

TRADUIRE LES KANSHI III.

Expression du temps et du sujet dans la poésie chinoise

Marguerite-Marie Parvulesco

Le terme *kanshi* désigne en japonais l'ensemble de la poésie écrite en chinois, que ce soit par des poètes chinois ou par des poètes japonais. L'emploi d'un terme spécifique se justifie car les *kanshi* présentent la particularité remarquable d'être écrits en chinois mais de se lire en japonais. Autrement dit le même mot a deux significations : « poésie japonaise écrite en chinois » et « poésie chinoise abordée par une lecture en japonais ».

Traduire les *kanshi* permet d'abord de présenter cette moitié de la littérature japonaise restée méconnue : la poésie japonaise écrite en chinois. Des origines de la littérature japonaise jusqu'au début du XXe siècle, ce genre a été illustré par les plus grands poètes japonais. Mais l'existence des *kanshi* est le plus souvent passée sous silence parce que leur mode de lecture, que seule une écriture idéographique rend possible, est difficile à imaginer du point de vue de la littérature occidentale. Pourtant c'est justement ce qui fait leur importance.

L'intérêt des *kanshi* ne se résume pas à une exception exotique. Le mode de lecture particulier qui les caractérise introduit une réflexion de portée générale sur le rapport entre écriture, lecture et traduction. Cette série de trois articles s'intéresse à cet aspect des *kanshi*. Il ne s'agit ni de souligner l'évidence que la traduction française déforme la poésie chinoise, ni d'établir la liste des différences qui séparent le chinois du français. Mais à partir d'une

analyse comparée de l'écriture chinoise et de la traduction française de plusieurs poèmes, ces articles se proposent de montrer que deux conceptions différentes du rapport entre écriture et lecture ont conditionné deux définitions différentes de l'écriture poétique dans la tradition lettrée sino-japonaise et dans la tradition occidentale. Cette analyse comparée entraîne une réflexion sur la traduction française de la poésie écrite en chinois. Les *kanshi*, sous leur aspect de lecture japonaise de la poésie chinoise, amènent à renouveler l'approche de la traduction.

Le premier article « *Traduire les kanshi* », (*Bunka ronshû* 39. 40, mars 2012 文化論集第39. 40合併号平成24年3月) compare le rôle et la signification de la disposition typographique et de la ponctuation dans les *kanshi* et la poésie française, et ce que cela implique dans la traduction française de la poésie écrite en chinois.

Le second article « *Traduire les kanshi II, écriture, lecture et traduction de la poésie chinoise* » (*Bunk ronshû* 41. 42, mars 2013) 文化論集第41. 42合併号平成25年3月) examine en quoi la nécessité d'introduire des articles dans la traduction française modifie l'approche de la poésie écrite en chinois. L'analyse comparée de l'écriture chinoise d'un poème et de sa traduction française révèle que la frontière entre ce qui relève de l'écriture et ce qui relève de la lecture ne se situe pas au même endroit dans la poésie écrite en chinois ou en français.

Ce troisième article abordera les problèmes soulevés par l'expression du temps et de la personne dans la traduction française des *kanshi*. Ce qui introduit une double réflexion, d'une part sur la notion de fidélité dans la traduction française de la poésie chinoise, et d'autre part sur la définition de l'écriture poétique des *kanshi*.

I. Expression du temps dans les poèmes écrits en chinois

Le chinois n'a pas de système de conjugaison et ni le temps ni la personne ne sont grammaticalement indiqués dans la poésie chinoise. Ce qui soulève un problème de traduction important.

En l'absence de toute indication de temps la solution la plus simple, et qui peut sembler aussi la plus naturelle, consiste à traduire les verbes au présent. Comme par exemple dans le quatrain suivant de Li Bai (Li Haku) : 春日醉起言志 « *Réveil d'ivresse un jour de printemps* » :

流鶯呼夢去
微雨濕花來
昨夜春愁色
依稀上綠苔

Il passe un rossignol dans mon rêve il m'appelle et s'en va
Une pluie fine vient mouiller les fleurs
La nuit passée a la couleur des regrets du printemps
Ils imprègnent le vert de la mousse

Cette traduction se montre fidèle à l'écriture du poème chinois en s'efforçant de suivre au plus près cette règle fondamentale de la traduction : « *ne rien ajouter, ne rien supprimer* ». Bien sûr, tous les mots du poème chinois sont traduits. La ponctuation n'est pas indiquée, comme dans le poème chinois. La césure est marquée par un changement de ligne, ce qui signale la fin de chaque vers et montre bien qu'il s'agit d'un quatrain. La traduction suit la construction de la phrase chinoise, en juxtaposant les propositions sans les relier ni indiquer de lien grammatical ou logique entre les quatre vers, ce qui ne gêne en rien la compréhension du poème. Enfin, comme dans le poème d'origine, tous les verbes sont à la même forme, sans indication grammaticale ni de passé ni de futur.

Pourtant, on peut s'interroger sur la pertinence du principe « *ne rien ajouter ne rien supprimer* » lorsqu'il s'agit de deux langues qui appartiennent à deux familles linguistiques très éloignées, et qui de plus relèvent de deux conceptions très différentes de l'écriture poétique.

L'absence de ponctuation dans la traduction de la poésie chinoise

Dans un article précédent, Traduire les *kanshi* (*Bunka Ronshû* 39. 40, mars 2012) nous avons montré que l'absence de ponctuation n'a ni la même signification ni la même portée dans la poésie écrite en chinois que dans la traduction française.

Le chinois classique ignorant la ponctuation, l'absence de ponctuation dans la poésie classique n'a pas de signification particulière. Alors qu'en français c'est un élément important de l'écriture poétique. Éviter de ponctuer un poème est souvent acrobatique, mais n'est jamais neutre. D'autre part, il faut souligner que lorsque la traduction n'utilise ni point ni virgule, la disposition typographique assume alors le rôle d'une ponctuation, en signalant où finit chaque vers.

Pour que ce poème reste compréhensible en français sans ponctuation, il faut à la fois marquer la césure par la disposition typographique et introduire une proposition de coordination qui assume la fonction d'une ponctuation : « *Il passe un rossignol dans mon rêve il m'appelle et s'en va* ». Si l'on veut éviter d'introduire ce « *et* » qui n'existe pas dans le poème d'origine, il faut alors le remplacer par une virgule. D'une façon ou d'une autre il est nécessaire de marquer en français la limite entre deux propositions, ce qui est inutile dans la poésie chinoise.

Ainsi, ni l'absence ni la présence de ponctuation ne constituent un critère de fidélité à la poésie chinoise. Mais qu'il soit possible dans le cas de certains poèmes d'introduire une ponctuation et pour d'autres poèmes de l'éviter, va à l'encontre des critères habituels de la traduction qui pour être exacte se doit d'être systématique. D'où la réflexion interloquée d'un éditeur, dont je tairai le nom, s'exclamant devant des traductions de poèmes chinois « Mais enfin, Li Bai met-il ou non des virgules dans ses poèmes ! ».

Cette liberté d'interprétation que la poésie chinoise offre à son lecteur, et par conséquent à son traducteur également, est difficile à accepter du point de vue de la définition occidentale de l'écriture poétique. Surtout lorsqu'il s'agit de ce qui constitue les repères les plus sûrs de l'écriture dans la poésie

française, et qu'elle pense être universels, comme l'emplacement de la césure, la construction des phrases indépendantes ou relatives, l'expression du temps et de la personne.

Indiquer l'emplacement de la césure dans la traduction de la poésie chinoise

Les questions que soulèvent la disposition typographique de la traduction de poèmes chinois ont été abordées de façon détaillée dans un précédent article « *Traduire les kanshi II, écriture, lecture et traduction* » (*Bunka ronshû* 41. 42, mars 2013), mais il est nécessaire pour étayer l'analyse de les mentionner à nouveau.

Même si les éditions modernes chinoises et japonaises indiquent aujourd'hui l'emplacement de la césure pour faciliter la compréhension, et sous l'influence de la littérature occidentale, la tradition lettrée ne marquait pas l'emplacement de la césure par la disposition typographique.

Dans la traduction française cette disposition traditionnelle présente l'avantage de montrer qu'il s'agit d'un quatrain, même si la régularité du poème d'origine n'est pas conservée. Elle établit aussi une équivalence entre la prosodie française et la prosodie chinoise. Mais cette analogie est trompeuse. En indiquant par un changement de ligne la fin des vers, la traduction indique visuellement ce qui dans le poème chinois est marqué par le rythme musical du poème. La parfaite régularité du rythme de la prosodie chinoise vient de ce que des mots de même longueur sont séparés par des espaces de même longueur. L'alternance des tons et les rimes contribuent à marquer un rythme si caractéristique qu'il est immédiatement reconnaissable à l'oreille, même lorsque le sens du poème reste obscur. La traduction française, comme la lecture japonaise, transforme les vers réguliers chinois en vers libres car il est impossible de transposer en français la parfaite régularité des vers de la poésie classique chinoise, pour qui deux vers de sept syllabes sont aussi deux vers de sept mots. Et même si la traduction française réussit à traduire un quatrain chinois en vers réguliers, non seulement deux vers de même longueur

comptent rarement le même nombre de mots, mais encore les mots qui composent une phrase ne seront jamais tous de la même longueur.

Non seulement le rythme musical de la lecture chinoise rend inutile de préciser par la disposition typographique l'emplacement de la césure, mais de plus la composition du poème en quatre parties permet aussi de comprendre facilement où finit chaque vers. Les quatrains réguliers de la poésie classique, qui représentaient la forme poétique de prédilection des lettrés japonais de l'époque d'Edo, se composent de quatre mouvements : 起 *ki* introduction ou présentation, 承 *sho* développement, 轉 *ten* changement, 結 *ketsu* conclusion ou chute. Nous pouvons par exemple citer le poème très célèbre de Wang wei (Ô I), « Le pavillon dans les bambous » :

獨坐幽篁裏
彈琴復長嘯
深林人不知
明月來相照

Je suis assis dans le secret d'un bosquet de bambous	(<i>introduction</i>)
Je joue du luth en chantant des poèmes	(<i>développement</i>)
Au plus profond du bois, de tous ignoré	(<i>changement</i>)
La pleine lune vient alors m'éclairer	(<i>conclusion</i>)

En marquant la fin d'un vers par un changement de ligne, la traduction suit les règles de la poésie française, elle ne respecte pas la prosodie chinoise. Certes, le rythme musical de la poésie chinoise disparaît radicalement dans une traduction française, ce qui peut justifier que la césure soit indiquée par un autre moyen. Néanmoins un lecteur français devrait être aussi capable qu'un lecteur chinois ou japonais de reconnaître les quatre mouvements qui composent un poème, même s'ils ne sont pas soulignés par la disposition typographique :

Assis dans le secret d'un bosquet de bambous, je joue
du luth en chantant des poèmes. Au plus profond du bois
ignoré de tous, la pleine lune vient m'éclairer.

Ne pas montrer par la disposition typographique où se situe la fin de la phrase s'éloigne des habitudes de traduction et des conventions de la tradition poétique française, mais en laissant au lecteur la liberté de juger où finit chaque vers, se rapproche de la liberté d'interprétation que la poésie chinoise offre à ses lecteurs.

Que les quatrains réguliers de la poésie classique se composent de quatre mouvements ne veut pas dire que chaque vers corresponde toujours à une proposition indépendante. Les enjambements sont fréquents, les quatre parties d'un poème peuvent s'agencer en une seule phrase comme en deux phrases symétriques. Ce n'est donc pas une marque de fidélité à l'écriture chinoise que de traduire systématiquement les vers d'un quatrain sous la forme de quatre propositions indépendantes.

L'absence de pronoms relatifs dans la traduction de la poésie chinoise

Les poèmes chinois sont toujours constitués de propositions simplement juxtaposées parce qu'il n'existe pas en chinois l'équivalent des pronoms relatifs français : les éviter n'est donc pas davantage une marque de fidélité à l'écriture chinoise que l'absence de ponctuation.

L'absence de pronoms relatifs de même que l'absence de ponctuation dans la poésie chinoise, laisse le lecteur libre de juger, d'après le contexte et suivant sa sensibilité, si deux propositions sont liées ou indépendantes, s'il y a une rupture de rythme ou un enjambement, si deux vers symétriques soulignent une analogie ou un contraste. Une disposition typographique justifiée permet de transposer en français cette liberté de lecture caractéristique des *kanshi*.

Mais c'est au contraire par l'introduction de pronoms relatifs que la traduction, paradoxalement, peut se rapprocher de l'écriture chinoise du poème.

En soulignant l'enchaînement des images, les pronoms relatifs permettent en effet de transposer en français l'impression de fondu-enchaîné qui se dégage de la lecture des vers chinois. Souvent aussi l'usage de pronoms relatifs permet de respecter l'ordre des mots, et donc l'ordre des images, de l'écriture chinoise du poème.

Un rossignol glisse dans mon rêve, il m'appelle et s'enfuit
dans la bruine qui vient mouiller les fleurs. Nuit passée, de
la couleur des regrets du printemps qui imprègne le vert
de la mousse.

Qu'il s'agisse d'articles ou de pronoms relatifs, la syntaxe du français impose à la traduction un choix d'écriture qui n'a pas d'équivalent en chinois. Mais alors que les articles sont inévitables, il est possible d'écrire en français sans avoir recours à des pronoms relatifs, comme il est possible d'éviter d'utiliser des points ou des virgules. Pourtant ces analogies formelles sont trompeuses car elle ne rapprochent pas la traduction française de l'écriture chinoise. Ce qui doit être pris en compte, ce n'est pas la présence ou l'absence d'un élément de l'écriture, mais si la présence ou l'absence de cet élément, qu'il s'agisse d'articles, de pronoms personnels, de pronoms relatifs, de ponctuation, constitue ou non un choix d'écriture.

Lorsqu'il s'agit de traduire les formes verbales, cette question devient particulièrement importante et lourde de conséquences.

L'expression du temps dans la traduction de la poésie chinoise

Etant donné que tous les mots sont invariables en chinois, il est normal que toutes les formes verbales d'un poème soient identiques. Pour un locuteur français il est difficile d'imaginer une langue sans conjugaisons ni désinences, sans accords en genre et en nombre. Réciproquement, le système de conjugaison des langues latines apparaît mystérieux et inutilement compliqué aux étudiants chinois ou japonais qui se lancent dans l'apprentissage du

français. L'absence de conjugaison ne signifie évidemment pas que le chinois ignore l'expression du temps. Le passé est indiqué par un mot comme « *hier* », « *l'année dernière* » « *la nuit passée* », « *autrefois* » et le futur par « *demain* », « *bientôt* », « *l'année prochaine* », « *la prochaine fois* » etc.... D'autre part, certains caractères ont une fonction grammaticale temporelle signifiant que l'action est achevée, qu'elle va avoir lieu, qu'elle est probable ou inévitable.

La poésie chinoise ne précise ni le temps ni la ponctuation parce qu'elle considère comme superflu d'explicitier ce que le lecteur peut facilement déduire du contexte. Bien sûr, il est possible de traduire en mettant systématiquement tous les verbes au présent sans pour autant gêner la compréhension du poème. Pourtant, non seulement le présent reste une indication de temps, mais à partir du moment où un verbe est conjugué, il faut aussi préciser le sujet, introduire des pronoms, accorder en genre et en nombre. Ce qui oblige à « rajouter » un certain nombre de précisions sans équivalents dans l'écriture chinoise.

François Cheng suggère, dans « *l'écriture poétique chinoise* » (éditions du Seuil 1977) que pour se rapprocher de l'expression chinoise qui n'indique ni le temps ni la personne, il faudrait pouvoir mettre tous les verbes à l'infinitif. Mais l'infinitif n'est pas davantage que le présent une « absence de temps ». Non seulement ce n'est pas un temps « neutre », mais l'impact de cette forme verbale est d'autant plus fort que son usage systématique est inhabituel. De plus, l'emploi d'un infinitif reste un choix stylistique au même titre que celui d'un présent ou d'un imparfait, à la différence de la poésie chinoise classique où l'absence d'indication de temps n'est qu'une caractéristique linguistique.

Dans le cas de ce poème, il faut forcer la traduction pour garder tous les verbes à la même forme. Dans le premier vers le présent de l'indicatif n'est pas logique, puisque le poète a écrit ce quatrain après avoir été réveillé par un chant de rossigol. Dans le troisième vers, l'expression 昨夜 « *nuit passée* », littéralement « *la nuit d'hier* », indique aussi qu'il s'agit d'un passé.

Bien sûr on peut penser que la poésie n'a pas besoin de répondre aux

règles de la logique et que l'incohérence d'un présent de l'indicatif ne gêne en rien la compréhension. L'usage du présent étant par ailleurs plus fréquente en poésie qu'en prose. Mettre tous les verbes au présent confère une certaine forme de naïveté à l'écriture et dégage une impression d'exotisme, ce qui peut être perçu comme faisant le charme de la poésie chinoise.

Le titre du poème « *réveil d'ivresse, impressions notées un jour de printemps* » signifie indiscutablement que ce poème a été composé après la fin de la nuit et dans le troisième vers le caractère 昨 (*hier*) indique qu'il s'agit de la veille. Du point de vue de l'écriture chinoise, toute autre indication grammaticale temporelle serait superflue. Mais en français, l'évocation d'une nuit précédente devrait s'exprimer au passé. Introduire imparfait et passé simple ne change pas le sens du poème, mais modifie considérablement l'impression qu'il dégage, et surtout multiplie les possibilités de traductions :

Un rossignol traversa mon rêve en m'appelant et s'enfuit
dans bruine qui mouillait les fleurs, la nuit eu la couleur des
regrets du printemps qui imprégnait le vert de la mousse.

Par un heureux hasard, « *s'enfuit* » est à la fois la forme du présent de l'indicatif et du passé simple du verbe « s'enfuir », ce permet d'introduire une rupture de temps :

Un rossignol qui passait dans mon rêve m'appela et s'enfuit
dans la pluie fine qui mouillait les fleurs. La nuit avait la
couleur des regrets du printemps qui imprègnent le vert de
la mousse.

Il devient même possible, en tirant parti de la disposition typographique, de supprimer la ponctuation, ce qui rapproche la traduction de l'écriture contemporaine :

Traversant mon rêve un rossignol m'appella et s'enfuit dans
la bruine qui mouillait les fleurs la nuit avait la couleur des
regrets du printemps imprégnant le vert de la mousse

Aucune de ces traductions n'est fausse, le lecteur chinois est libre d'imaginer que le rossignol avait chanté avec insistance dans le rêve du poète avant qu'il ne se réveille, ou que le chant de ce rossignol l'a brusquement réveillé. Les différentes combinaisons possibles d'imparfait, de passé simple, de passé composé et de gérondif offrent un très grand nombre de possibilités d'interprétations. Mais le lecteur aura accès à celle que le traducteur a préférée parce qu'il la trouve plus élégante, ou plus intéressante, mais non pas parce qu'elle serait plus exacte.

Le premier caractère du poème 流 signifie « couler », comme coule l'eau d'un fleuve. Il est en général associé à un fleuve ou une rivière, pour décrire le mouvement de ce qui est emporté par le courant, une feuille, des fleurs tombées, une barque, ou même parfois un nuage. Associé au caractère 鶯 « *rossignol* » il décrit le mouvement d'un rossignol qui passe de branche en branche. Le premier vers de ce poème évoque donc l'image d'un rossignol « emporté » par le vent et qui vole dans le rêve du poète. Cette très belle image n'est pas difficile à comprendre. Plusieurs traductions sont possibles : « *traverser* » « *passer* » « *glisser* », « *à la dérive* », mais toutes sont approximatives, car elles ne tiennent pas compte du deuxième sens de cette expression qui peut aussi qualifier la beauté d'un chant de rossignol, « emporté » par le vent comme une feuille peut être emportée par le courant d'une rivière. Cette difficulté à trouver dans une autre langue l'équivalent exact d'un mot ou d'un adjectif est intrinsèque à toute traduction poétique, quelles que soient les langues concernées. Ce n'est pas spécifique à la traduction de la poésie chinoise, à la différence des questions que soulèvent l'expression du temps et de la personne.

Le poème chinois par le caractère 昨 indique qu'il s'agit d'un passé, de la nuit « d'hier », mais en français l'emploi de l'imparfait rend cette précision

inutile. Lorsque la traduction supprime le mot « *passé* » et introduit un imparfait ou un passé simple, apparemment elle transgresse doublement le principe « ne rien ajouter, ne rien supprimer ». Mais elle n'est pas pour autant moins fidèle au poème chinois.

Paradoxalement, la précision grammaticale permet de mieux transposer en français l'ambiguïté de l'écriture chinoise. La très belle image de ce rossignol, qui traverse le rêve de Libai pour disparaître dans la pluie d'une nuit de printemps, relie le rêve et la réalité. Le poète a-t-il rêvé d'un rossignol qui s'enfuit ensuite de son rêve pour disparaître dans la nuit de printemps, ou le chant du rossignol qui se trouvait dans le jardin est-il entré dans le rêve du poète ? La « *couleur des regrets* » est-elle celle d'un rêve brisé, celle de la pluie sur les fleurs, ou celle du printemps qui s'achève ?

En chinois il est possible de lire que c'est « *la pluie* » qui « *imprègne* » la mousse et la rend plus verte, que ce sont « *les regrets du printemps* » qui « *imprègnent* » la mousse dont la couleur devient alors celle de cette nuit de printemps, ou encore que c'est « *la couleur du printemps* » qui « *imprègne* » la mousse. Le français une fois de plus, en choisissant entre un singulier et un pluriel, doit privilégier l'une des interprétations. Les deux idéogrammes 依稀, traduits ici par le verbe « imprégner », décrivent l'aspect de ce qui n'a pas de contours bien définis. Ce qui est particulièrement révélateur de l'esthétique des lettrés. L'ambivalence de l'écriture chinoise permet d'associer et d'entrecroiser l'expression abstraite des « *regrets du printemps* », de la « *couleur de la nuit* » et la description concrète et sensuelle de « *la pluie fine* », qui « *mouille les fleurs* », « *imprègne la mousse verte* », évoquant ainsi avec subtilité la tonalité douce-amère d'une nuit où la frontière entre le rêve et la réalité s'estompe.

Une traduction qui s'efforce d'imiter l'écriture chinoise en évitant d'introduire ponctuation ou pronoms relatifs, en indiquant la césure, en mettant tous les verbes au présent, n'obtient qu'une fausse analogie, car aucun de ces éléments n'a la même signification ni la même portée dans la poésie chinoise et dans la poésie française. De plus en évitant les relatives, en s'abstenant de

tenir compte du système de conjugaison du français, en découpant le poème en quatre phrases indépendantes, la traduction apparaît très réductrice et en cela ne respecte pas la complexité de l'écriture chinoise.

Lorsque la traduction française introduit des articles ou des pronoms relatifs, lorsqu'elle conjugue les verbes et marque la ponctuation, elle ne « rajoute » pas des éléments qui n'existeraient pas dans le poème d'origine, mais les différences syntaxiques entre le français et le chinois obligent en français à expliciter ce qui en chinois reste implicite. Puisqu'en français il est aussi inévitable de conjuguer les verbes que d'utiliser des articles et des pronoms, autant tirer le meilleur parti des possibilités d'expressions qu'offre le système de conjugaison du français.

Il suffit souvent d'introduire un imparfait, un passé simple, un futur, pour apporter de la profondeur à la traduction. La traduction ne s'éloigne pas de l'écriture chinoise, le sens du poème n'est pas modifié, mais l'impression qui se dégage de la traduction se rapproche de celle que donne la lecture du poème chinois.

Dans le poème, très célèbre, de Wang Changling (Ô Shôrei), « *Dans le pavillon des roses trémières, adieu à Shinzen* » le contraste entre le temps passé et le présent est un élément essentiel du poème, même si le temps n'est pas grammaticalement exprimé :

芙蓉樓送辛漸

寒雨連江夜入吳
 平明送客楚山孤
 洛陽親友如相問
 一片冰心在玉壺

Une pluie froide reliait le ciel et le fleuve, avec la nuit nous étions entrés au Pays de Go. À l'aube, je vous ai dit adieu, la montagne de So apparut, solitaire. Dans la capitale si mes amis ou mes parents demandent de mes nouvelles, dites-leur que mon coeur est un morceau de glace dans un vase de jade.

Lorsque de toute évidence il s'agit d'un passé, il n'est pas nécessaire de le préciser grammaticalement en chinois, ce serait un pléonasme. Mais en français au contraire, il faut l'indiquer.

Parfois dans la traduction un futur peut s'imposer, même si cette forme n'a pas d'équivalent en chinois, comme par exemple dans autre poème de Wang Changling : « *Pour dire Adieu à Gisan* »

送別魏三

醉別高樓橘柚香
江風引雨入船涼
憶君遙在湘山月
愁聽清猿夢裏長

Avant de nous séparer, buvons dans le pavillon que remplit le parfum des orangers. Le vent sur le fleuve fait entrer la pluie dans la jonque, si froide. Je penserai à toi, dans le lointain pays de Shô, quand la lune sera au dessus des montagnes et quelle tristesse d'entendre les singes dans tes rêves crier, longuement.

La traduction peut perdre beaucoup si elle se limite au seul présent de l'indicatif. Pour citer un exemple de *kanshi* japonais où l'expression du temps joue un rôle important, considérons le poème de Yanagawa Seigan (1789-

1858) :

東寧舟中

一甕村醪三徑秋
分明兄勸弟相酬
篷窓夢破瀟瀟雨
人在東寧万里舟

En bateau sur la rivière *Toné*

Une gourde de saké... dans le petit jardin en automne
je vois mon frère aîné servir à boire, un autre frère
lever sa coupe. Sur la fenêtre mon rêve se brisa avec
des sanglots de pluie. J'étais sur la rivière *Toné*
à dix-mille lieues, sur un bateau.

II. Expression de la personne dans la poésie chinoise

La traduction française ne doit pas seulement conjuguer les verbes, elle doit aussi préciser le sujet et accorder en genre et en nombre. Dans les deux poèmes précédemment cités même si le sujet n'est pas grammaticalement indiqué, il n'y a pourtant aucune ambiguïté. Le « je » introduit par la traduction ne fait qu'explicitier ce que le contexte suffit à exprimer en chinois : le sujet du poème est le poète, Li Bai ou Wang Wei. Introduire un pronom personnel ne modifie donc en rien la signification du poème.

Mais la nécessité d'accorder en genre et en nombre soulève un problème de traduction innatendu dans le poème de Wang Wei :

Assis dans le secret d'un bosquet de bambous, je jouais
du luth en chantant des poèmes au plus profond du bois,

ignoré de tous la pleine lune vint m'éclairer.

Le troisième vers se rapporte au poète jouant du luth assis seul dans le bosquet « *ignoré de tous* », mais se rapporte aussi à la pleine lune « *ignorée de tous* », car la nuit le commun des mortels dort prosaïquement au lieu de jouer de la musique et donc ne voit pas la lune apparaître. Malheureusement, il est indispensable en français de choisir entre un masculin et un féminin.

Pourtant, l'intérêt de ce poème vient de l'ambiguïté de ce vers qui par une seule expression évoque en même temps le poète, seul à voir la lune apparaître, et la lune, seule à voir le poète au milieu des bambous. La lune vient éclairer le poète comme si le poète, par la force de la musique et de la poésie, avait fait apparaître la lune. La lune et le poète sont unis dans la musique et par la poésie.

Malheureusement comme « lune » est un mot féminin et que Wang Wei est un homme, il semble impossible en français de respecter cette ambivalence. On ne peut pas modifier le genre du mot « lune ». Néanmoins il est grammaticalement possible de mettre le sujet du poème au féminin, mais ce serait aller à l'encontre des règles habituelles de la traduction :

Assise dans le secret d'un bosquet de bambous, je jouais
du luth en chantant des poèmes, au plus profond du bois
ignorée de tous, la pleine lune est venue m'éclairer.

Rien pourtant dans le poème chinois n'indique si le sujet est un homme ou une femme. Une femme elle aussi pourrait très bien jouer du luth en chantant des poèmes au clair de lune. Mais sachant que l'auteur est un homme, la traduction française doit en tenir compte. La syntaxe française oblige donc ici à choisir entre la vérité historique et l'exactitude grammaticale qui prennent en considération le fait que Wang Wei était un homme, ou la vérité de l'écriture poétique qui voudrait que l'expression « *de tous ignoré(e)* » puisse désigner à la fois la personne jouant du luth et la lune.

Peut-être pourrait-on contourner ce problème avec un subjonctif « *sans que personne ne le sache* », ce qui éviterait la question de l'accord masculin ou féminin. Mais cette formulation présente l'inconvénient d'alourdir le poème et la nuance serait différente.

Même si la traduction qui ferait du sujet de ce poème une femme est difficile à accepter, envisager cette possibilité est une question qui mérite d'être posée car elle éclaire un aspect important des *kanshi*.

Du point de vue de la définition française de l'écriture poétique, il est difficile d'accepter que la traduction modifie le sujet d'un poème si connu. Cette interprétation serait jugée au mieux comme un contre-sens, au pire comme un plagiat, mais en aucun cas ne saurait être légitime. Mais la tradition lettrée sino-japonaise présente une définition de la lecture plus souple, laissant une plus grande liberté d'interprétation. Parce que le rapport entre la lecture et l'écriture ne se définit pas de la même manière, la frontière entre la lecture et l'écriture ne se situe pas non plus au même endroit que dans la poésie française.

L'opposition entre lire et traduire est beaucoup moins marquée dans les *kanshi* que dans la poésie occidentale. D'une part, parce que la lecture des *kanshi* est une forme de traduction. Les poèmes chinois peuvent être abordés par une lecture en japonais sans être dénaturés. D'autre part, dans la définition occidentale de l'écriture poétique, la traduction s'oppose à la lecture par son infidélité. La multiplicité des traductions possibles prouve son infidélité et fait son infériorité par rapport à la lecture, elle juste car fidèle. La position du lecteur et la position de l'auteur sont clairement distinctes dans la poésie française, la frontière entre la lecture et l'écriture est indiscutable. Mais dans la tradition lettrée sino-japonaise qui ne définit pas de la même manière le rapport entre la lecture et l'écriture les positions du lecteur et de l'auteur sont beaucoup moins distinctes.

L'absence de sujet formulé

Que le sujet ne soit pas grammaticalement formulé mais qu'il soit impli-

cite, à pour conséquence de permettre plus facilement au lecteur chinois ou japonais de se projeter dans le poème, de s'imaginer cueillir lui-même des chrysanthèmes en regardant au sud la montagne, jouer du luth au clair de lune, regarder des fleurs de pêcher s'en aller au fil de l'eau, écouter à minuit la cloche d'un temple près du Pont aux Érables. Le lecteur devient le sujet du poème et la lecture devient ainsi une forme d'appropriation.

Le mode de lecture des *kanshi*, qui transposent en japonais le poème pourtant écrit en chinois, est aussi une forme d'appropriation. la poésie chinoise n'est plus une poésie « étrangère », par sa lecture elle devient japonaise.

D'autre part, la composition poétique repose sur la citation littéraire. pour les lettrés japonais de l'époque d'Edo, qui le plus souvent n'avaient jamais entendu parler chinois, la seule manière possible de composer des *kanshi*, consistait à agencer de façon différente des expressions empruntées à des poèmes célèbres, ce que la poésie française appellerait "plagiat". Écrire un poème en s'inspirant de poèmes célèbres était considéré comme la meilleure façon de les apprécier. C'est ainsi que la lecture incite à l'écriture. Non seulement la frontière entre la lecture et la traduction est très floue, mais la frontière entre lire un poème et écrire un poème devient difficile à définir. Cette conception de l'écriture poétique est très éloignée de la conception romantique de l'écriture qui privilégie l'originalité et l'inspiration.

L'écriture poétique et l'interprétation calligraphique

La calligraphie, qui en Chine comme au Japon constitue un art à part entière, contribue encore à effacer l'opposition entre écrire et copier si importante dans la culture occidentale.

Calligraphier un poème célèbre, c'est une façon de l'apprécier et en cela s'apparente à la lecture. Mais en même temps c'est aussi incontestablement une forme d'écriture. La calligraphie est une interprétation graphique : en ce sens c'est une forme d'appropriation. Le calligraphe en écrivant un poème, par ce geste même en devient le sujet, au même titre que l'auteur.

Qu'il s'agisse de la lecture japonaise de la poésie chinoise, du mode de composition des *kanshi* ou de l'interprétation calligraphique de poèmes célèbres, toutes ces approches de la poésie procèdent à la fois de la lecture et le d'écriture, elles se situent entre la lecture et l'écriture. En ce sens la traduction, parce qu'elle procède elle aussi à la fois de la lecture et de l'écriture, se rapproche de la définition lettrée de la lecture, trouvant ainsi une légitimité qu'elle n'a pas dans la tradition occidentale.

L'écriture poétique et la représentation picturale

La calligraphie permet de relier la poésie et la peinture. L'association de la peinture et de l'écriture qui définit la *peinture de lettré* n'est pas seulement la juxtaposition de deux modes d'expression. Elle permet établir une analogie entre la perception des images de la peinture et la compréhension de l'écriture du poème.

La *peinture de lettré*, ne propose pas seulement une double interprétation, picturale et calligraphique d'un poème. Parce que l'écriture et la peinture relèvent de la même technique, parce que les idéogrammes et les images sont tracés par la même pinceau et la même encre, la *peinture de lettré* établit une analogie entre l'expression picturale et l'expression poétique.

Du point de vue de la poésie française il est difficile d'imaginer que l'écriture chinoise ne précise ni le temps ni la personne, mais pour comprendre comment dans la poésie chinoise l'expression du temps et de la personne peuvent rester implicite et leur appréciation laissée au jugement du lecteur, il suffit de regarder la *peinture de lettré*.

Dans la peinture de lettré, lorsque le ciel, ou la rivière, sont indiqués dans un paysage par un espace « blanc » ou « vide », donc par une absence de peinture, le ciel ou la rivière ne sont pas moins indiscutablement présents dans la peinture, « visibles » dans le paysage. L'absence de peinture ne signifie pas que le peintre ne représente pas le ciel, mais qu'il laisse à celui qui regarde la peinture la liberté de voir le ciel, le nuage ou la rivière dans l'espace laissé vide.

De même, le temps ou le sujet qui ne sont pas grammaticalement explicités, ne sont pas moins indiscutablement présents dans le poème. Ce qui n'est pas formulé ni dessiné mais suggéré est justement ce qui est le plus important, dans le poème comme dans la peinture. L'absence de sujet, l'absence de temps, l'absence d'accord, ne signifie pas que le poète ne représente pas le temps ou le sujet, mais qu'il est laissé à celui qui lit le poème la liberté d'imaginer que le poète cueille un chrysanthème ou des chrysanthème, que c'est "la bruine" ou les "regrets du printemps" qui imprègne(nt) la mousse verte.

Il est possible de considérer comme une transposition picturale de l'écriture poétique la dernière peinture de l'album de Taiga « *Dix choses pratiques dix choses propices* »- figure 1).



figure 1

Cette peinture accompagnen le poème de Li Yü « *Pratique pour regarder au loin* ». On peut reconnaître dans les taches de lavis à l'encre de Chine aussi bien des nuages que des rochers et dans l'espace sans peinture une

rivière, un lac, ou de la brume.

Dans la peinture de Taiga c'est le regard du poète représenté de dos qui donne un sens au paysage contemplé, mais c'est aussi le regard du lecteur qui donne un sens à cette représentation d'un paysage en reconnaissant un rocher dans une tache d'encre, un nuage dans un espace vide. De la même manière le lecteur du poème de Li Bai est libre d'imaginer si c'est la pluie ou la couleur du printemps qui imprègne la mousse.

L'écriture chinoise n'est pas imagée dans le sens où les caractères chinois seraient comme des petits dessins. La concision extrême du chinois classique, la possibilité de ne pas expliciter grammaticalement le genre et le nombre, la personne et le temps, ont incité l'écriture poétique chinoise à cultiver l'abstraction, c'est ce qui fait sa puissance évocatrice et son universalité.

La peinture de lettré, loin de proposer une illustration de la poésie, souligne l'abstraction de l'écriture. Si l'on regarde la peinture de Taiga qui représente le dernier des « Huit paysages de Shōshō » (Xiaoxiang), (figure 2),



figure 2

on constate que la peinture ne propose pas une explication du poème, mais au contraire évite ce qui pourrait restreindre la liberté d'interprétation du lecteur : l'abstraction de la représentation picturale répond à l'abstraction de l'écriture poétique.

Loin de la recherche du pittoresque descriptif qui en Europe représentait le principal courant esthétique du XIXe siècle, la *peinture de lettré*, influencée par l'écriture poétique des *kanshi*, a cultivé le goût d'une abstraction qui ne pouvait pas être comprise au moment de la découverte de l'art extrême-oriental mais que nous pouvons commencer à apprécier, au XXe siècle.