

L'appel aux traducteurs. Manières de voir (& un peu plus) un poème chinois ancien

Pierre Vinclair



Eliot Weinberger, *[Nineteen Ways of Looking at Wang Wei \(with More Ways\)](#)*, Afterword by Octavio Paz, New York : New Direction Books, 2016, 64 p., EAN 9780811226202.

Pour citer cet article

Pierre Vinclair, « L'appel aux traducteurs. Manières de voir (& un peu plus) un poème chinois ancien », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, Essais critiques, Mai 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10265.php>, article mis en ligne le 21 Avril 2017, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10265

L'appel aux traducteurs. Manières de voir (& un peu plus) un poème chinois ancien

Pierre Vinclair

Version allongée d'un article initialement paru en 1979 et ici augmenté d'une postface d'Octavio Paz ainsi que de nouvelles traductions, *19 Ways of Looking at Wang Wei (with More Ways)* du traducteur et éditeur Eliot Weinberger confronte vingt-neuf versions du court poème suivant de Wang Wei :

鹿柴

空山不见人，
但聞人語響。
返景入深林，
复照青苔上。

Après avoir médité sur les potentialités figuratives de quelques caractères comme 山 (montagne) ou 人 (homme), Weinberger en propose une traduction littérale. Voici une approximation en français de ce mot-à-mot :

« Cerf-parc »

vide-montagne-ne pas-voir-homme, mais-entendre-homme-parole-son (ou : écho).

revenir-luminosité (ou : ombre)-entrer-profond-forêt, refaire-éclat-vert-mousse-dessus.

Pour se faire une idée du poème une fois traduit, voici l'une des versions proposées par François Cheng (en 1990), citée par Weinberger (p. 65) :

Clos aux Cerfs

Montagne déserte. Plus personne en vue.
Seuls échos des voix résonnant au loin.

Rayon du couchant dans le bois profond :
Sur les mousses un ultime éclat : vert.

Dans ce bref livre, Weinberger présente, par ordre chronologique, une vingtaine de traductions, majoritairement en anglais, mais aussi en français, allemand et espagnol.

La traduction en histoire

Mettant en évidence la manière dont chacun voit midi à sa porte, l'auteur montre comment chaque *moment* surdétermine la manière de traduire. Ainsi, les traducteurs du début du siècle aimaient à noyer les perceptions dans « les brumes éthérées d'une semi-perception provisoire » (« *the ethereal mists of tentative half-perception* », p. 13), Bynner et Kiang écrivant « *There seems to be no one* » (« On dirait qu'il n'y a personne ») au lieu de « ne voir personne » ou « *I think I hear a voice* » (« Je crois entendre une voix ») au lieu de « entendre une voix ». Conformément à une tradition poétique et critique maintenant bien établie, Weinberger considère que c'est Pound avec *Cathay* (1915) qui (à une époque où le futur auteur des *Cantos* ne savait pourtant guère déchiffrer les caractères) a le premier su traduire la poésie de langue chinoise, « inventant à notre époque » même (selon le mot de T. S. Eliot) par sa traduction des poètes anciens « la poésie chinoise » (« *the invention of Chinese poetry in our times* », p. 11), exception qui ne l'empêche pas de rappeler la règle (p. 25) selon laquelle les meilleurs traducteurs ne sont ni les sinologues dénués de sens poétique, ni les poètes ignorant le chinois (*Cathay* apparaissant comme un miracle), mais les écrivains connaissant le chinois (comme Kenneth Rexroth) ou les universitaires par ailleurs poètes (comme Burton Watson). À ce titre, la palme de Weinberger est décernée à la traduction suivante, du poète Gary Snyder (par ailleurs immortalisé par Jack Kerouac sous le nom de Japhy Ryder, le traducteur de Han Shan, dans *The Dharma Bums*) :

Empty mountains:
no one to be seen.
Yet — hear —
human sounds and echoes.
Returning sunlight
enters the dark woods;
Again shining
on the green moss, above. (p. 45)

(Montagnes vides : / personne à voir. Pourtant — écoute — / sons humains et échos. / La lumière du soleil, qui revient, / entre dans les bois sombres ; / brillant encore / sur les mousses vertes, en haut.)

À cette traduction, Weinberger reconnaît les qualités suivantes : Snyder « peut voir la scène » (« *he can see the scene* », p. 45). Qui plus est, « tous les mots de Wang ont été traduits, aucun ajouté, et la traduction existe bien comme poème américain à part entière » (« *Every word of Wang has been translated, and nothing added, yet the translation exists as an American poem.* », p. 45). Pour justifier ce dernier point, il ajoute :

Remplacer le passif « est écouté » par l'impératif « écoute » est particulièrement beau, et même, quoiqu'on en pense, relativement correct : cela crée un instant précis, qui est maintenant. Le fait de nous donner ensemble les deux significations possibles, *sons* et *échos*, pour le dernier mot de la ligne 2 est, comme la plupart des idées sensées, révolutionnaire. (*Changing the passive is heard to the imperative hear is particularly beautiful, and, thought unlikely, is not strictly incorrect: it creates an exact moment, which is now. Giving us both meanings, sounds and echoes, for the last word of line 2 is, like most sensible ideas, revolutionary.*) (p. 45)

Mais ce n'est pas tout : contrairement à la totalité des autres traducteurs, Snyder choisit de traduire les trois derniers mots « 青苔上 », littéralement « vertes-mousses-dessus », non pas par « *on* (ou *upon*, ou *over*, selon les traducteurs) *the green moss* » mais par « *on the green moss, above* ». Comme si le 上, *shang*, « au-dessus », valait ici moins comme préposition que comme complément de lieu à lui tout seul. Or, en chinois, non seulement les deux sont possibles, mais on pourrait presque dire que *tout* est possible : chaque caractère ou presque peut assumer n'importe quelle fonction grammaticale, comme si le poème était livré sans mode d'emploi et qu'il revenait au lecteur d'inventer à partir des pièces détachées son propre schème syntaxique. En fait, on peut peut-être dire que l'audace de Snyder témoigne ici d'une profonde compréhension de ce qu'est la poésie — et non seulement la poésie *chinoise*. En effet (peut-être parce que Pound, d'ailleurs, a importé par son *Cathay* cette manière d'écrire en Occident), tous les poètes contemporains réputés « difficiles » écrivent en réalité peu ou prou comme des Chinois du *viii^e* siècle : ils demandent à leur lecteur un effort particulier — inventer à partir des pièces détachées son propre schème syntaxique — que celui-ci ne veut pas toujours produire. Il dit alors : « c'est illisible ». C'est qu'on ne lui demandait pas de lire, mais de *traduire* !

Dans un commentaire cité par Weinberger, Snyder justifie son choix en disant que d'après lui le soleil « illumine des mousses qui sont en haut des arbres. (pas sur des rochers.) C'est ainsi que mon professeur Ch'en Shih-hsiang voyait la chose, et ma femme (qui est japonaise¹) également, la première fois qu'elle a jeté un œil au poème. » (« *illuminating some moss up the trees. (not on rocks.) This is how my teacher*

¹ Rappelons que les Japonais ayant importé de Chine leur écriture, les Japonais peuvent comprendre le chinois écrit, même s'ils ne peuvent savoir a priori le son de chaque caractère.

Ch'en Shih-hsiang saw it, and my wife (Japanese) too, the first time she looked at the poem. », p. 46))

Dans un premier temps, Weinberger tire de ce choix une leçon assez banale, et pour tout dire un peu décevante : « la traduction est plus qu'un saut d'un dictionnaire à l'autre ; c'est une réimagination du poème » (« *translation is more than a leap from dictionary to dictionary; it is a reimagining of the poem.* », p. 46) Mais l'épilogue (« *afterword* ») d'Octavio Paz, traduit en anglais par Weinberger lui-même, puis son propre post-scriptum (« *postscript* »), nous permettent de le comprendre d'une manière autrement intéressante. Le livre, de recueil de traductions, se transforme en enquête : non seulement à la recherche de la meilleure version, mais, au-delà, du sens et de l'intérêt profond d'un tel poème.

La traduction en intrigue

Il est vrai qu'*a priori*, pour un lecteur non-sinologue lisant n'importe laquelle de ces traductions, le poème de Wang Wei semble assez terne. C'est d'ailleurs l'effet que font beaucoup des poèmes chinois ou japonais une fois traduits en français (et dans n'importe quelle langue européenne, sans doute). La scène (une montagne vide, des voix, un rayon de soleil sur des mousses) semble anecdotique, et l'écriture banalement descriptive. Sans doute cette banalité est-elle due à deux problèmes de nature très différents.

Le premier concerne la syntaxe que toute traduction occidentale réinjecte dans le poème traduit, évacuant tout le *jeu* (au sens du *jeu* dans un mécanisme) de l'original chinois. Car si l'intérêt, comme on l'a suggéré plus haut, est pour chaque lecteur de fabriquer un schème syntaxique à même de doter de signification les caractères polyfonctionnels, alors seul le traducteur, faisant ce travail, est confronté à ce que le poème en réalité *demande*. Quant au lecteur, lisant le poème (déjà syntaxiquement) traduit, il n'a plus rien à faire : et son ennui face au poème n'est que le symptôme de ce désœuvrement. Mais ce premier problème, à lui seul, n'explique pas tout. Le plaisir de lecture ne peut en effet consister à fabriquer un poème possible à partir des pièces détachées. Car si c'était le cas, le mot-à-mot serait à lui seul suffisant pour éveiller l'intérêt :

vide-montagne-ne pas-voir-homme, mais-entendre-homme-parole-son (ou : écho).

revenir-luminosité (ou : ombre)-entrer-profond-forêt, refaire-éclat-vert-mousse-dessus.

On voit bien que ce n'est pas le cas. C'est qu'un deuxième problème se pose : au fond, on ne voit pas pourquoi de tels poèmes méritent d'être écrits (ni donc lus). Ils

comportent peu d'images, ne proposent semble-t-il aucune expérience vraiment singulière de la langue, ne transmettent guère d'information, ne symbolisent rien. C'est ici qu'intervient le *above* de Snyder, et ses suites.

Dans son épilogue, en effet, Octavio Paz (rendant lui aussi hommage à Pound, dont tous les traducteurs sont « non seulement les suiveurs, mais les débiteurs » (« *not only his followers but his debtors* », p. 49)) explique les difficultés qu'il a rencontrées pour traduire le poème de Wang Wei. Elles concernent toutes la deuxième phrase : d'abord, il s'agit de savoir à quoi fait référence exactement l'expression 返景, que James J. Y. Liu traduit en « *reflected light* » mais que François Cheng considère comme signifiant littéralement « ombres retournent » (p. 52). Ensuite, comment comprendre le dernier hémistiche ? C'est sur ce deuxième point que la proposition d'Octavio Paz est éclairante. La voici tout entière :

*No se ve gente en este monte,
sólo se oyen, lejos, voces.
Bosque profundo. Luz poniente:
alumbra el musgo y, verde, asciende.*

(Personne n'est vu dans cette montagne, / seules s'entendent, au loin, les voix. / Forêt profonde. Lumière de l'ouest: / illumine la mousse et, verte, s'élève.)

Justifiant ses choix, Paz explique qu'il choisit de traduire 照, *zhao*, par « illuminer », *alumbra*, parce que « le verbe *illuminer* contient à la fois l'aspect physique du phénomène (brillant, lumière, clarté, luminosité) et son aspect spirituel (avoir une illumination). » (« *the verb illuminate contains both the physical aspect of the phenomenon (shining, light, clarity, brightness) and the spiritual (to illuminate understanding)* ». », p. 53-54). Mais ce n'est pas tout :

Je dis que le reflet vert *s'élève* ou *monte* parce que je veux accentuer le caractère spirituel de la scène. La lumière du soleil occidental renvoie au point de l'horizon, dirigé par Bouddha Amida. Sans vouloir trop fixer le jeu flottant des analogies, on peut dire que le soleil occidental est la lumière spirituelle du paradis de l'Ouest, le point cardinal de Bouddha Amida ; la solitude de la montagne et la forêt c'est ce monde dans lequel il n'y a personne vraiment, quoique nous entendions l'écho des voix ; et la clairière, dans la forêt illuminée par le rayon silencieux de la lumière, c'est celui qui médite et contemple. (*I say that the green reflection ascends or rises because I want to accentuate the spiritual character of the scene. The light of the western sun refers to the point of the horizon ruled by the Amida Buddha. Without trying to pin down the floating game of analogies, one might say that the western sun is the spiritual light of the paradise of the West, the cardinal point of the Amida Buddha; the solitude of the mountain and the forest is this world in which there is nobody really, though we hear the echoes of voices; and the clearing in the forest illuminated by the silent ray of light is the one who meditates and contemplates.*, p. 54).

Octavio Paz, on le voit, met l'accent non seulement sur l'illumination, mais aussi sur l'élévation, pour douer la scène d'une dimension spirituelle. Or, celle-ci n'apparaissait pas dans la première traduction de Paz, citée p. 33. C'est sans nul doute la lecture de la version de Snyder, et son commentaire, qui a poussé le poète mexicain à autonomiser encore plus le 上, *shang* (« au-dessus »), pour en faire un verbe : « s'élever ». Ce faisant, la scène commence à acquérir le genre de consistance symbolique (voire symboliste) dont nous sommes plus coutumiers, et friands, en Occident. Lisant Paz, on se demande : a-t-on enfin trouvé le sens caché, l'intérêt profond, la teneur spirituelle du poème de Wang Wei ? Mais en même temps, à force de chercher un sens élevé à un poème dont on ne saisit guère l'intérêt, n'est-ce pas l'orientalisme, avec ses bouddhas folkloriques et son encens fumeux, qui nous guette ? Le post-scriptum de Weinberger apporte un élément de plus dans cette enquête sur le sens du poème de Wang Wei, enquête maintenant ramassée autour de l'interprétation de ce seul petit caractère : 上 (« au-dessus »).

L'auteur rapporte en effet qu'après la seconde publication (comprenant l'épilogue de Paz) de cet essai dans une revue mexicaine, ses éditeurs ont reçu une lettre d'un professeur au Colegio de México, furieux, accusant Weinberger d'avoir curieusement négligé « le cédule de Boodberg » (*Boodberg's cedula*, p. 55). Dans *Cedules from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology*, en effet, Peter A. Boodberg écrivait en 1954 qu'aucun des traducteurs de ce poème ne l'avait compris, faute d'avoir reconnu que ce caractère, à l'époque des Tang, signifiait autant « monte » ou « s'élève » que « au-dessus ». Suit sa propre version du poème, que Weinberger qualifie de « Gerard Manley Hopkins on LSD » (p. 56). Dans un deuxième post-scriptum, datant cette fois de 2016, Weinberger ajoute qu'il a un jour rencontré ce « professeur furieux », celui-ci étant venu le remercier de lui donner du grain à moudre. Il avait en effet écrit et publié à compte d'auteur un *Comment lire 19 Ways...* Weinberger en conclut que ce professeur était « sans doute la forme la plus pure du critique littéraire : quelqu'un qui offre sa vie à démolir le travail d'un écrivain [lui, E. W.] que personne ne connaît. Il est clair que c'est le seul lecteur qui ait vraiment besoin de moi. » (« Surely the Furious Professor is the purest form of literary critic: a man who devotes his life to demolishing the work of a writer no one else know. Clearly he is the only reader who truly needs me. », p. 88)

Cette remarque amusée pourrait n'avoir aucun rapport avec la question de la traduction du poème de Wang Wei. Mais si l'on y pense : le sens d'un texte n'est-il pas ce qu'il réclame de nous ? Ce qu'il veut faire faire à son lecteur, ce qu'il lui ouvre comme pratique — la manière dont il se rend indispensable à lui ? Le livre de Weinberger, apparemment, appelle la critique littéraire (au moins celle du professeur furieux, et la mienne). Comme le poème de Wang Wei appelle la traduction (en témoignent les presque trente traductions du livre). Si bien que (pour

repandre les deux problèmes par l'énoncé desquels j'ouvrais cette partie) le caractère presque a-syntaxique du poème ancien chinois et son absence *a priori* de signification profonde se rejoignent pour se constituer en *incitation à la traduction* — à la recherche philologique et poétique : aux traductions, aux re-traductions. Sans doute est-ce un tout autre effort que le poème cherchait à faire accomplir au récepteur chinois antique. Mais s'il vient jusqu'à nous, modernes occidentaux, et *comme ça* (sans le paysage qu'il illustre ; j'y reviendrai plus bas), c'est qu'il peut nous faire faire *cela*. Ce qui signifie qu'un tel poème, sans doute, ne doit pas être *lu* : il doit être, par chacun, retraduit. Il faut donc retourner le commentaire de Weinberger, lorsqu'il écrit que « toute lecture de tout poème [...] est un acte de traduction » (« *every reading of every poem [...] is an act of translation* », p. 46), et suggérer : un poème de ce type n'appelle, pour des lecteurs comme nous, qu'un acte de traduction. Car ce n'est pas que l'acte de lecture est déjà un acte de traduction. C'est plutôt que la simple lecture d'un texte comme celui-ci ne saurait avoir d'intérêt, à elle seule, pour nous. Il faut inventer une syntaxe, pour imaginer du sens — et *lire*, ce n'est pas faire cela. Comme aurait pu dire Lautréamont : la *traduction* doit être faite par tous.

Par tous, mais pas n'importe comment, sans doute. À ce titre, au détour de ses commentaires, le livre de Weinberger distille de précieux conseils.

La traduction en quatre conseils

On en retiendra principalement quatre, disséminés par l'auteur au long de son essai :

- Il faut traduire tous les mots du texte original, selon au moins une de leurs significations
- Il ne faut traduire que les mots existants dans le poème, c'est-à-dire ne pas en ajouter (comme le font pourtant Bynner et Kiang, p. 13)
- Il ne faut pas « améliorer » la traduction (comme le fait pourtant Fletcher, p. 12, ou Chen et Bullock p. 21)
- La traduction doit elle-même valoir comme poème (comme la version de Rexroth p. 25, ou celle de Snyder déjà citée)

Le premier conseil semble relever de l'évidence, surtout avec un texte aussi court que le poème de Wang Wei : si on omettait en plus de traduire certains mots, il deviendrait ridiculement petit. Mais le deuxième est beaucoup plus difficile à respecter qu'il n'y paraît, notamment à cause des différences profondes entre le

chinois classique et les langues occidentales contemporaines. Différences de trois ordres :

- les différences entre les langues en général, qui font que même l'expression la plus banale en anglais (*a cat*) n'est pas tout à fait traduisible en français (*un chat* ajoute une dimension de genre, par opposition à *une chatte*) et réciproquement (on peut traduire *un chat* par *a cat* ou *one cat* ; dans le premier cas on supprime et dans le second on ajoute l'aspect numéral) ; etc.

- les différences entre le français (par exemple) et le chinois : en chinois, les verbes ne se conjuguent ni en fonction des sujets, ni en fonction des temps ; il n'y a pas d'espace entre les mots, si bien qu'un caractère peut aussi bien être considéré comme le suffixe du caractère précédent que le préfixe du caractère suivant ; etc.

- les différences entre le français et le chinois *classique* : en chinois classique, les poèmes sont composés de vers du même nombre de caractères (ce n'est pas le cas en français, sinon par exception, comme dans les poèmes en vers justifiés d'Ivar Ch'Vavar), chaque caractère représentant un mot et pouvant avoir différentes fonctions grammaticales ; les pronoms personnels y disparaissant presque toujours ; etc.

Or, à ne retenir que ces quelques différences, il semble impossible de tenir en même temps le premier et le deuxième conseil. En effet, la traduction en français aura tendance à ajouter des mots, des prépositions, des temps de verbe, des relations syntaxiques — bref, de multiples déterminations apparaissent qui n'existent pas dans le poème original. Mais si elle refuse de le faire, comme dans l'apparent mot-à-mot, elle retranchera ces déterminations qui existent pourtant bien dans le poème de Wang Wei, mais à l'état de potentialité. En chinois, l'absence de pronom personnel sujet, par exemple, n'empêche pas qu'un *je* est bien présent — mais *virtuellement*. Or, on ne traduit pas une virtualité : ou bien l'on dit *je ne vois pas* et l'on ajoute un *je* actuel où il n'y en avait pas, ou bien l'on dit *pas voir* et l'on soustrait un *je* virtuel où il y en avait un. Bref, même la traduction mot-à-mot, ou l'effort de ne pas faire apparaître un pronom sujet, ajoute quelque chose à l'original : elle ajoute l'idée qu'*il n'y a pas de sujet à cette action*.

Le troisième conseil concerne le fait, par exemple, de ne pas traduire un registre banal dans un registre élevé, de ne pas rendre « poétique » des expressions qui ne le sont pas, « mystérieuses » des descriptions claires ou riches des rimes plates. En somme, cela signifie ne pas essayer d'adapter le poème aux critères de la valeur poétique occidentale moderne : du romantisme. Dans le cas qui nous concerne, cela signifie surtout faire avec le caractère un peu plat, légèrement déceptif, du poème chinois. Il me semble d'un côté que ce critère devrait par exemple condamner un peu la proposition d'Octavio Paz, qui améliore beaucoup le texte en lui conférant

une portée explicitement allégorique qu'il ne contient au mieux que très implicitement. Mais, d'un autre côté, n'est-ce pas la volonté de répondre au quatrième impératif (que la traduction vaille comme poème dans la langue d'accueil) qui pousse à transgresser ce troisième conseil ?

En effet, de même qu'il semble impossible de ne pas ajouter et de ne pas retrancher *en même temps* (car ne pas ajouter *supprime* ce qui existe bien à l'état de potentialité), il apparaît comme impossible de faire de la traduction un poème valant par lui-même *sans l'améliorer*. La qualité du texte de Gary Snyder ne reposait-elle pas sur une telle amélioration ? Car le mode impératif choisi (*écoute*), quoiqu'en dise Weinberger, améliore bien l'infinif, mode « par défaut », du chinois classique — de même que le redoublement des voix par les échos. En fait, la traduction améliore *nécessairement* (contre le troisième conseil) le poème de Wang Wei si elle essaie de se constituer en poème tenant la route (quatrième conseil), ne serait-ce que parce que le poème de Wang Wei *n'était pas censé être autosuffisant* : il accompagnait une peinture de paysage, aujourd'hui perdue (comme le rappelle Weinberger, p. 5). Ainsi, vouloir faire une traduction autosuffisante de ce poème, et négliger son rôle d'accompagnement ou d'illustration, serait comme traduire les sous-titres d'un film de manière à ce que l'on puisse *les apprécier sans les images*. Or, traduire de simples sous-titres comme des poèmes autosuffisants, les améliorerait nécessairement. Ce problème, du reste, ne concerne pas que ce poème-ci : beaucoup des textes chinois anciens devaient illustrer des peintures, ou être accompagnés de musique. Mais plus généralement encore : comme l'a rappelé Jacques Rancière à de nombreuses reprises, nulle civilisation sans doute avant l'Occident romantique n'a eu l'idée de faire des arts de l'écriture quelque chose comme une *littérature* — c'est-à-dire des textes autosuffisants, refermés sur eux-mêmes, valant pour leur seule beauté, ou leur seul style. Des textes ayant une valeur intrinsèque, qui seraient à eux seuls des spectacles, ou des « visions » (mais dénuées de tout enjeu politique ou religieux), flottant dans l'éther du sens, déconnectés de toutes les autres pratiques sociales. En cela, tous les poèmes qui nous parviennent d'autres époques et d'autres civilisations sont pour nous comme des sous-titres, auxquels manque le film dans lequel ils prendraient sens — dans lequel ils n'auraient pas besoin d'être *beaux*.

Ainsi, avec ces quatre conseils, glanés au fil de la lecture de *19 Ways of Looking at Wang Wei*, la traduction apparaît comme un double *double-bind* : 1/ il ne faut pas retrancher ni ajouter — mais ne pas ajouter retranche. 2/ Il ne faut pas améliorer, et

il faut faire un poème autosuffisant — mais faire un poème autosuffisant améliore. C'est ce double *double-bind* qui fait de la traduction un geste *impossible* — et pourtant, comme on a essayé de le montrer dans la partie précédente, celle-ci est bien *nécessaire*. Comme commandée, appelée par le texte lui-même — qui nous oblige :

Montagne vide — je ne vois personne ;
pourtant j'entends — l'écho d'une voix humaine.
La lumière revenue — pénètre en la forêt profonde,
de nouveau illumine — mousse verte — là-haut.

.

PLAN

- [La traduction en histoire](#)
- [La traduction en intrigue](#)
- [La traduction en quatre conseils](#)

AUTEUR

Pierre Vinclair

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : pierre.vinclair@yahoo.fr