

Université de Montréal

**Traduire et interpréter : survol des constructions
subjectives d'Ezra Pound et de Xi Chuan**

**Par
Agnès Dupuis**

**Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
En vue de l'obtention du grade de M.A. en littérature comparée**

**Décembre 2009
©, Agnès Dupuis, 2009**

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
Traduire et interpréter : survol des constructions
Subjectives d'Ezra Pound et de Xi Chuan

Présenté par :
Agnès Dupuis

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :
Éric Savoy, président-rapporteur
Tonglin Lü, directrice de recherche
Terry Cochran, membre du jury

TABLE DES MATIÈRES.

Résumé.....	IV
Abstract.....	V
Préface.....	1
<u>Chapitre 1</u> : Une approche poétique de la poésie.....	7
Pourquoi Pound?.....	11
La méthode idéogrammatique, l'image et son vortex.....	21
Une approche poétique de la traduction.....	37
<u>Chapitre 2</u> : La traduction et le langage.....	44
Langage, pensée, écriture, création.....	48
Création, interprétation, traduction.....	55
La lecture allégorique.....	65
<u>Chapitre 3</u> : Une expérience d'interprétation.....	68
Le mouvement.....	73
Interprétation.....	95
Conclusion.....	99
Bibliographie.....	102

Résumé

Ce mémoire se veut une réflexion sur la place de l'interprétation dans un travail de traduction d'œuvres poétiques. La réflexion s'articule premièrement autour de l'exemple d'Ezra Pound, traducteur de poèmes chinois classiques. Elle se poursuit par une exploration des possibilités interprétatives contenues dans le langage lui-même, pour se conclure par une expérience subjective de traduction.

J'ai choisi de traduire trois poèmes de Xi Chuan, poète chinois appartenant au mouvement de la poésie obscure. La poésie obscure est un courant littéraire contemporain, qui se poursuit encore aujourd'hui sous l'appellation de poésie post-obscure. Les travaux de Xi Chuan sont un exemple de la recherche d'une nouvelle forme d'expression pour les poètes chinois contemporains, soit l'émergence de la voix subjective, phénomène directement relié à une prise de position face au passé traditionnel et au désir d'émancipation et d'autonomie de l'expression littéraire. Cette place qu'occupe le poète obscur entre le nouveau et l'ancien permet à l'individu d'interpréter d'une manière plus personnelle le présent. De la même manière, le traducteur doit rompre avec le passé (soit le texte de départ) pour permettre l'interprétation et la projection du nouveau texte dans l'avenir (soit dans la langue d'arrivée).

Mots-clés: Ezra Pound, Xi Chuan, traduction, poésie, interprétation, construction.

Abstract

This dissertation strives to be a reflection on the importance of interpretation in a translation of poetic language. This reflection takes its point of departure from the example of Ezra Pound, translator of classic Chinese poems. It continues with an exploration of the interpretative possibilities included in language itself, concluding with a subjective experience of translation.

I chose to translate three poems by Xi Chuan, a Chinese poet belonging to the obscure poetry movement. Obscure poetry is a contemporary literary movement which still continues today under the name of post-obscure poetry. Xi Chuan's writings are an example of the search for a new expressive form for contemporary Chinese poets or, in other words, for the emergence of a subjective voice that is directly related to taking a stand with regard to the traditional past while striving for the emancipation and autonomy of literary expression. The place occupied by the obscure poet between the new and the old allows the individual to interpret the present in a manner that is more personal. In the same way, the translator has to break away from the past (in other words, the original text) to allow for interpretation and the projection of the new text into the future (that is, the receiving language).

Keywords: Ezra Pound, Xi Chuan, translation, poetry, interpretation, construction.

Préface

La traduction d'œuvres littéraires est une activité essentielle pour que la rencontre entre un lecteur et un auteur qui ne partagent pas la même langue puisse avoir lieu. Sans la traduction, le lecteur restreindra ses choix aux livres écrits dans la langue qu'il maîtrise. Sans traduction, l'auteur voit son œuvre confinée à un public spécifique, par exemple son public naturel, ou maternel. Il s'agit donc d'une activité essentielle, mais sa nécessité ne fournit pas d'emblée la marche à suivre permettant l'ouverture du passage entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Comment le traducteur procédera-t-il? Par où commencera-t-il? Quels sont les défis que devra relever le traducteur, quels choix s'offriront à lui, et quelles seront les conséquences de ses choix? Vastes questions, qui méritent des réponses vivantes, des réponses qui ne seront pas fixées dans le temps, des réponses qui seront toujours en perpétuelle évolution, au fil du temps qui passe.

De plus, certaines langues semblent naturellement plus apparentées les unes aux autres que d'autres. Par exemple, le français et l'espagnol se rejoignent par leurs origines latines communes. D'un autre côté, certaines langues semblent, de prime abord, plus éloignées les unes des autres, par exemple le français et le chinois. En effet, ces deux langues ne partagent ni racine, ni codification grammaticale. Ainsi, lors de la traduction d'un texte de départ en chinois vers un texte en français, le traducteur aura à établir un terrain entre les deux langues, pour que la rencontre puisse avoir lieu. Autrement dit, le traducteur devra se poser la question à savoir comment arriver à traduire un caractère chinois en

français. Selon certains¹, matériau poétique de par sa nature visuelle, perdons- nous au change en ramenant le caractère chinois à nos mots phonétiques? Et si nous perdons quelque chose lors de la traduction, qu'est-ce qui est perdu exactement? Et donc, est-ce que les mots français ont moins de qualité poétique, étant donné la nature de leur construction visuelle? La langue chinoise serait alors supérieure à la langue française en ce qui concerne l'expression de la poésie. Pourtant, il semble difficile d'évaluer la valeur d'une langue sur le critère de sa représentation visuelle. Et peut-être que ce questionnement ne serait que l'illustration d'une vision déformée de la culture chinoise, déformée par l'hégémonie de la culture occidentale sur les autres cultures, particulièrement aux cultures des pays « du tiers-monde ». C'est pourquoi le point de départ du questionnement sur la traduction est déjà empreint d'un questionnement sous-terrain sur la langue et le langage, sur les choix qui s'offrent au traducteur, sur les conséquences des décisions que le traducteur prendra, et, dans une plus vaste mesure, sur l'importance de l'interprétation du texte à traduire.

Dans un article publié dans *le Monde*, le philosophe Paul Ricœur exprime sa propre définition de la traduction :

La traduction, c'est la médiation entre la pluralité des cultures et l'unité de l'humanité. Elle ouvre sur des universels concrets, et non pas du tout sur un universel abstrait, coupé de l'histoire. (...) Le phénomène étonnant de la traduction, c'est qu'elle transfère le sens

¹ Je fais ici références aux réflexions de Pound, dans son essai intitulé : *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*. Paris, l'Herne, 1972, 55p.

d'une langue dans une autre ou d'une culture dans une autre, sans en donner cependant l'identité, mais en en offrant seulement l'équivalent².

La traduction permet une communication entre deux cultures différentes. C'est une ouverture possible sur l'autre, sur celui qui est différent de nous et qui exprime son identité. Cette identité exprimée, ce peut être le texte que l'auteur écrit. La traduction ne passe pas l'identité, mais transmet l'image de cette identité (ou une des constructions possibles de cette identité).

Il existe de nombreuses théories de la traduction. Cependant, le but du présent travail n'est pas de parcourir les différentes théories de la traduction qui permettent d'établir les critères d'évaluation pour une traduction. Ce sera plutôt, à partir d'un exemple de traduction créatrice, et en soulignant la valeur interprétative du langage, d'appriivoiser le travail du traducteur pour finalement en faire l'expérience.

La poésie obscure est un mouvement poétique qui a connu son essor en Chine dans le début des années 1980, et qui se poursuit encore aujourd'hui sous l'appellation de poésie post-obscure. Les poètes appartenant à ce groupe sont assez nombreux, pourtant, outre l'exceptionnelle popularité de Bei Dao, ils restent méconnus du public occidental. Je propose donc une expérience de traduction de trois poèmes de Xi Chuan, poète appartenant au groupe des poètes post-obscurs, une expérience d'interprétation de ses poèmes, mais aussi une expérience d'interprétation du langage poétique, qui devient ainsi le matériel de l'image poétique. La poésie est un style littéraire reconnu pour être difficile

²Ricœur, Paul, "Cultures, du deuil à la traduction" in *Le Monde*, 25 mai 2004.

à traduire, et pour certains, même impossible³. Pourtant, des exemples prouvent le contraire. C'est pourquoi, avant d'en arriver à une interprétation du langage et une expérience de traduction, je présente l'exemple des travaux de traduction d'Ezra Pound.

Ezra Pound ne connaissait pas le chinois, ce qui ne l'a pas empêché de prendre son dictionnaire et de parvenir à transmettre au nouveau lecteur l'essentiel de plusieurs poèmes chinois classiques. L'essentiel signifiant ici l'image, et non la structure externe du poème, comme les rimes et le nombre de syllabes par strophes. Sa méthode de travail et sa vision de la langue chinoise pourront aisément être critiquées. Par contre, ses traductions ont traversé le temps et elles restent une version originale et intéressante, même de nos jours. Je me penche donc, dans la première partie de mon mémoire, sur l'œuvre de traduction de Pound, et sur sa méthode de travail, soit la méthode idéogrammatique. La méthode idéogrammatique pourra aussi faire l'objet de critiques et le choix de l'exposition du « Cas Pound » ne me sert pas à développer une méthode de travail qui serait réutilisable dans d'autres entreprises de traduction. Cependant, la méthode de Pound aura apporté nuances, modulations, modifications aux poèmes chinois classiques, comparées aux traductions plus scientifiques. Nuances, modulations, modifications peuvent servir à l'enrichissement de la qualité de la traduction. C'est ce que je retiendrai.

Ensuite, je me penche sur le matériel poétique (le mot, peu importe en quelle langue), pour tenter de faire ressortir sa dimension transcendante. Les mots sont régis par de

³Jakobson, Roman. *Aspects linguistiques de la traduction, dans Essais de linguistique générale*, Minuit, (Point numéro 17), Paris, 1963.

nombreuses règles⁴. Pourtant, la valeur interprétative contenue dans les mots ne peut être négligée, sans quoi chaque mot aurait son équivalent irréfutable dans une autre langue. Le traducteur se situe à la frontière de deux langues, à la frontière de deux cultures. Son rapport à la langue (de quelle manière il aborde les mots) a davantage à être connu, pour que son travail soit abordé avec un certain discernement. Aussi, la traduction peut servir différentes fins. Dans le cas présent, il ne s'agit pas de présenter la poésie obscure (en l'occurrence, les poèmes de Xi Chuan) dans son contexte sociohistorique, pour ainsi apprivoiser la littérature chinoise contemporaine, et faire du lecteur potentiel un sinologue en devenir. Mon intention est de traduire le texte pour le transmettre à d'autres lecteurs, et ainsi permettre le plaisir de la lecture. Chaque langue découpe la réalité de façon unique et différente⁵. Cette idée rejoint la citation ci-dessus mentionnée de Ricœur sur la pluralité des cultures et l'unification de l'humanité. Les différentes langues sont avant tout des codes partagés par des individus appartenant à un même groupe. Les différences culturelles, qui éloignent le lecteur et l'auteur ne partageant pas la même langue, peuvent être amenuisées si une interprétation du texte de départ vient s'ajouter au désir de trouver des équivalents dans la langue d'arrivée. Hejmslev et Eco font référence, dans leurs différents ouvrages sur la sémiologie, à cette interprétation qu'il est possible d'attribuer au signe, et ainsi permettre à la traduction de faire évoluer le texte de départ.

Enfin, et toujours en suivant l'influence laissée par les traductions de Pound et cette réflexion sur la place de l'interprétation dans une entreprise de traduction, j'arriverai au cœur du travail, soit la traduction comme telle. Une courte présentation du contexte

⁴Grammaire, syntaxe, accords...

⁵ Lee, Penny. *The Whorf theory complex. A critical reconstruction*, Philadelphie, John Benjamins, 1996, 323p.

historique de l'œuvre du poète s'impose. Ensuite suivra l'expérience de traduction. Il ne s'agit nullement d'une analyse de texte ou d'une recherche exhaustive sur la poésie obscure. Il est question ici de matériel poétique chinois traduit en français. Les deux premières parties du mémoire justifient une souplesse de travail, permettent l'interprétation, et redéfinissent la traduction comme un acte de communication.

Ma maîtrise en est donc une de survol; survol des travaux de Pound, survol des liens entre l'interprétation et le langage, survol de la poésie obscure. Ces trois sujets distincts se rassemblent au sein de cette recherche, et sont tous trois reliés par la place de l'interprétation dans le travail du traducteur, mais aussi, plus globalement, dans le travail du poète, du lecteur, de l'individu qui interprète le monde pour ainsi permettre la construction de la réalité.

Chapitre 1,

UNE APPROCHE POÉTIQUE DE LA POÉSIE

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins une image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. »

Proust, Contre Sainte-Beuve.

L'œuvre littéraire, au moment de sa lecture, sera de prime abord considérée par le lecteur comme un aboutissement. Rien ne peut physiquement venir altérer le texte. Traduite dans une autre langue, l'œuvre conserve *a priori* cette impression de finitude. Cependant, la traduction d'une œuvre littéraire peut aussi se présenter comme le moteur d'un commencement, comme le départ d'un nouveau texte issu de l'œuvre de départ. La traduction ouvre le dialogue, permet une rencontre avec un texte qui vient de l'étranger. Antoine Berman, dans son essai intitulé *L'épreuve de l'étranger*, explique cette source de mouvement qui peut animer la traduction, comme on peut le voir dans cet extrait :

Toute culture résiste à la traduction, même si elle a essentiellement besoin de celle-ci. La visée même de la traduction --ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport avec l'autre, féconder le propre par la médiation de l'étranger--heurte de front la culture ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui voudrait que toute société fût un tout pur et non mélangé. (...) Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine. (...) Or, la traduction occupe ici une place ambiguë. D'une part, elle se plie à cette injonction appropriatrice et réductrice, elle se constitue comme l'un de ses agents.

Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la mauvaise traduction. Mais, d'autre part, la visée éthique du traduire s'oppose par nature à cette injonction : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement⁶.

Le traducteur peut, d'une part, assujettir le texte de départ au stéréotype, à l'idée qu'il se fait de l'Autre, de l'Étranger. Aborder ainsi le texte avec, comme point de départ, sa propre culture, c'est la mauvaise traduction. Cet ethnocentrisme contamine le travail du traducteur. Elle réduit le texte de départ, puisqu'il ne se construit que par rapport à la culture propre du traducteur. C'est assujettir l'autre, pour avoir la possibilité de se l'approprier, de se positionner dans un état de supériorité par rapport à lui. D'autre part, le traducteur peut être celui qui ouvre le passage entre un texte et un autre (entre une culture et une autre). Et pourquoi cela est-il possible? Parce que la traduction est dotée d'une dimension éthique. Le traducteur se positionne face au texte de départ en l'interprétant. Il devra prendre des décisions, peut-être bonnes, peut-être mauvaises, mais les motifs et les conséquences de ses choix feront partie de son travail. La traduction oblige le traducteur à agir avec le texte de départ, à entrer en relation avec lui. La traduction oblige conséquemment le décentrement, elle force l'ouverture. Le traducteur ne s'appropriera pas le texte; il construira plutôt un pont pour le rejoindre. Le dialogue, l'échange seront maintenant possibles.

Ainsi, la traduction sera plus création que restriction menant à un résultat parallèle, sinon égal à l'original. Le mouvement créé par la traduction favorisera l'ouverture d'esprit,

⁶Berman, Antoine, *l'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984, p.16.

autant l'esprit du traducteur que l'esprit du lecteur. L'œuvre se modifie et pourra s'enrichir au travers de ces étapes. Au départ, l'œuvre littéraire semblait inerte. Elle ne possédait pas les qualités intrinsèques qui la pousseraient à se modifier par elle-même. La traduction sera son moteur. L'œuvre bougera, changera au gré du traducteur.

Le traducteur sera celui qui partagera ses expériences avec l'œuvre. Sans nécessairement connaître parfaitement la grammaire et la syntaxe de la langue de départ, il se doit de maîtriser celles de la langue d'arrivée. Les expériences personnelles d'interprétation que partagera le traducteur avec l'œuvre en traduction seront l'essence même de la traduction; essence comme le matériel, comme l'outil qui servira au traducteur à effectuer son travail. La parole de l'auteur sera interprétée par le traducteur, et c'est maintenant ce dernier qui sera le porteur des mots.

Si l'œuvre à traduire est issue d'une langue différente que celle utilisée par le public auquel elle est destinée, le traducteur devra faire des choix. Le point de départ de la traduction sera l'œuvre originale, mais c'est le traducteur qui devient maintenant le légataire de l'œuvre. Le traducteur peut décider d'effectuer une traduction fidèle, suivant mot à mot le texte original. Il peut aussi user de compréhension et, par périphrase, transposer le texte de départ dans la langue d'arrivée. Il pourra aussi « démissionner » face à la traduction, et faire une adaptation du texte de départ.

S'il s'agissait d'un décodage pouvant être effectué à l'aide d'un dictionnaire, la question « qui est le traducteur? » ne se poserait pas. Le traducteur pourrait être, à la limite, une

machine. Mais ce n'est pas le cas. L'œuvre de départ, comme l'explique Benjamin dans son texte intitulé *la tâche du traducteur*⁷, peut être considérée comme dotée de vie. La traduction pourra en assurer la survie; elle devient essentielle (à la vie, à la circulation, à l'évolution) à l'œuvre. En laissant de côté la recherche de la ressemblance, en abandonnant l'idée que la traduction fidèle au sens de l'original aura touché à l'essentiel de l'œuvre, le traducteur s'arroge le droit de toucher davantage à la profondeur des langues.

Spécifiquement, en ce qui concerne la traduction de poésie, ce lien unifiant toutes les langues, ce sont les images qui le créent. L'image comme le souffle, comme l'esprit, comme l'ambiance qu'insuffle le poème dans les pensées du lecteur. Ce concept de l'image se rattache à la poésie de façon générale. « L'art de l'image, c'est la poésie »⁸, écrit Pound. Bachelard ajoute : « Le poème est une grappe d'images »⁹. Quand vient le temps de traduire le poème dans une autre langue, le traducteur pourra décider de garder en tête cette idée de transmission de l'image poétique. Dans ce contexte de travail, le traducteur pourra introduire sa perception personnelle, sa construction personnelle de l'image poétique à transmettre. La traduction incarne alors une hypothèse du traducteur transmise au lecteur. C'est dans cette optique que je me penche d'abord sur un exemple de traduction créatrice, soit les travaux D'Ezra Pound sur la poésie chinoise de l'époque des Tang.

⁷ Benjamin, Walter, *La tâche du traducteur*, in *Oeuvres*, tome 1, Gallimard, Paris, pp.244-262.

⁸Pound, Ezra, "Vortex", *Blast #1*, New York, juin 1914.

⁹ Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, J.Corti, 1948, 407 p.

L'exemple de Pound sert à illustrer le rôle que prendra le traducteur en traduisant un poème, soit le passage de l'image d'une langue à une autre, d'une culture à une autre. Dans un premier temps, je justifierai le choix de mon exemple en contextualisant les travaux de traductions d'Ezra Pound. Par la suite, je présenterai les théories qui ressortent de ses ouvrages. D'une certaine confusion/fusion dans l'esprit de Pound entre l'image visuelle (le caractère chinois) et l'image poétique découleront ses réflexions sur la méthode idéogrammatique. Cette méthode sert l'esthétique imagiste et les travaux de Pound viendront renforcer l'idée que le traducteur peut, par son travail, devenir passeur d'images. En évaluant ici l'impact de l'image dans une entreprise bien précise de traduction, j'amorce aussi une réflexion plus profonde sur l'importance de l'interprétation dans toute entreprise de traduction. L'image est avant tout la construction du poète, mais par la force des choses, elle devient aussi la construction du traducteur.

Pourquoi Pound

Pound, l'écrivain, le poète, le traducteur, le poète-traducteur. Car, dans l'œuvre de Pound, « la traduction est constitutive de sa démarche poétique et de sa conception de la poésie »¹⁰. Pound occupe une place indéniablement à part dans le cercle des écrivains du début du vingtième siècle, ces écrivains poètes, qui sont aussi traducteurs. Pound était à la recherche d'une réponse à cette grande question : les langues sont-elles dotées d'un caractère universel? Ou, existe-t-il un terrain commun que partagent toutes les langues?

¹⁰*Vingtième assise de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2004, p.15.

Ces questions, qui sous-tendent le projet de Pound, serviront de lien avec la deuxième partie du mémoire, soit la traduction et le langage. Pound est à la frontière, par son travail, entre la poésie et la traduction. Il dénude le mot à traduire de son sens, et ce qui gagnera en importance, c'est l'image que le traducteur se fait de ce sens. Sa construction subjective de l'image sert alors directement son travail de traduction. En provoquant une rupture avec le sens de l'original, c'est l'émergence de l'image qui sera maintenant possible. Sa traduction sera forte, puisque c'est la puissance des images qui y sera mise en valeur. Pound (et son imaginaire) devient alors le pivot qui retournera la langue en tant que telle pour en faire le « matériau poétique. » Les mots sont maintenant les porteurs de l'image. Pound se servait de tous les mots qui lui tombaient sous la main, que ce soit pendant ses lectures ou ses travaux de traductions, il se servait de tous les mots comme d'un prétexte de création poétique, comme il est mentionné dans l'extrait suivant :

Son œuvre tout entière est composée, recomposée à partir de textes anciens ou exotiques, très éloignés de sa culture, en langues diverses, qu'il s'est appropriés, dont il a fait sa chair¹¹.

Une œuvre recomposée par appropriation de langues diverses, c'est ici la nature du recueil *Les Cantos*, l'aboutissement des recherches et travaux de Pound sur la poésie. Dans *Les Cantos*, Pound dépouille les autres langues (quelles qu'elles soient) de leur sens, et garde ce dont il a besoin pour propulser sa poésie. Il agira de la même manière dans ses travaux de traduction.

¹¹ Ibid, p.15.

Pound fait circuler les mots d'une langue à une autre, fait connaissance avec eux, se les approprie, et les relance vers d'autres destinées, faisant ainsi, avec des éléments qui existent déjà, une nouvelle construction. *Les Cantos*, l'œuvre de sa vie sera l'illustration de cette grande mosaïque de mots venus d'ailleurs, mots qui par torsion, distorsion, assimilation, deviendront les mots de son propre langage poétique. *Les Cantos*, ou les Chants d'une vie peuvent se présenter comme un recueil de toutes les poésies d'Ezra Pound, une extension de ses recueils précédents. Cette longue épopée se subdivise en plusieurs parties. Suit ici un extrait, traduit en français, du Cantos LXXVII, qui fait partie de la suite poétique nommée *Cantos Pisans*¹².

¹² Pound, Ezra, *Les Cantos*, sous la direction de Di Manno, Yves, Flammarion, 2003, pp.507-513.

Et ce jour Abner souleva une pelle...
 au lieu de la regarder pour voir si elle
 ferait le travail toute seule

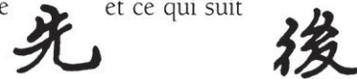
Von Tirpitz dit à sa fille... comme nous l'avons déjà
 rapporté/il dit : attention à leur charme
 Mais d'un autre côté Maukch pensait me
 rendre service en m'inscrivant à la commission
 d'enquête sur les fosses communes à Katin,
 le beau monde gouverne
 et si ce n'est pas toujours le cas c'est une sorte
 de niveau vers quoi tout tend à retourner
 Chung



dans le milieu
 qu'il soit vertical ou horizontal
 « et n'les ayant pas eu (avantages, privilège)
 il n'y a rien, rien en italiques, qu'ils ne feraient
 pour les r'tenir »
 sincèrement vôtre Kungfutseu
 Entra dans le magasin de Bros Watson à Clinton N.Y.
 précédé d'un vacarme, c'est-à-dire d'une

énorme malette ou sacoche
 qui tomba et dérapa sur les 7 mètres de l'allée latérale
 et s'arrêta dans un grand fracas de verrerie
 (incassable il est vrai)
 et avec cette interrogation : KESKI S'PASSE ?

« J'vais t'dire c'qui s'passe
 c'est l'Sochya-lisme qu'arrive »
 (A.D. 1904, un peu en avance mais
 prêt à l'emploi
 toute chose a une fin (ou emploi) et un commencement.
 Savoir ce qui précède et ce qui suit



vous aidera à/comprendre ce qui se passe
 conferre aussi Épictète et Syrus

Tandis qu'Arcturus passe au-dessus du trou de ma tente
 l'excès d'illumination électrique
 est maintenant concentré
 sur le type qui vola un coffre-fort qu'il ne pouvait pas ouvrir
 (intermède intitulé : periplum en camion)
 et le hennia d'Awoi joue aux quilles sous les auvents
 de la tente

K-lakk... thuuuuuu
 fait la pluie

uuuh

2, 7, hooo
 der im Baluba
 Faasa ! 4 fois la ville fut reconstruite,
 maintenant au cœur indestructible
 4 portes, les 4 tours
 (Il Scirocco è geloso)

des hommes sortirent de χθόος
 Agada, Ganna, Silla,
 et le M^r Taishan est pâle comme le fantôme de mon premier ami

qui vient parler de céramique ;
la brume embue la montagne

« Tout bien pesé, est-ce si loin ? »

Vint Borée et ses kylin
briser le cœur du caporal

Aube brillante
le jour suivant
avec l'ombre des potences attenantes

Les nuages de Pise sont véritablement variés
et aussi splendides que tous ceux que j'ai vus depuis
à Scudder's Falls sur la Schuylkill
sur les bords de laquelle j'évoque un copain
assis à ne rien faire dans une cabane rudimentaire
n'pêchant pas, juste regardant l'eau,
un homme d'à peu près quarante-cinq ans

rien ne compte que la qualité de l'affection

la bouche, c'est le soleil la bouche de Dieu
ou dans un autre contexte (periplum)
le studio sur Regent's canal
Theodora endormie sur le sofa, « la note du
tailleur » du jeune Daimio
ou la photo de Grishkin retrouvée des années plus
avec l'impression que M. Eliot a dû manquer
quelque chose, après tout, en faisant son portrait
periplum

(la danse est un médium)
« Vers sa montagne natale »
ψυχάριον αὐ δάσταζον νεκρὸν

何
遠

旦

une petite flamme pour un peu de temps
conservée dans le ballet Impérial, jamais dansé dans un théâtre
Comme du temps de Justinien
le Père José avait compris quelque chose
avant que la voiture Deluxe lui ait fait passer le précipice
sumne fugol othbaer

appris ce que la Messe voulait dire,
comment on devait/la dire

la danse de Corpus les jouets dans
l'office à Auxerre

toupie, fouet, et le reste.
[Je l'ai entendu dans les chiottes l'endroit

rêvé pour apprendre que la guerre est finie]

la coquille du ciel refermée sur sa perle

καλλιπλόκαμα Ida.
Avec l'épée dégainée comme à Nemi
les jours se suivent

et les menteurs sur le quai de Syracuse
rivalisent toujours avec Odysseus
sept mots pour une bombe

dum capitolium scandet
le reste peut sauter
Très efficaces, pourront-ils se recoller
comme les deux moitiés d'un sceau ou d'une taille ?

la volonté de Shun et
la volonté du Roi Wan

非
其
鬼
而
祭
之
諂

étaient comme les deux moitiés d'un cachet

$\frac{1}{2}$ s

dans le Royaume du Milieu

Leurs désirs ne faisaient qu'un
directio voluntatis, comme Seigneur sur le cœur
les deux sages s'unirent
et Lord Byron se plaignit qu'il (Kung)
ne l'ait pas laissé en vers
« moitiés d'un cachet »,

Voltaire choisissant presque comme moi
pour finir son « *Louis Quatorze* »

et pour ce qui est de la fonction de distribution
1766 ante Christum
c'est enregistré, et l'État *peut* prêter de l'argent
comme cela fut démontré à Salamine
et pour les billets sur le monopole
Thalès ; et le crédit, Sienne ;
tous deux pour le crédit et le discrédit ;
« la terre est à ce qui est vivant »
l'intérêt sur tout ce qu'elle crée de rien
c'est c'te conne de banque qui l'a ; véritable iniquité
et pour changer la valeur de l'argent, de l'unité
d'argent

METATHEMENON

on n'est pas encore sorti de ce chapitre-là

Le Paradis n'est pas artificiel

Κύθηρα, Κύθηρα,

En mouvement ὑπὸ χθονὸς pénètre dans la salle
des registres les formes d'hommes surgirent de γέα

Le Paradis n'est pas artificiel

ni ne peut le martinet voler dans la tempête
comme dans l'air calme

« comme une flèche, et sous un mauvais gouvernement

也

志

符

節

comme une flèche »

« Manquer le centre de la cible cherche sa cause en soi »

« seule la sincérité totale, l'exacte définition »

et on ne fait pas une oreille de truie d'une bourse de soie
même dans ce cas-là...

les nuages au-dessus de Pise, des deux tétons de Tellus, γέα
« Il ne tombera pas », disait Pirandello, « sous la coupe de Freud,
il (Cocteau) est trop bon poète ».

Eh bien, Camapari est parti depuis ce jour-là
avec Dieudonné et avec Voisin
et l'œil de Gaudier sur la masse tellurique de Miss Lowell

« l'esprit de Platon... ou celui de Bacon » dit Upward
cherchant une comparaison pour lui
« Affez-fous quelque bassion bolitique ?...
Demokritoos, Heragleitos » s'écria Doktor Slonimsky 1912

Donc Miscio s'assit sans un penny pour le gazomètre
mais alors il dit : « Parlez-vous allemand ? »

à Asquith, en 1914

« Comment peut-il faire Ainley toujours mobile
derrière ce masque »
Mais M^{me} Tinkey ne voulut jamais croire qu'il voulait son chat
pour attraper les souris
et non pour faire de la cuisine orientale

« Les Japonais dansent toujours en manteau » dit-il
avec une précision parfaite

« Juste comme les gants de Jack Dempsey » chantait M. Wilson

de sorte qu'on/pouvait tuer une puce sur l'un ou l'autre
de ses pâles seins

dit/le vieux pilote de Dublin
ou l'exacte définition

bel seno (in rimas escarsas, vide sopra)
2 montagnes avec l'Arno, je suppose, coulant entre les deux
ainsi baisée la terre après avoir dormi sur du béton

bel seno Δημήτηρ copulatrix
ton sillon

dans les limbes pas de victoires, là, pas de victoires —
voilà les limbes ; entre les ponts du négrier
10 ans, 5 ans

« Si *seulement* il se / débarrassait de Ciano » grognait l'amiral
« des gens qui ont l'habitude de recevoir des ordres » disait-il
quand la flotte se rendit
« On y arriverait » (à liquider Ciano) « avec une pincée
d'insecticide ».
disait la fille de Chilanti âgée de 12 ans.
Vendue l'école de Gais,
abattus les arbres dont les feuilles servirent de litières pour le
bétail de sorte qu'il manquait de l'engrais...

pour avoir perdu la loi de Chung Ni,
d'où la valise près de la statue du chasseur alpin à Brunik
et le mol et lent balancement des étendards
et de semblables choses arrivèrent en Dalmatie
car il manquait ce trésor d'honnêteté
qui est le trésor des États
car ces chiens d'Italiens ne sont pas, sauf exception,
plus honnêtes en administration que les anglais ne le sont en affaires

Jactance, vanité, prévarication jusqu'à ruiner le travail de 20 années

Les cloches sur Petano... sont plus douces qu'ailleurs
me souvenant d'Alice et d'Edmée

Le paganisme grec, la Chine confucéenne, la Provence du XIIIe siècle, la renaissance italienne... nombreuses traditions qui forcent l'ouverture des frontières de la poésie. La nouveauté est maintenant possible. Cette nouveauté peut émerger de la tradition, des textes anciens, des textes issus d'autres langues. Il est possible de produire un texte neuf, même si la base s'érige sur des textes anciens. Si *les Cantos* sont la consécration de ses recherches et de ses idées-idéaux poétiques, c'est par son intérêt pour la traduction que Pound aura été nourri et inspiré. *Les Cantos* unissent plusieurs langues, dans le but de créer une langue universelle, un langage poétique « au-dessus de tout ». Ce langage au service de la poésie qui sait unir et combiner toutes les langues, qui les érige sur un même pied d'égalité, c'est par ses recherches sur la traduction en général, et sur ses idées sur la langue chinoise en particulier, que Pound en établira les fondations. Ces mêmes recherches visaient, comme objectif ultime, la création d'une langue parfaite, d'une langue qui servirait parfaitement la poésie. La langue chinoise et ses caractères serviront d'amorce à ce grand projet, ce projet de combinaison de plusieurs langues et signes pour souligner l'émergence d'une parole autre. Pound accorde une importance primordiale à la transcription de la réalité; c'est là un des objectifs de sa poésie. Comme je le démontrerai plus loin, son interprétation de l'idéogramme peut sembler singulière, et même hasardeuse. Mais l'intuition de Pound sera d'avoir vu dans l'idéogramme chinois la possibilité d'un passage, soit le passage de l'image (subjective) à la réalité du texte. La traduction, qui par nature est activité de passage, renforce la démarche du poète et ajoute une valeur supplémentaire à la force de l'image poétique. La conception personnelle qu'il se fait de la langue chinoise le pousse à l'utiliser comme un prétexte pour se décoller du sens des mots qui composent le poème, pour permettre l'émergence de l'image. Comme le

mentionne Jean-François Billeter dans son essai intitulé *L'art chinois de l'écriture*, l'intuition de Pound trouve une certaine justification :

Une intuition qui semble bien être au cœur de la pensée chinoise et qui consiste à concevoir la réalité comme un surgissement permanent, comme un perpétuel passage du virtuel à l'actuel, comme une succession de figures ou configurations naissant de manière ininterrompue d'une source invisible et insituable, intérieure à la réalité même¹³.

Cette idée que la réalité soit passage entre le virtuel et l'actuel sera applicable, pour Pound, au langage d'abord, à la poésie assurément, et par-dessus cela, à l'activité de traduction. L'image (elle aussi issue de sources invisibles et insituables) se revêt d'une qualité réelle quand il s'agit de la rapporter au lecteur; c'est la nature du travail du poète. Le traducteur pourra lui aussi, par son travail, prendre ce rôle.

Très tôt dans son cheminement, Pound s'intéresse à la différence entre ce qui est traduisible dans un texte littéraire et ce qui ne l'est pas. C'est ainsi que dans un article intitulé *How I began*, publié en 1913¹⁴, il tente déjà de faire la distinction entre le traduisible et l'intraduisible, quelle partie du texte est indestructible, et quelle partie se perd dans la traduction. Pound dégagera du texte littéraire deux grandes composantes, bien distinctes l'une de l'autre, soit le mouvement et la structure. La structure, de par sa rigidité, appartient à la langue de départ. Quant au mouvement du texte, il sera du ressort du traducteur de le transposer d'une langue à une autre. De son interrogation sur le mouvement découleront les notions d'image et de vortex, notions élaborées à partir de ses

¹³Billeter, Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Skira/Seuil, Milan, 1989, p.37.

¹⁴Pound, Ezra, "How I Began" in *T.P.'s Weekly*, Londres, XXI. 552 (6 juin 1913), 707 p.

recherches et réflexions sur les idéogrammes chinois. Pour Pound, les caractères sont dotés d'une faculté de *résonance*; ils révèlent un fond (peut-être un fond d'histoire, un fond d'étymologie) qui permet au regard de voir plus loin¹⁵. Il s'agit là de son interprétation personnelle, mais cette manière de concevoir les caractères peut être transposable à la manière d'aborder la traduction d'œuvres poétiques en général, puisqu'elle permet d'aborder le concept de l'image de façon concrète. La méthode idéogrammatique que se sera forgée Pound lui servira de justification théorique à la rédaction des *Cantos*. L'idéogramme, tel que le conçoit Pound, deviendra une métaphore de son projet poétique. Comme je le mentionnerai plus loin, l'idéogramme sera, dans l'esprit de Pound, la juxtaposition de deux éléments. Cette juxtaposition permettra non pas l'addition des éléments qui la composent, mais plutôt l'émergence d'une nouvelle image. Pound appliquera par la suite cette idée de juxtaposition à la poésie de manière générale. Il transformera sa théorie de l'idéogramme en une manière d'aborder le langage. Les caractères chinois trouvent leur source dans le monde naturel (les traces de pattes d'oiseaux laissées sur le sable, les motifs des carapaces de tortues...). Ces images du monde naturel auront servi de base au système d'écriture chinois, et donc de base à une représentation du monde. Cet emploi des images de la nature pour décrire la réalité subsiste encore dans la forme de certains caractères, et c'est cette particularité de la langue chinoise qui aura frappé l'imaginaire de Pound qui, par métaphore, voudra reproduire le phénomène à un autre niveau. Les mots sont graphie, mais ils représentent plus que ce qu'ils laissent voir au lecteur. Ils renferment le potentiel de l'image. Ils sont matériels, mais aussi immatériels.

¹⁵ Minière, Claude, *Pound caractère chinois*, Gallimard, Paris, 2006, p.94.

La méthode idéogrammatique, l'image et son vortex

C'est en 1913 que la veuve du professeur et éminent sinologue Ernest Fenollosa prend contact avec Ezra Pound et lui confie les notes de son mari. Pound se servira des notes de Fenollosa pour composer le recueil *Cathay*. Ces traductions lui serviront aussi de matériel pour parvenir à ses fins poétiques personnelles. Car des notes de Fenollosa, Pound extraira aussi l'essai qui met en place les bases de la méthode idéogrammatique développée par Pound, soit *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*¹⁶.

Son travail de traduction ravivera la poésie américaine par l'élaboration d'une nouvelle théorie esthétique, soit l'imagisme. Pound cherchait à se dégager de la logique occidentale et, pour lui, le terme « imagisme traduisait la recherche d'un trait poétique par lequel une image visuelle capterait exactement tout un monde¹⁷ ». Pour Pound, le caractère chinois sera l'image par excellence. Ce que l'auteur veut dire (ou le sens des mots) ne sera pas l'objectif de la traduction du poème. Pound met l'accent sur autre chose, soit la force de l'image, qui donnera la force à ses traductions. Un espace d'écriture radicalement neuf surgit, si l'on permet à l'image de prendre sa place. C'est l'idéogramme qui sera l'élément déclencheur de la réflexion de Pound sur la création poétique et la possibilité de sa traduction. L'idéogramme suggère une relation existante entre les éléments qui le créent. Pour Pound, cette relation devient l'image. Puisque la poésie doit susciter l'émotion, et puisque le but de la traduction poétique est la poésie et non pas les

¹⁶ Pound, Ezra, Fenollosa, Ernest, *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*, l'Herne, Paris, 1972, 55 p.

¹⁷ Minière, Claude, *Pound caractère chinois*, op. cit., p.48.

définitions du dictionnaire, il devient prioritaire pour Pound de s'accrocher au concept de l'image, puisque c'est elle qui sera le pont entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Le caractère chinois prend le rôle du point de départ de la réflexion de Pound sur la relation entre la poésie et la traduction. L'idéogramme chinois aura été pour Pound une image visuelle, qui lui aura inspiré la recherche de l'image littéraire, de l'image poétique, cette partie qui laisse place à l'interprétation subjective. L'image contient donc en elle une force, un potentiel d'interprétation qui devient matériel de construction pour le traducteur. Et pour Pound, le caractère chinois aura été une révélation de la puissance de l'image, comme l'essayiste Minière l'explique dans la citation suivante :

L'idéogramme, image qui vide, comme par explosion ou illumination, la concaténation; image sur le geste d'une pause retentissante, « visage » tourné vers le passé et le futur, entre le point d'arrivée et l'aventure du départ (...). De fait, nous pouvons sentir le rassemblement et débordement, à la fois conclusion et réouverture potentielle que l'idéogramme plus que la formule alphabétique frappe¹⁸.

Le caractère chinois parvient à exprimer concrètement les relations entre les choses. Prenons par exemple le caractère que l'on traduit en français par « mâle » :

男

Le dessus du caractère représente le champ (ou la rizière). Les limites en sont bien définies, il est cultivé. Dessous, c'est l'énergie, la force. L'union des deux, c'est le mâle,

¹⁸Ibid, p.50.

l'homme, celui qui exerce sa force au champ, en opposition à la femme, qui elle, est bien occupée à la maison.

La méthode idéogrammatique, développée par Pound dans le sillage des réflexions de Fenollosa, définit l'idéogramme chinois comme une représentation visuelle d'événements ou de processus naturels. Lorsque deux images sont accolées l'une à l'autre, c'est le rapport fondamental qui relie ces deux choses qui est alors mis en lumière. La définition de Fenollosa est sans doute partielle. Les caractères chinois ne sont pas tous des idéogrammes; la plupart contiennent une particule phonétique. Par contre, cette déformation que je qualifierais de « créative » de l'idéogramme chinois a tout de même servi à quelque chose. La qualité métaphorique que revêt le caractère chinois aura servi aux créations poétiques de Pound, mais aussi à ses traductions. Pound aborde la poésie chinoise par l'intérieur du caractère, non pas comme un sinologue ou un philologue le ferait, mais d'une manière qui lui était tout à fait personnelle. Le caractère chinois se teinte alors d'une dimension particulière. Il devient le prétexte, pour Pound, de rechercher au sein même du mot (quel qu'il soit, quelle que soit la langue dont il est issu), l'image qui le frappera. De façon tout à fait subjective, cette image devient ce qu'il lui faudra traduire. L'idéogramme est l'illustration, pour Pound, de la relation qui existe entre les idées et la réalité. En raison de sa constitution, l'idéogramme est l'illustration non seulement des images naturelles, mais il sert aussi directement l'expression des pensées aériennes, suggestions spirituelles, parentés absurdes créées par le poète. Le caractère vise moins à recréer l'aspect visuel de la chose qu'il désigne qu'à figurer les traits

essentiels qui composent son essence¹⁹. En résulte une haute perception subjective du texte, qui résonne dans l'instant de la lecture, et peut ainsi être éventuellement transmise au lecteur. C'est ici le grand clivage entre le sinologue-traducteur et un poète-traducteur; à la différence des traductions de sinologues qui eux mettent l'accent sur ce que l'auteur voulait dire (ou le sens), le résultat du travail de Pound est de transmettre ce qui, selon lui, émerge de la lecture (l'image).

Le caractère chinois porte en lui une notion de clivage, à la frontière de la conclusion et de la réouverture. Ce potentiel aura frappé l'imaginaire de Pound. C'est ce qui lui aura permis de transmettre au nouveau lecteur l'image qu'il se fait de l'œuvre à traduire, sa construction personnelle et subjective de l'image poétique. Bien qu'elle soit arbitraire et subjective, elle n'en demeure pas moins bien réelle. Le traducteur façonne et transforme la langue de départ, et c'est de cette manière qu'il parviendra à transmettre les (ses) images poétiques. Observons ici un poème de Li Bai, traduit dans un premier temps par Pound et en second lieu par Giles, sinologue du début du XXe siècle.

¹⁹Pound, *Matériau poétique chinois*, op.cit., p44.

玉階怨

玉階生白露，夜久侵羅襪。
却下水精簾，玲瓏望秋月。

20

Complainte du perron de jade

The jewel stairs' grievance

The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn²¹.

²⁰Li, Bai, *Sur notre terre exilé/ Li Bai; traduit du chinois et présenté par Dominique Hoisey*, La Différence, Paris, 1990, p.63.

From the palace

Cold dews of night the terrace crown,

And soak my stockings and my gown;

I'll step behind

The crystal blind,

And watch the autumn moon sink down²².

Voir ainsi rapprochés le travail du poète-traducteur et celui du sinologue-traducteur met en lumière le contraste des deux approches. Outre le fait que Giles a choisi de conserver les rimes (ce qui confère au poème une certaine lourdeur), une certaine fluidité, à la lecture, semble émerger du poème de Pound. Pourtant, le poème de départ (composé uniquement de vingt caractères) semble assez univoque : une femme est en attente, dans la nuit, sur le devant de son perron. L'attente est longue, et finalement, décevante; son amant ne viendra pas. La fraîcheur de la nuit s'est installée, la femme se retire dans sa chambre, aussi peut-être pour consumer son chagrin. Avant de fermer la fenêtre, son regard se tourne vers la lune. Si près et si loin à la fois, c'est à l'astre qu'elle confie son désir et son regret. L'interprétation semble assez simple. Par contre, la force du poème est peut-être plus subtile. Le poème est construit autour de l'image de la clarté, de la transparence. Chaque strophe en dévoile un élément (bai, luo wa, shui-jing, ling-long). Pound transmet, dans sa traduction, cette impression de transparence (steps quite white,

²¹Pound, Ezra, *Cathay, the translations of Ezra Pound*, New Directions Books, New York, p.194.

²²Giles, Herbert A., *Gems of chinese literature*, Dover Pub., New York, 1965, p.333.

gauze stockings, crystal curtain, clear autumn). La traduction de Giles oblitère l'impression de transparence. Ce qui permet la diversité des traductions, c'est que les images sont non univoques. Plusieurs interprétations, et par le fait même plusieurs traductions sont donc possibles. Pound accorde davantage de place à la construction de l'image qu'à une transcription stricte du sens des mots. Cette primauté de l'image, pour Pound, trouve sa source dans ses recherches et réflexions sur les caractères chinois.

De ses recherches sur l'idéogramme, Pound aura retenu que les caractères chinois sont, comme je l'ai déjà mentionné, plus près de la nature que les mots exclusivement phonétiques. Je reprends ici deux nouveaux exemples de cette image qui, pour Pound, fait partie de la construction visuelle du caractère chinois. Premièrement, voyons le caractère que l'on peut traduire en français par « homme » et deuxièmement, le caractère qui se traduit par le verbe « avoir » :

人

L'homme, un tronc sur deux jambes, possède la capacité de se déplacer.

有

Pour ce qui est du verbe avoir, le caractère se décompose en deux éléments soit la main qui veut saisir la lune. Et cette main qui se tend vers la lune signifie l'idée posséder quelque chose.

Cette façon d'aborder l'idéogramme permet à Pound de transposer cette qualité imagée qu'il reconnaît à la langue chinoise à toutes les langues; l'idéogramme (et maintenant le mot) ne sera plus qu'un intermédiaire, un voile entre le ressenti et ce que le lecteur peut lire, mais il porte en lui la force de l'image. Et Pound aura le désir de faire la même chose avec les mots, comme Clearfield l'explique dans l'extrait suivant :

Pound's belief in the adequacy of the natural objects, as symbol implies the adequacy of a succession of natural objects, without intervening abstractions or syntactical connections.(...) What inflection and particles do not supply is furnished by diction and word-order. But the possibility that something else could be done in lieu of syntax to capture the ambiguities and fluidity of this kind of disconnected translation (whether it reflected comparable qualities in the original or not) continued to haunt Pound over the next decade, even as he was searching for some English equivalent to the simultaneous metaphorical presentation of the chinese ideogram²³.

Encore une fois, c'est la rupture avec l'original (disconnected translation) qui fera la force de la traduction. Parce que par-dessus l'écart apparent s'érige un pont qui rapproche les deux textes, puisque d'un côté comme de l'autre, c'est l'image qui importe. Et dans ce cas, rien n'empêche le traducteur de se servir de la langue d'arrivée, quelle qu'elle soit, en lui

²³Clearfield, Andrew, *Collage and montage in early modernist poetry*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, p.96.

appliquant les qualités imagées que Pound reconnaissait à la langue chinoise. Comme le mentionne François Cheng dans l'extrait suivant, il s'agit en fait d'une manière poétique d'aborder le langage, manière qui est en général applicable à toutes les langues :

Comme je suis façonné par l'écriture idéographique où chaque signe forme une unité vivante et autonome, j'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes. Ceux-ci sont idéogrammes, non par des traits graphiques, bien sûr, puisqu'ils relèvent d'un système phonétique encore que la graphie de certaines lettres ne me soit pas indifférente : A, homme; E, échelle; H, hauteur; M, maison; O, oeil; S, serpent; T, toi; V, vallée; Z, zébrure, etc. -- , c'est phonétiquement qu'ils incarnent l'idée d'une figure²⁴.

L'image est évocatrice de sentiment. Elle permet au poète, au traducteur, au lecteur de se laisser imprégner par les mots du texte. En se laissant ainsi imprégner, en interprétant l'image, le poète, le traducteur, le lecteur, tous peuvent saisir l'opportunité de s'approprier le texte.

Ming Xie, dans son ouvrage intitulé *Ezra Pound and the appropriation of the chinese poetry*, se penche sur la problématique de la relation qui s'est établie au début du siècle dernier entre les ouvrages de traductions de poésie chinoise classique et l'élaboration de l'imagisme. Pour retracer le chemin qu'empruntera Ezra Pound pour l'écriture de ses propres poèmes, Ming Xie explique ici la relation qu'entretiennent l'image et l'idéogramme dans les traductions de Pound :

²⁴Cheng, François, *Le dialogue*, Presses littéraires et artistiques de Shanghai, Paris, 2002, p.40.

The ideogram for Pound represents the juxtaposition of concrete images on the level of the character itself, but he also seems to think that such a principle of ideogrammic juxtaposition or combination can also be applied to other levels of poetic discourse, for example in a whole poem the unity of which may be achieved by juxtaposing two or more clusters of images²⁵.

Il aura fallu, entre autres, diminuer l'importance de la partie phonétique du caractère chinois pour que Pound puisse en arriver à développer une théorie de la poésie basée sur l'image créée par le caractère (ou par le mot phonétique) dans l'esprit du lecteur. Car c'est bien l'image qui suscite l'émotion dans l'esprit du lecteur. L'image agit sur la pensée du lecteur. Pound a additionné les qualités visuelles des idéogrammes (leur aspect imagé) à leur valeur poétique (leur capacité à susciter des images poétiques), et s'est attelé à la tâche de la construction de l'image dans la langue d'arrivée.

Les recherches menées par Fenollosa ont induit Pound en erreur; les caractères ne sont pas tous cette représentation visuelle du mot dans la nature. Mais il s'agit ici de mesurer l'impact de cesdites recherches sur les traductions de poésie de Pound. Ce dernier se sera laissé inspirer par les caractères pour créer autre chose, quelque chose qui n'existait pas. L'image sert, dans ce contexte, au traitement direct de la chose, c'est-à-dire que l'image sert à rapporter l'expérience émotionnelle. Pound développe la méthode idéogrammatique dans son entreprise de traduction, et elle aura par la suite un impact dans tout son processus de création poétique. L'image ne sera plus utilisée comme le

²⁵Ming, Xie, *Ezra Pound and the appropriation of chinese poetry*, Garland Publishing, New York, 1999, p.39.

symbole pouvait l'être auparavant. Il s'agit maintenant d'aborder la langue autrement, comme Pound l'explique ici :

L'imagisme n'est pas le symbolisme. Les symbolistes cultivaient l'association, c'est-à-dire une forme d'allusion, d'allégorie presque. Ils ont ravalé le symbole au statut d'un mot. Ils en ont fait une forme de métonymie. On peut être grossièrement symbolique en utilisant par exemple le mot *croix* pour signifier une épreuve.

Les symboles du symboliste ont une valeur fixe, celle des nombres arithmétiques tels que 1,2 et 7. Les images de l'imagiste ont une signification variable, celles de signes algébriques a, b, et x^{26} .

L'image n'a rien à voir avec le mimétique. Les images ne correspondent pas à un code, elles ne peuvent être érigées en système. Elles dépendent de l'interprétation que l'on en fait. Le traducteur se retrouve avec une tâche semblable à celle du poète, soit la tâche de l'interprétation, en opposition à un travail de transcription d'équivalence.

Suit ici un extrait du recueil *Cathay* d'Ezra Pound, soit le poème intitulé *The beautiful toilet*, écrit par Mei Sheng, poète qui aurait vécu en l'an 140 av. J.-C. La seconde version de ce même poème, intitulé maintenant *Neglected*, est l'œuvre de Herbert A.Giles.

²⁶Roux, Dominique, de Beaujour, Michel, *Ezra Pound*, Cahier de l'Herne, Paris, 1965, p.83.

青青河畔草
 鬱鬱園中柳
 盈盈樓上女
 皎皎當窓牖
 娥娥紅粉粧
 纖纖出素手
 昔爲倡家女
 今爲蕩子婦
 蕩子行不歸
 空牀難獨守

27

The beautiful toilet

Blue, blue is the grass about the river

And the willows have overfilled the close garden.

And within, the mistress, in the midmost of her youth,

White, white of face, hesitates, passing the door.

Slender, she put forth a slender hand;

And she was a courtesan in the old days,

And she has married a sot,

Who now goes drunkenly out

And leaves her too much alone²⁸.

²⁷Dieny, Jean-Pierre, *Les dix-neuf poèmes anciens*, Presses universitaires de France, Paris, 1974, p.10.

²⁸Pound, Ezra, *Cathay, the translations of Ezra Pound*, op. cit., p.190.

Neglected

Green grows the grass upon the bank,
 The willow-shoots are long and lank;
 A lady in a glistening gown
 Opens the casement and look down.
 The roses on her cheek blush bright,
 Her rounded arm is dazzling white;
 A singing-girl in early life,
 And now a careless roué's wife...
 Ah, if he does not mind is own,
 He'll find some day the bird has flown!²⁹.

La traduction de Pound révèle les thèmes-clés du poème; soit la tristesse, la nostalgie, le regret que ressent la protagoniste. La répétition des couleurs (blue au début, white un peu plus loin) établit le rythme auquel la jeune femme (qui n'est plus si jeune maintenant) se déplace. Ce n'est pas un tour dans le jardin qu'elle fait, mais plutôt un retour sur ce qu'elle était, et les mots de Pound, bien que sans le dire, réussissent à évoquer ce que la protagoniste aurait pu être (une femme plus heureuse, peut-être...). Giles, de son côté, par

²⁹Giles, Herbert A., *Gems of chinese literature*, op. cit., p.302.

l'exactitude, par la précision des mots choisis et encore une fois par cette contrainte de rapporter les rimes, empêche l'esprit du lecteur de se créer ses propres images. Giles se concentre sur le sens des mots, et ce, aux dépens de l'image.

L'image est quelque chose que le traducteur peut s'appliquer à rechercher dans le poème de départ. Par la suite, il lui sera possible de rapporter l'image personnelle qu'il s'est construite de cette image de départ. C'est donc dire que les mots, quelle que soit la langue dont ils sont issus, ne sont pas uniquement porteurs de sens (sens comme étant quelque chose de définitif, arrêté dans le temps). Le traducteur peut non seulement utiliser son dictionnaire pour parvenir à ses fins, mais il pourra aussi laisser son imagination faire une partie du travail. Parce que les mots portent le sens, et portent aussi les images. Pour en arriver à diviser ce qui, au sein même du mot ou du caractère, est traduisible et ce qui ne l'est pas, Pound travaille ses traductions dans la lumière de trois éléments qui, selon lui, constituent l'essence du matériau poétique, soit la *melopoeia*, la *phanopoeia* et la *logopoeia*. *Melopoeia*, ou la qualité musicale des mots, et c'est elle qui oriente le sens. C'est la partie intraduisible de la poésie (il semble hasardeux de tenter de traduire un son). *Phanopoeia*, ou la projection des images sur l'imagination visuelle sera possiblement traduisible. Le caractère chinois est pour Pound la quintessence de cette production d'images. *Logopoeia*, c'est « la danse de l'intellect parmi les mots ». Il s'agit d'utiliser des mots non pour leur sens direct, mais avec leur valeur d'usage, les connotations. *Logopoeia* est donc intrinsèquement reliée au contexte sociohistorique auquel se rattache le texte de départ. *Logopoeia* ne se traduit pas en tant que telle. Cependant, si le traducteur arrive à déterminer l'état d'esprit que veut transmettre l'auteur

par rapport au contexte de création, il peut (ou non) arriver lui aussi à transmettre cet état d'esprit en utilisant un équivalent dans sa langue. C'est ainsi que Wai-lim Yip, dans son ouvrage intitulé *Ezra Pound's Cathay*, synthétise le concept de *Logopoeia* :

The state of mind of the original author is constituted by the power of tradition, of centuries of race consciousness, of agreement, of association. To a translator, the first act of translating should start with his entering into this consciousness and becoming aware of it. The second act of translating is to reproduce this consciousness by manipulating the power of tradition, of centuries of race consciousness, of agreement of association inherent in the language translated into. But no two cultures can be identical, hence the impossibility of total cultural translation. Naturally, there are parts (words, phrases, images, names and allusions) not reproducible ad verbum. The translator can and sometimes should follow the general outline and progress set in the original poem, but his important role as a bridge-maker lies not where he can annotate those unreproducible parts in terms of the tradition, race consciousness, agreement and association of the original language, but where he can improvise upon those parts to obtain corresponding effects that can be expected in the tradition, race consciousness agreement and association of his own language³⁰.

Selon Wai-lim Yip, le rôle premier du traducteur sera de s'imprégner du texte de départ; il se doit de fusionner avec cette conscience immanente au texte de départ, et il se doit de reproduire, avec tout le poids que cela implique, la valeur du texte. Et lorsque cela s'avère impossible (puisque tout n'est pas reproductible), le traducteur agira comme le pont par-dessus les différences des deux cultures. Avec Pound, il en va tout autrement. La

³⁰Wai-lim, Yip, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton University Press, Princeton, 1969,p. 80

logopoeia perd de son importance, et avec elle, c'est le sens du mot qui perd en importance. Parce que pour apprécier la poésie chinoise classique, pour la comprendre, pour être touché à la lecture des différents poèmes, il n'est nul besoin de se transformer en peu ou prou sinologue. Les cadres culturels et historiques de la production artistique des Tang sont certes riches en explications pour celui qui s'intéresse à cet aspect de la chose, mais l'amateur de poésie recherche d'abord à avoir la chance de laisser les sentiments émanant de la lecture se faire un chemin dans son esprit. Avec Pound, c'est la *phanopoeia* qui gagne en importance et, avec elle, le moment de l'émotion traduit. C'est là que se situe le noyau du poème, ce que le traducteur ne doit pas perdre de vue. L'esthétique de la traduction qu'aura développée Pound par ses travaux, soit l'imagisme, peut donner des outils à d'autres traducteurs pour cerner ce noyau, laisser de côté le sens du mot, et se concentrer sur l'image. Le traducteur sera maintenant appelé à utiliser toutes les ressources de la langue d'arrivée, non plus exclusivement dans un but d'exactitude de sens. Ce n'est pas seulement ses connaissances sur la langue de départ et sur le contexte de production du texte de départ qui donnera une valeur à son travail. Ses expériences personnelles lui serviront aussi. Sa sensibilité et sa capacité à transmettre des émotions seront capitales pour ce qui est du résultat de son travail.

Pound, en traduisant, avait tout à inventer. Il se sert de la traduction comme d'une expérience créative. En composant *Les Cantos*, Pound sera allé encore plus loin. Il aura voulu recréer l'expérience, non plus avec les caractères chinois, mais avec une multitude de langues. Pound joue avec les mots; il leur donne une nouvelle énergie. L'idéogramme, par la présentation visuelle que Pound s'en fait (soit la rencontre de deux éléments de

laquelle émerge l'image de la relation entre ces deux éléments), montre déjà toute la métaphore qu'il peut contenir. Les idéogrammes chinois auront été pour lui une stimulation, un point de départ pour ses réflexions sur l'art de la traduction et aussi pour ses compositions poétiques. Les idéogrammes chinois lui auront servi à donner un fondement technique à son utilisation de l'image poétique. Comme je l'ai mentionné plus haut, la majorité des idéogrammes ne sont pas construits à la manière que Fenollosa le rapporte. Mais les observations de Fenollosa et de Pound sur la construction des idéogrammes auront permis l'émergence de l'image poétique. La traduction ne se résume plus à transposer une image, mais plutôt à créer une nouvelle image. Auparavant, on pouvait croire que A est comme B, ou à A est B, mais avec Pound c'est plutôt A, puis B. Le rapport entre A et B, c'est l'image. L'image est arbitraire, subjective, porteuse de valeur poétique.

Une approche poétique de la traduction

Par le pouvoir évocateur de ses signes, par la mobilité de leurs combinaisons, aptes à provoquer des fulgurances, le chinois est une langue hautement poétique³¹.

Cette affirmation de François Cheng synthétise ce qui fut un des souffles inspiratoires des recherches, réflexions, traductions et créations de Pound. C'est, entre autres, cette conception particulière de l'idéogramme qui lui aura permis d'aborder la traduction des poèmes chinois non plus comme la transmission du sens du poème, mais comme

³¹Cheng, François, *Le dialogue*, presses littéraires et artistiques de Shanghai, Paris, 2002, p.36

l'ouverture d'un passage vers une œuvre poétique issue d'une autre langue. Pound devient un constructeur-passeur d'images. L'idéogramme chinois permet à Pound d'imaginer que le mot peut véhiculer autre chose que le sens. Car entre le sens et le mot phonétique, il n'y a qu'un lien inventé. Mais il peut en être autrement, tout dépendra de la manière d'aborder le langage. Justement, la recherche de Pound visait à nouer davantage le lien entre la réalité et le signe, afin de permettre le déploiement de l'image poétique. L'espace d'un instant de traduction, Pound aura tenté une nouvelle expérience. Le mode de production d'une langue influence toute l'unité d'une société. Ainsi, observer ce qui se passe ailleurs (ce qui se passe chez l'Autre) peut contribuer, pour le poète tout autant que pour le traducteur, à penser autrement. La pluralité des attitudes des êtres humains dans la gestion des signes du langage devient elle-même matériau poétique. Les réflexions de Pound l'auront amené à conclure que la construction des idéogrammes chinois est hautement poétique, et cette qualité serait finalement attribuable à tous les mots.

Pound se sera servi de la traduction comme d'une hypothèse; l'hypothèse du traducteur sur l'émotion du poète, transmise au lecteur. Outre son sens, le mot révèle maintenant la possibilité d'exprimer l'image. Pound a réussi à transmettre le texte, mais aussi le poétique du texte, en créant l'image, comme le mentionne ici Wai-lim:

He aims at the transmission of the indestructible part of the poem and lets the rest go.

Effect is the goal toward which the translator should strive³².

³²Wai-lim, Yip, *Ezra Pound's Cathay*, op. cit., p.70.

Cette part indestructible du poème, ce que tout traducteur doit tenter de transmettre, c'est l'image. L'imagisme poétique ne souffre aucun intermédiaire (par opposition au symbolisme, qui fonctionne par allusions). Aucun intermédiaire, si ce ne sont que les mots qui servent à créer une atmosphère évoquant le sentiment ressenti dans l'instant présent. Pour arriver à transmettre l'image, le traducteur se doit d'établir une distinction entre la dynamique du contenu du mot et la coquille qui sert de support à ce contenu. Dans la seconde partie de mon mémoire, c'est sur cette question que je me pencherai. L'image s'intègre au signe qui la supporte; le signe véhicule l'image. La traduction peut se définir comme l'activité de transformation d'un signe issu d'une langue donnée en un autre signe, dans une autre langue. Si le signe ne porte plus que le sens, mais s'il devient aussi porteur d'autre chose, il apparaît important de comprendre de quelle manière le traducteur abordera le langage pour ensuite avoir la possibilité de compléter et de justifier le résultat de son travail. Eco, Benjamin, Cheng ont tous trois abordé le sujet dans différents essais. François Cheng et Ezra Pound partagent parfois les mêmes points de vues sur les idéogrammes chinois. Tous deux reconnaissent une nature particulière aux idéogrammes chinois et tous deux, bien que de manières différentes, arrivent à la conclusion que les qualités poétiques qu'ils découvrent d'abord aux idéogrammes font partie intégrante de toutes les langues.

François Cheng expose ci-dessous ses vues sur l'essence du langage littéraire chinois. Selon l'auteur, la langue chinoise demeure un langage écrit fondé sur une écriture qui a toujours refusé d'être un simple support de la parole, comme il l'explique dans l'extrait suivant:

Il n'y a point de discontinuité entre les signes de la nature et les idéogrammes, tous relevant d'un ensemble structuré de figures rythmiques ou de traces (WEN). D'autre part, l'homme est la conscience de l'univers; c'est le seul être doué d'un esprit (XIN). Et les signes de l'écriture sont une création de l'esprit humain. Cette double nature des signes implique — et par là, permet — la participation active de l'homme au mouvement de l'univers. La poésie, art de signes, est une manifestation de l'esprit fécond de l'homme, mais elle est reliée en même temps au mouvement dynamique de l'univers. D'où la conception d'un langage qui cherche davantage à représenter de l'intérieur les rapports intimes entre l'homme et l'univers qu'à expliquer le monde d'une manière dénotative³³.

Les caractères chinois sont à la fois une création de l'univers et une création de l'être humain. Et si le langage sert *d'avantage à représenter de l'intérieur les rapports intimes entre l'homme et l'univers qu'à expliquer le monde d'une manière dénotative*³⁴, le poète chinois pourra y puiser sa force créative. L'être humain, par l'exercice de sa conscience, établit un lien entre les signes du langage et les signes de la nature. Il permet, par le fait même, la création des idéogrammes. La poésie, elle aussi issue de la conscience de l'être humain, devient l'image de ce lien qui réunit l'être humain et l'univers. Les idéogrammes ne sont pas nécessaires pour que ce dernier lien se tisse. Les mots français, les mots anglais, sont eux aussi dotés de qualités poétiques, puisqu'ils sont eux aussi issus de la conscience de l'être humain. Ils portent en eux, au même titre que les idéogrammes, la possibilité de l'image. Le signe représente le concret et l'abstrait comme Cheng l'explique ici:

³³Collectif dirigé par Kristeva, Julia, *La traversée des signes*, Seul, Paris, 1975, p.42.

³⁴Idem.

Lié à la quête occidentale d'un langage parfait et universel, l'examen des qualités spécifiques au caractère chinois tel qu'il apparaît dans le travail de Fenollosa permet de dépasser l'interprétation visuelle pour penser la relation entre concrétude du signe mimétique et abstraction conceptuelle³⁵.

Les images peuvent être créées, quelle que soit la langue de départ. Le traducteur devra par conséquent faire preuve d'imagination pour conclure son travail. Par exemple, les traductions de Pound seront la force de propulsion de sa propre poésie en langue anglaise et peut-être est-ce justement ici que réside un des secrets de la traduction d'œuvres poétiques. Le traducteur, tant s'en faut, ne peut se contenter de retransmettre l'histoire écrite par l'écrivain. Les images poétiques se créent, quelle que soit la langue de départ. Le caractère chinois aura été l'amorce de la réflexion de Pound sur le lien entre l'image et son support visuel. Pound interprète le mot et, ce faisant, il crée l'image. Cet examen des caractères chinois par Pound lui aura permis de penser les mots autrement : toutes les langues portent en elles les possibilités de ses interprétations.

Si la prémisse de départ de sa recherche s'est avérée inexacte, il n'en demeure pas moins que ses traductions sont un exemple de cette interprétation sous-jacente à toute entreprise de traduction. Ses traductions ouvrent les horizons du lecteur sur l'interprétation, de la même manière qu'elles auront accompagné Pound dans son propre cheminement créatif. La traduction fait naturellement partie de son travail de création poétique, puisqu'il est possible d'apprendre « beaucoup de choses techniquement parlant, en interrogeant les

³⁵Ibid, p.51.

grandes œuvres étrangères et en essayant de transposer leurs rythmes, leur musique, leurs procédés prosodiques dans la matière de son propre idiome³⁶. »

La poésie, au même titre que d'autres formes artistiques, sert à représenter la construction subjective que se fait l'humanité de la réalité. Prendre le temps de découvrir ce que l'autre a à dire au cœur de sa création, c'est apporter nouvelle eau à son propre moulin. Un peu plus loin, Yves Di Manno rajoute, parlant plus spécifiquement de poésie contemporaine :

Nous vivons dans un monde de formes ruinées et le chant moderne a tenté, depuis près d'un siècle, de répondre au désastre -- mais aussi, paradoxalement, à la chance que représentait l'effondrement de sa logique et de ses certitudes anciennes, afin d'édicter les règles susceptibles de circoncire à court ou moyen terme son centre retrouvé; c'est-à-dire de réinventer la loi contemporaine du poème, dans son rapport à un environnement de moins en moins naturel, de plus en plus urbanisé, où le contrat social paraît pour l'essentiel brisé -- la solitude humaine s'aggravant de la croissante multitude et l'espèce se trouvant collectivement confrontée, pour la première fois de son histoire, à l'inconfortable hypothèse de son définitif effacement³⁷.

C'est à la poésie obscure, mouvement poétique chinois contemporain, que je m'intéresserai particulièrement dans le troisième chapitre. Pourtant, le détour que je viens d'effectuer en exposant l'esthétisme sous-tendant les traductions de Pound aura servi d'introduction à mon travail ultérieur de traduction. La dernière citation de Di Manno se rallie à cette idée que la poésie est l'illustration de la conscience de l'être humain. Puisque la conscience humaine subit une constante évolution, puisqu'elle est construction, les

³⁶Di Manno, Yves, *La tribu perdue*, Les petits essais, Java, Paris, 1995, p.16.

³⁷Ibid, p.21.

formes poétiques anciennes ne peuvent plus représenter les règles et lois de la création (et de la traduction) actuelle. L'époque contemporaine a permis l'effondrement de ces règles et de ces lois. Les poètes et traducteurs peuvent saisir l'occasion pour créer de nouveaux rapports entre poésie et nature, entre représentations graphiques et/ou poétiques de cette conscience. En quelque sorte, cette citation décrit le résultat des travaux de Pound. Ce dernier se sert de ce qui existe déjà pour créer autre chose. La traduction peut alors revêtir les mêmes habits que la création. Le concept de l'image poétique ouvre sur la possibilité de la traduction créatrice.

Chapitre 2,

LA TRADUCTION ET LE LANGAGE

Dans le premier chapitre, j'ai présenté l'exemple frappant des recherches de Pound sur la qualité imagée des caractères chinois, qualité qu'il sera parvenu à appliquer à toutes les langues, que ce soit dans ses travaux de traductions ou dans ses travaux de composition. Exemple frappant, puisque Pound se sera démarqué des traducteurs-sinologues de son époque en donnant toute la place à l'image poétique dans une entreprise de traduction. L'image à traduire a été mise en relation, par Pound, à la vision que se construit le traducteur du noyau, de l'essence du poème à traduire, de l'image qui transcende les mots. Cette même image rend possible l'élaboration d'une économie de la traduction en lien avec la création. La traduction devient maintenant une mutation, une modification que peut subir le texte de départ. La vision que se construit le traducteur de l'image poétique est partie prenante du travail de ce dernier. Cette interprétation du texte de départ est intimement liée à l'acte de la traduction. Avant de passer à un essai personnel de traduction de poèmes chinois contemporains, je propose une réflexion sur les liens qui se tissent entre le langage et la traduction, liens qui ouvrent sur la possibilité du rapport entre la traduction et la création. Le présent chapitre se veut l'établissement d'un terrain, terrain permettant aux deux parties qui le bordent de se rejoindre. Ici, c'est sur ce que certains auteurs *pensent* de la traduction que je m'interroge. Les concepts sont nombreux, les traducteurs aussi. Les auteurs sus mentionnés seront, quant à eux, peu nombreux. Pourtant, ces quelques textes auront suffi à apporter ombres et lumières au tableau de ma réflexion sur la création, l'interprétation et la traduction. L'interprétation semble prendre

le rôle principal au sein de cette réflexion. Elle occupe une place primordiale, mais pas entièrement définie pour autant. C'est pourquoi je propose une réflexion plutôt qu'une solution, ou qu'une réponse définitive à l'importance de l'interprétation dans une entreprise de traduction. C'est particulièrement autour de la lecture de deux textes que s'est amorcée la réflexion, puis se sont enchaînées les idées de ce rapport entre la traduction et l'interprétation, soit *Prolégomènes à une théorie du langage* de Hjelmslev et *Dire presque la même chose* de Umberto Eco. Dans un premier temps, Hjelmslev offre une présentation générale du langage. Cette présentation s'avère nécessaire, puisque si un lien entre interprétation et traduction existe, c'est par le langage que passe ce lien, parce que le langage porte en lui une dimension concrète et une dimension abstraite. Hjelmslev détermine la limite de la concrétude du langage et une fois parvenu à cette limite, Eco essaie, quant à lui, de la dépasser, ou plutôt d'inclure cette dite limite dans un Tout. Ce Tout comprend langage, écriture, traduction et création. Ce Tout mentionné par Eco, pressenti par les limites du langage décrites par Hjelmslev, je le rattache à l'image du vase mentionné par Benjamin dans la citation suivante :

Une traduction qui rend fidèlement chaque mot ne peut presque jamais restituer le sens qu'a le mot dans l'original. Car, selon sa signification littéraire pour l'original, ce sens ne s'épuise pas dans ce qui est visé, mais acquiert justement cette signification par la manière dont ce qui est visé est lié, dans le mot déterminé, au mode de la visée.(...) Car de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin

de rendre l'un et l'autre reconnaissable comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand³⁸.

La tâche du traducteur sera de venir poser un morceau du vase aux côtés d'un autre morceau de ce même vase. Le vase est ce Tout auquel personne n'a accès. Chacune de ses parties est différente l'une de l'autre, mais elles sont, en même temps, interreliées. Le vase et ses fragments sont, entre autres, l'illustration de la relation entre les différentes langues, entre traduction et texte de départ, et de la nature de ces relations. Si quelque chose d'intouchable, d'intraduisible, fait partie du texte de départ, le traducteur sait au moins que cet intouchable est lui aussi fragment du vase. On peut illustrer le rôle du traducteur comme étant celui d'un artisan qui œuvre à la construction du vase. Le traducteur accorde de l'importance aux mots comme support, mais aussi (et tout autant) aux images évocatrices contenues dans le texte; ce sont là ses matériaux de construction, pour reprendre l'expression de Pound. Le noyau du texte (cette essence qui transcende les mots) est lui aussi fragment du vase. Noyau du texte, essence du texte, sont d'autres termes pour rappeler les limites de la langue, en opposition aux possibilités du langage qui elles sont illimitées, puisque les intentions humaines (ou les intentions que l'on attribue au texte littéraire, ses interprétations) sont illimitées. C'est pourquoi j'évoquais plus haut cette image de terrain permettant d'englober la nature de toutes les traductions. On ne connaîtra jamais la forme du vase, parce qu'elle se modifie continuellement. On ne pourra jamais traduire un texte de manière définitive, puisqu'il se renouvelle continuellement. C'est ainsi qu'il est possible d'affirmer que la création littéraire et la

³⁸ Benjamin, Walter, *La tâche du traducteur*, in *Œuvres*, op. cit., p.256.

traduction sont toutes deux fragments du même vase. La création et la traduction, puisque faisant partie du vase, renferment en elles une possibilité, une part d'absolu.

Il ne sera pas question de cette opposition entre une traduction qui serait fidèle au texte original ou une traduction qui trahirait le texte original. Par contre, ce qui restera constitutif de l'activité de traduction sera le fait, l'obligation de faire des choix d'interprétation. Ces choix, qu'inévitablement le traducteur doit assumer, se situent autant dans les mots que dans les images évoquées par les mots. Ces choix sont subjectifs et personnels, seront constitutifs de son travail, et donc eux aussi fragments du vase. Les choix seront le résultat de l'interprétation du traducteur.

Dire la même chose, dire presque la même chose, dire autre chose, telles sont les possibilités de la traduction, qui se veut interprétation du texte de départ. Fidélité et trahison ne sont plus les seules possibilités. Ce chapitre se présente comme un lien entre les deux parties qui le bordent, c'est un instant de réflexion sur ce vase, ce Tout qui nous dépasse, qui est en mutation, qui restera inaccessible, et qui, grâce à cette inaccessibilité, permet modifications, renouveau, vie et survie du texte. En premier lieu, le texte de Hjelmslev permet de saisir certaines définitions nécessaires à la compréhension de ce qu'est le langage particulièrement, et comment le langage confronte la langue à sa propre limite. Parvenue à cette limite, la langue ne peut plus rapporter dans ses infimes détails toutes les subtilités du langage. Ce qui viendra pallier cette limite, et ce qui permettra subséquemment la traduction sera la qualité interprétative contenue dans le langage. C'est Eco qui abordera ce sujet. Finalement, il existe un lien entre l'entreprise de la traduction et l'écriture d'un texte poétique. Parce que dans les deux cas, l'interprétation demeure un

élément-clé du travail à accomplir. Le traducteur doit interpréter le texte de départ pour permettre la traduction. Le poète interprète le monde pour le construire, pour l'écrire.

Langage, pensée, écriture, création

L'être humain est doté de la faculté de réfléchir, de penser. Ces réflexions et ces pensées sont organisées par le langage. Sans langage, il n'y a pas de réflexion possible, mais sans réflexion, le langage serait réduit à néant. La pensée ne peut exister sans langage, puisqu'elle en fait partie, et vice-versa. Dans son essai intitulé *Prolégomènes à une théorie du langage*, Hjelmslev développe la thèse que le langage est en fait un outil qui sert l'abstrait et le concret, un outil qui sert autant la pensée que le texte littéraire, comme il le mentionne dans la citation suivante :

Le langage est l'instrument grâce auquel l'être humain façonne sa pensée, ses sentiments, ses émotions, ses efforts, sa volonté et ses actes, l'instrument grâce auquel il influence et est influencé, l'ultime et le plus profond fondement de la société humaine. Mais il est aussi le dernier, l'indispensable recours de l'homme, son refuge aux heures solitaires où l'esprit lutte avec l'existence, et où le conflit se résout dans le monologue du poète et la méditation du penseur³⁹.

Sans langage, l'être humain ne parvient pas à penser. Donc le langage ne sert pas comme un outil de transposition de la pensée, il fait déjà partie de la pensée. Il est déjà, lui-même,

³⁹ Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris 1968, p.9.

une création, une mise en existence. Déjà dans la seconde partie de la citation, il n'est plus question d'outil, mais bien d'une amorce et de l'aboutissement de la pensée. Hjelmslev ouvre ici la porte vers la dimension abstraite du langage, qui ne peut être constitutive d'un outil. À peine commencée sa définition du langage, Hjelmslev mentionne que le langage n'est pas qu'un instrument, mais un processus de création interrelié avec la pensée. Le langage n'est plus qu'un instrument, il devient un recours, un refuge. L'être humain y trouve refuge, et pourront alors émerger le monologue du poète et la méditation du penseur. Le poète et le penseur ont tous deux tendances, particulièrement à notre époque, à communiquer par écrit le fruit de leurs réflexions, de leurs pensées. Lorsqu'il est question de monologue du poète et de méditation du penseur, on se rapproche déjà du texte littéraire, de l'écriture. Le texte est aussi lieu où se rencontrent le langage, la pensée et l'écriture. Hjelmslev continue ici sa définition sur langage :

Les mots ne sont pas les signes ultimes, irréductibles, du langage, ainsi que pourrait le laisser supposer l'immense intérêt que porte au mot la linguistique traditionnelle. Les mots se laissent analyser en partie qui sont tout autant porteuses de significations : radicaux, suffixes de dérivation et désinences flexionnelle ⁴⁰.

Les mots ne sont pas les signes irréductibles du langage, ils sont les signes de la langue. Le langage porte, quant à lui, certaines qualités abstraites (amorce de réflexion, résultat de la pensée...). Pourtant, l'unique outil qui peut rendre le langage visible, les mots ne se composent d'aucune matière abstraite. Ils sont bien ancrés dans le monde concret; nulle

⁴⁰ Ibid, p.61.

poésie, nulle image ne se trouve dans le mot comme tel. Mais si le texte arrive à cacher autre chose que ce qui est dit, si une partie du texte s'avère être autre chose que communication, on parle alors de texte littéraire, de création littéraire. Le langage qui aura permis l'émergence de la pensée, ce même langage permettra le « dit » du texte littéraire et aussi le « vouloir dire » du texte, qui lui ouvre la possibilité de l'interprétation du texte. Mais avant d'en arriver à cette idée de l'interprétation, on peut percevoir, dans la citation suivante, un certain glissement dans l'analyse d'Hjelmslev du langage :

L'économie relative entre les inventaires de signes et de non-signes répond entièrement à ce qui est probablement la finalité du langage. D'après sa finalité, un langage est avant tout un système de signes : pour remplir pleinement sa finalité, il doit être toujours capable de produire de nouveaux signes, de nouveaux mots ou de nouvelles racines. Mais il doit en outre, malgré cette richesse illimitée, être facile à manier, pratique à apprendre et à employer, ce qui, étant donné l'exigence d'une quantité illimitée de signes n'est réalisable que si tous les signes sont formés à l'aide de non-signes dont le nombre est limité et même extrêmement réduit. De tels non-signes qui entrent comme partie de signes dans un système de signes seront appelés ici FIGURE⁴¹.

Hjelmslev ramène encore une fois le langage à un système de signes. Je dirais plutôt que la langue est un système de signes. Le système de signes par lequel prend physiquement forme le langage est toujours en évolution. C'est pourquoi les signes qui le constituent ne sont pas fixes; il n'en existe pas un nombre déterminé. L'alphabet français compte 26 lettres. Il n'est pas nécessaire d'inventer de nouvelles lettres pour pouvoir créer de nouveaux mots. En chinois, on peut établir la même règle. Chaque caractère est composé

⁴¹Ibid, pp.63-64.

d'une clé et d'une partie idéophonétique. Nul besoin d'inventer un nouveau caractère pour signifier un nouveau mot. En chinois, les nouveaux mots sont souvent un amalgame de deux caractères (cerveau+électricité=ordinateur) ou encore un amalgame phonétique de caractères servant à rappeler la phonétique anglophone du mot en question. Les matériaux de compositions des langues sont donc limités, et les résultats d'assemblages ne le sont pas, parce que les possibilités du langage sont illimitées. Hjelmslev a ouvert une autre porte vers la dimension abstraite du langage en mentionnant le terme figure. La langue peut aussi servir l'imagé, par l'utilisation des figures. La notion de figure présuppose une utilisation imagée de la langue, en opposition à un usage normal de la langue. La figure fait partie de la langue, elle fait donc aussi partie du langage, mais elle n'est pas complètement contrôlable, on ne parvient pas à la positionner définitivement sur le vaste terrain de la réflexion sur le vase initial. Hjelmslev n'utilise pas le mot figure au hasard. La langue se construit à l'aide de signes (illimités) et de non-signes (limités). Les possibilités infinies que recèle en lui le langage obligent la langue à acquérir la possibilité de se renouveler continuellement. Ces figures servent de lien entre mot, caractère, ou signe et cette partie abstraite du langage que Hjelmslev commence maintenant à mentionner en exposant ici son modèle sémiotique :

Selon ce modèle, on définit comme matière de l'expression tout contenu amorphe auquel un système sémiotique déterminé donne forme en en découpant des éléments pertinents et structurés et en les produisant ensuite comme substance. Et l'on définit comme matière du contenu l'univers en tant que champ de l'expérience auquel une culture déterminée

donne forme en en découpant des éléments pertinents et structurés et en les communiquant ensuite comme substance⁴².

La fonction sémiotique est la corrélation établie conventionnellement entre une expression et son contenu. Les signes iconiques ne possèdent évidemment pas les mêmes propriétés physiques que l'objet, mais ils mettent en œuvre une structure perceptive semblable à celle que déclenche l'objet. J'écris « poisson rouge ». Le mot n'a ni la forme du poisson, ni sa couleur. Les mots ne nagent pas en rond dans un bocal. Pourtant, j'écris « poisson rouge » et, grosso modo, le lecteur voit ce que je lui dis. Si pour le lecteur québécois aucun doute ne subsiste après avoir lu « poisson rouge » qu'il s'agisse bel et bien du petit poisson qui nage en rond dans un bocal, reste à savoir si le lecteur chinois « verra » la même chose, ou si pour lui le même « poisson rouge » n'est pas plutôt une carpe japonaise se déplaçant langoureusement au fond d'un étang clair... Le modèle sémiotique s'applique à l'écriture et fonctionne lorsque la « nébuleuse » du langage n'entre pas en ligne de compte, soit donc s'il s'agit d'un texte à caractère purement communicatif (un catalogue, par exemple) ou encore si aucune interprétation du texte n'est possible (une liste). Le bât blesse lorsqu'il sera maintenant question de création littéraire, comme Hjelmslev l'explique dans le passage suivant :

L'expression doit être établie sur la base d'un modèle de contenu qui n'existe pas avant d'avoir été exprimé de quelque manière. Le producteur de signes a une idée assez claire de ce qu'il voudrait dire, mais il ne sait pas comment le dire; l'absence d'un type de contenu défini rend difficile l'élaboration d'un type de l'expression, l'absence d'un type de l'expression rend le contenu vague et indéterminé. C'est pour cela qu'entre le fait de

⁴²Kristeva, Julia, *La production des signes*, op. cit., p.12.

véhiculer un contenu nouveau, mais prévisible et le fait de véhiculer une nébuleuse de contenu, il y a la même différence qu'entre la création régie par les règles et la créativité qui change les règles⁴³.

La créativité qui change les règles pose problème parce qu'elle est non conventionnelle. Le nouveau oblige la rupture d'avec l'ancien, au même titre que la traduction de Pound se devait de rompre d'avec l'originale pour permettre le passage de l'image. La nébuleuse du langage (ou la nébuleuse du contenu, pour reprendre les termes de Hjelmslev) permet cette rupture. Plus loin, avec Eco, c'est de cette question que je traiterai, soit le lien entre créativité et traduction. Parce que ce lien s'avère revêtir une importance fondamentale. L'auteur évolue à travers son univers particulier, le lecteur ne partage évidemment pas le même. Un auteur et un lecteur issu de la même culture ont plus de chance de parvenir à la même image mentale, puisqu'auteur et lecteur partagent le même code qui régit langage, langue et écriture. Le signe est similaire à son objet, mais n'en a pas les mêmes propriétés. Cependant, les signes sont obligatoirement et incontestablement des règles acquises et partagées par la collectivité. Le code est proposé et établi, il y a alors corrélation entre ce qui est écrit et l'interprétation du texte. À tout le moins, la corrélation du texte peut se faire de manière plus naturelle (c'est la création régie par les règles). Le procédé se complique déjà lorsque le but est d'effectuer la transition entre une réalité qui n'est pas physique au continuum matériel qu'est l'écriture. Autrement dit, comment mettre en mot une image abstraite? Quand la transformation a lieu au sein d'un modèle culturel préétabli, il y aura moins de problèmes d'interprétation, car les règles de transformation sont elles aussi préétablies. Le lecteur comprend que... se doute que... a

⁴³Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, op. cit., p.30.

déjà lu... bref, il parvient à imaginer, grâce à ses expériences personnelles, ou encore grâce à ces précédentes lectures ce que l'auteur voulait dire. Pourtant :

Le problème survient quand on doit déterminer comment transformer en un continuum expressif les propriétés d'un objet qui, de par ses caractéristiques culturelles ou sa complexité structurelle, n'a pas encore été enregistré par la culture.

(...)

Plus le contenu est nouveau et extérieur à toute codification préalable, dans la mesure où il résulte d'un acte référentiel inédit, plus le producteur doit s'efforcer de provoquer chez le destinataire des réactions perceptives en quelque sorte équivalentes à celles que déclencherait chez celui-ci la présence de l'objet ou de l'élément concret⁴⁴.

En général les corrélations sont fixées par conventions, mais dans ce cas, la convention n'existe pas, elle reste à produire. L'exposition du système élaboré par Hjelmslev permet de saisir le fait qu'une langue est en fait un code. Le code est commun et partagé par un groupe. Les éléments constitutifs du code sont fixes et concrets. Toutefois, les possibilités d'agencement sont illimitées. Le code régit la langue par laquelle peut s'exprimer la pensée. Le langage, quant à lui, ne peut se soumettre entièrement à la rigueur du code. Quand la pensée s'avère nébuleuse (soit parce que nouvelle dans sa créativité, soit parce que nouvelle puisqu'appartenant à une autre culture, ou encore les deux à la fois) surgit alors la problématique de l'interprétation. Problématique qui recèle en elle tout le foisonnement des possibilités que renferme une langue en elle. Foisonnement des possibilités, ou encore figures diverses des vérités contenues dans les langues, dans les textes littéraires. C'est ici le lien que je m'efforce de tisser entre le premier et le dernier

⁴⁴Ibid, p.31.

chapitre de mon mémoire. Hjelmslev n'a pas mentionné la traduction. Il reste en marge du sujet, mais il y touche directement lorsqu'il aborde le sujet d'un contenu qui est nouveau et extérieur à toute codification préalable. Dans le cas qui m'intéresse particulièrement, soit la traduction de poésie chinoise contemporaine, le texte à traduire répond par deux fois à cette définition d'acte essentiel inédit. Premièrement parce qu'il est question de poésie, genre littéraire qui, par définition, fait dans le non-dit. De plus, il s'agit de poésie chinoise contemporaine, dont aucune des règles (d'ailleurs, quelles sont ces règles? Je reviendrai sur ce sujet au cours du troisième chapitre) n'est vraiment connue et/ou partagée par un lecteur francophone, à moins qu'il ne soit sinologue ou amateur érudit. Pourtant, la traduction est possible, à cause de (ou grâce à) cet autre fragment du vase, soit l'interprétation. Ici, traduction et interprétation pourront maintenant se rejoindre.

Création, interprétation, traduction

L'interprétation devient maintenant l'élément qui rendra possible le travail du traducteur. Tout comme Pound, qui a mis en pratique ce concept de la valeur de l'image poétique permettant la traduction créatrice, Eco justifie la transformation du texte de départ par l'interprétation obligatoire que se fait le traducteur du texte de départ. Cette capacité de transformation du texte, à cause de son inévitable interprétation, devient même une condition de possibilité du texte littéraire. Le texte littéraire doit, pour assurer sa survie, pouvoir subir des modifications (d'interprétation) au fil du temps. Ces modifications

essentielles permettent la survie du texte littéraire, et aussi sa traduction. Pour débiter, Eco accepte la démonstration de Hjelmslev sur le langage et reprend ici, sous forme de synthèse, la définition du langage de ce dernier, et ce sera ici le point de départ de la réflexion d'Eco sur les possibilités du langage :

Toute langue naturelle exprimerait une vision différente du monde. En quel sens une langue exprime sa propre vision du monde, on se rapporte à Hjelmslev. Pour Hjelmslev, une langue est composée d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu qui représente l'univers des concepts exprimables par cette langue. Chacun des deux plans comprend forme et substance et les deux sont le résultat de la segmentation d'un continuum ou matière prélinguistique⁴⁵.

Exprimer une vision du monde, c'est aussi avoir la possibilité d'en transmettre une interprétation. On rejoint ici Benjamin et le fragment. Avant la langue, il y a la pensée et le langage. La langue est déjà une interprétation de la pensée, et conséquemment constituée de matière interprétative. Avant même la traduction, il est déjà question de la notion de l'interprétation du texte, de la compréhension du « vouloir dire » du texte, ou encore de l'interprétation de l'intention du texte. Cependant, en ce qui concerne la traduction, une autre variable s'ajoute à l'équation, soit le questionnement sur la fidélité à l'intention du texte de départ, en opposition à la liberté que nécessite le passage d'un texte écrit en une langue donnée vers une autre langue. C'est Derrida qui aborde le sujet, et je le mentionne pour apporter un nouvel élément qu'Eco reprendra à son tour un peu plus loin :

⁴⁵ Eco, *Dire presque la même chose*, Grasset, Paris, 2007, p.43.

Le prix d'une traduction, c'est toujours ce qu'on appelle le sens, voire la valeur, la garde, la vérité comme garde ou la valeur du sens, à savoir ce qui, se libérant du corps, s'élève au-dessus de lui, l'intériorise, le spiritualise, le garde en mémoire. Mémoire fidèle et mémoire endeuillée. On n'a même pas à dire que la traduction garde la valeur du sens ou doit y relever le corps; le concept même, la valeur du sens, le sens du sens, la valeur de la valeur gardée naît de l'expérience endeuillée de la traduction, de sa possibilité même⁴⁶.

La traduction transforme le texte de départ, et pour mener à terme la transformation, il y aura inévitablement un prix à payer. Le prix à payer se rapporte à la notion de fidélité ou de trahison du texte de départ. Il n'y a pas d'autre possibilité que de laisser tomber la valeur que l'on accorde traditionnellement au sens pour permettre la possibilité de s'élever au-dessus de ce sens. La langue a son importance, mais au-dessus d'elle, il y a la pensée, il y a le langage. Parce qu'au-dessus des mots, il y a autre chose, quelque chose de plus abstrait, et qui, lui aussi, a une valeur. La valeur du sens, la vérité comme garde, la grande vérité du texte, ou l'absolu; cette partie reste et restera en partie intouchable. Parce que pour être fragment du vase, il faut que chacun des fragments porte en lui une part de l'absolu, et c'est de cette façon que le vase conserve sa forme indéfini-infini. Le langage est exprimé par la langue, on peut écrire une langue, on peut traduire le texte, et le texte conserve en lui cette part d'absolu. Comme pour venir compléter la citation de Derrida, Eco ajoute :

La traduction est l'une des formes de l'interprétation et elle doit toujours viser, fut-ce en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur, à retrouver je ne dis pas l'intention de

⁴⁶ Derrida, Jacques, "Qu'est-ce qu'une traduction relevante?", in *Derrida*, dirigé par Mallet, Marie-Louise et Michaud, Ginette, l'Herne, Paris, 2004, p.574.

l'auteur, mais l'intention du texte, ce que le texte dit ou suggère en rapport avec la langue dans laquelle il est exprimé et au contexte culturel où il est né⁴⁷.

L'interprétation de l'intention du texte se construit tout autant dans le dit du texte que dans ce que suggère le texte. Toutes les variables ont leur importance lorsqu'il est question de l'interprétation du texte. Le résultat dépendra de la valeur qu'accordera le traducteur à chacune des variables. Les variables permettent l'interprétation, l'interprétation est une condition de possibilité de la traduction. C'est ce qu'Eco explique ici :

La tâche du traducteur sera de choisir l'acception ou le sens le plus probable et le plus pertinent et le plus important dans ce contexte et dans ce monde possible⁴⁸.

En choisissant le sens le plus probable, le traducteur fixe l'interprétation. L'interprétation comporte une part d'objectivité (les choix se doivent d'être justifiables) et une part de subjectivité. Maintenant, l'on peut entrevoir une réconciliation de l'opposition entre une traduction fidèle au texte de départ et une traduction qui trahirait le texte de départ. Il y a réconciliation, sans résolution du conflit. La fidélité et la trahison du texte de départ dépendent des choix du traducteur. Être fidèle aux mots plutôt qu'à l'image évoquée par les mots, ou encore laisser de côté les éléments narratifs pour permettre une meilleure circulation de l'image, tels sont des exemples de choix du traducteur. Le traducteur sera, par contre, toujours fidèle à son interprétation. Les possibilités sont peut-être illimitées, tout comme le langage. Toutefois, le traducteur fera ses choix en en reconnaissant la

⁴⁷Eco, *Dire presque la même chose*, op. cit., p.15.

⁴⁸ Ibid, p.51.

dimension infinie du langage. Il ne s'agit plus de découvrir l'intention du texte, ou l'intention de l'auteur, mais bien d'interpréter l'intention. Des vérités, il y en a, elles sont infinies, et le traducteur doit assumer son rôle dans cette vaste représentation de l'interprétation.

Eco cherche à baliser l'interprétation en recherchant l'interprétation la plus probable possible dans un contexte précis. Selon Eco, le travail du traducteur visera à rapporter l'interprétation (la partie abstraite du texte) à la réalité du contexte (concrétude de l'abstrait). De cette manière, la traduction s'ajoute au texte de départ, elle n'agit pas à la manière d'un filtre translucide que l'on viendrait appliquer par-dessus le texte. Elle vient plutôt se joindre au texte, comme l'a illustré Benjamin en faisant recours à l'image du vase brisé. Le sens le plus probable du texte doit être cerné et choisi par le traducteur pour que la traduction soit possible. Lorsqu'il était question du deuil avec Derrida, c'est qu'il faut choisir de laisser derrière les autres possibilités de sens pour encore une fois fixer l'interprétation. La dominante d'un texte peut varier selon les interprétations. Mais elle doit faire l'objet d'un choix qui, pour Eco, se doit d'être assumé et justifiable comme il l'explique ici:

En nous référant à Jakobson et, en général à la tradition des formalistes russes, nous pourrions dire que le traducteur doit parier pour connaître la dominante d'un texte. Si ce n'est que la notion de dominante revue aujourd'hui longtemps après, est plus vague qu'il n'y paraît : parfois, la dominante est une technique (par exemple, mètre vs rime), parfois c'est un art qui représente, à une certaine époque, le modèle de tous les autres (les arts visuels à la renaissance), parfois c'est la jonction principale (esthétique, émotive ou autre) d'un texte. Donc, je ne pense pas que ce puisse être un concept résolutif pour le problème

de la traduction, mais plutôt une suggestion : cherche quelle est selon toi la dominante de ce texte et, sur elle, mise tes choix et tes exclusions⁴⁹.

Les idées d'Eco se rattachent ici à la définition du langage de Hjelmslev. Eco perçoit la dominante du texte comme étant quelque chose de codifiable, tout comme Hjelmslev concevait le langage comme étant quelque chose de codifiable. Pourtant, tout comme le langage, la dominante du texte ne peut être entièrement codifiable, puisqu'elle porte en elle une part d'absolu. Dans le premier chapitre, lorsqu'il était question des traductions de Pound, il fut possible d'observer, au passage, les éléments narratifs constitutifs de la poésie chinoise des Tang. Ces éléments narratifs étaient, pour le sinologue-traducteur Giles, la dominante du texte. Puisqu'identifiés comme étant la dominante du texte par Giles, ce dernier s'employait alors à traduire en anglais ces éléments narratifs. Pour Pound, la dominante du texte se trouvait ailleurs, soit dans l'image évoquée (ou encore, la nébuleuse contenue dans le texte). Toutefois, quel que soit le moment de l'histoire pendant laquelle un poème est composé, le lien entre le contenu et l'expression du contenu est peut-être encore moins négligeable qu'avec un autre genre littéraire. Ce que le poème suggère dans sa nébuleuse, l'interprétation du vouloir-dire du poème, c'est l'image poétique recherchée par Pound, en opposition avec la concrétude de la langue (le choix des mots, ou encore, les éléments narratifs du texte). La dominante du texte décrite par Eco, cette partie du texte qui porte en elle une part de subjectivité, est peut-être encore plus importante en poésie que dans un autre genre littéraire, comme Eco le mentionne ici :

⁴⁹Ibid, p.61.

Puisque, dans un texte à finalité esthétique, de subtiles relations s'établissent entre les niveaux de l'expression et ceux du contenu, c'est sur la capacité à individuer ces niveaux, à rendre l'un ou l'autre (ou tous ou chacun), et à savoir les placer dans une relation identique à celle qu'ils avaient dans le texte original (quand c'est possible) que se joue le défi de la traduction⁵⁰.

Comme je l'ai mentionné plus haut, tout en suivant le fil de la pensée d'Eco, la tâche du traducteur consiste à faire des choix, par le biais de l'interprétation. La poésie, genre littéraire à finalité esthétique, illustre le lien entre la langue et cette mystérieuse partie abstraite qui en fait aussi parti. À ce niveau, la poésie rend compte de ce lien qui existe entre le langage et son contenu. Finalement, la traduction d'un poème est une mise en abîme de ce phénomène. La traduction d'un poème doit, elle aussi, avec les moyens mis à la disposition du traducteur, exprimer langage et contenu abstrait. Ce n'est donc plus l'opposition traditionnelle entre le concept de la traduction fidèle versus une traduction libre, il s'agit maintenant de dépasser la fidélité pour accéder au niveau abstrait du langage et le passeport pour y accéder, c'est la liberté d'interprétation. Sur la fidélité se construit la liberté. Le traducteur fixe de manière subjective son interprétation, et reste, par la suite, fidèle à cettedite interprétation. Pour que cela soit possible, pour fixer son interprétation, le traducteur doit choisir de quelle manière et en quelle proportion seront rendus contenu et expression du contenu, comme Eco l'explique ici :

Quand tout va bien, en traduisant, on dit presque la même chose. Le problème du presque devient central dans la traduction poétique, jusqu'à la limite de la recréation si

⁵⁰Ibid, p.65.

géniale que, du presque, on passe à une chose autre, une autre chose, qui n'a avec l'originale qu'une dette, dirais-je, morale. Cela dit, il est intéressant de voir, quand parfois le traducteur sait qu'il ne peut dire qu'un presque, où il va chercher le noyau de la chose qu'il veut rendre à tout prix.⁵¹

La recreation d'Eco peu être associée à la liberté de la traduction. La traduction empreinte d'une liberté créative, celle qui laisse place à l'infini des possibilités, permet de décoller du mot-à-mot de l'original, permet au texte de prendre son envol dans une autre langue. Le texte peut maintenant circuler. Cette circulation des textes justifie aussi des retours vers le passé, et des projections de textes anciens à des époques contemporaines. Le noyau du poème d'origine garde toute son importance. Toutefois, il est possible qu'il varie, selon le traducteur. Encore une fois, ce dernier est libre de le situer où il le veut, où il le voit, et de construire ensuite son travail sur cette fondation.

La traduction est une stratégie qui vise à produire, dans une langue différente, le même effet que celui du discours source, et, des discours poétiques, on dit qu'ils visent à produire un effet esthétique. (...) L'effet esthétique n'est pas une réponse physique ou émotive, c'est l'invitation à regarder comment cette réponse physique ou émotive est causée par cette forme dans une sorte de va-et-vient continu entre effet et cause. L'appréciation esthétique ne se résout pas dans l'effet que l'on éprouve, mais aussi dans l'appréciation de la stratégie textuelle qui le produit. (...) La traduction d'un texte poétique devrait permettre d'accomplir le même va-et-vient entre manifestation littéraire et contenu. La difficulté de travailler sur les substances fait que la poésie est plus difficile à traduire que tout autre genre textuel parce que, en elle, on a une série de contraintes au niveau de la manifestation linéaire qui détermine le contenu, et non vice-versa, comme

⁵¹Ibid, p.325.

pour les discours à fonction référentielle. C'est pourquoi, dans la traduction poétique, on vise souvent le remaniement radical, comme si on se soumettait au défi du texte original pour le recréer sous une autre forme et d'autres substances (en essayant de rester fidèle non à la lettre, mais à un principe inspirateur, dont l'identification dépend évidemment de l'interprétation critique du traducteur).⁵²

La traduction permet presque la production, dans une autre langue, du même effet que dans le texte de départ. La poésie a comme particularité littéraire de produire chez son lecteur un certain effet, et aussi de développer chez ce dernier une appréciation de la manière dont cet effet est produit. Puisque ces deux éléments sont tout aussi importants l'un que l'autre, lorsque viendra le temps de traduire un poème, le traducteur interprétera l'un et l'autre de ces éléments. Le remaniement radical du texte, possible si le traducteur décroche du texte original et s'autorise une certaine liberté, peut être de mise.

Les choix du traducteur visent à fixer, par l'interprétation, le principe inspirateur du poème et y rester fidèle, en choisissant les mots appropriés.

Cette liberté créative autorisée, le traducteur s'ouvre un accès vers la recherche de l'effet du texte poétique et la possibilité d'appréciation de la manière utilisée pour parvenir à cet effet. Cette liberté de l'interprétation du principe inspirateur du poème, du noyau indestructible du poème de départ, sera rendue par le choix des mots. Donc, les signes qui s'accolent les uns aux autres pour former un poème sont plus que la simple addition des dits signes. Quelque chose de plus complexe se dégage du texte. C'est ce qu'Eco illustre par *va-et-vient entre manifestation littéraire et contenu*. Cette expression de va-et-vient

⁵² Ibid, pp.343-344.

rappelle l'idée du mouvement. En poésie, les mots permettent ces allers et ces retours et le lecteur de poésie recherche justement ces allers et ces retours. Ce sont les mots qui les lui procurent. Les signes ont pu sembler contraignants. Lorsque définis par Hjelmslev, les mots ne sont que les mots. Pourtant, voici qu'ils dévoilent leur part d'absolu, puisqu'ils sont la représentation du langage, la première interprétation de la pensée, comme le résume ici Derrida:

Le signe sera donc une instance ou une structure essentielle de ce retour à la présence à soi de l'idée. Le signe est une forme ou un mouvement de l'esprit, un mode de l'être-auprès-de-soi de l'absolu.⁵³

Un mode de l'être-auprès-de-soi de l'absolu. Le signe est une manifestation physique, mais il porte en lui une part de l'absolu. L'absolu est presque accessible grâce au signe. Pourtant, ce dernier ne dévoilera jamais l'infinité des possibilités de la pensée, puisqu'il est déjà une représentation de l'interprétation de la pensée. Eco aura lui aussi dépassé les limites du code en dévoilant le potentiel de l'interprétation. L'interprétation devient une condition de possibilité de la traduction, et ne sera jamais facultative. Lorsque le texte est écrit, il y a déjà le deuil de l'idée pure, de la pensée absolue. Déjà, il a fallu conformer l'idée au code. La traduction relève du même procédé, mais garde en elle la possibilité d'un accès vers l'absolu.

⁵³Derrida, Jacques, "Qu'est-ce qu'une traduction relevante?", in *Derrida*, op. cit., p.572.

La lecture allégorique

Paul De Man, dans son essai intitulé *Allegories of reading*, développe lui aussi le concept du langage comme une construction. La figure métaphorique sert d'intermédiaire entre le dire et le vouloir-dire du texte littéraire, ou entre le signe et son objet. Le signe ne cache pas la vérité du signifiant, ou le sens. Les mots ne disent pas la vérité du texte, mais en diffèrent plutôt le sens. Le texte ne dévoile ni un contenu, ni une vérité, mais serait une représentation de l'un de ces contenus, de l'une de ces vérités.

Selon De Man, entre le mot et l'objet, un intermédiaire s'impose. Cet intermédiaire obligatoire serait la figure métaphorique. La déconstruction du langage sert à dévoiler la figure métaphorique sous-tendant le texte. Et la figure métaphorique, s'il est question de texte poétique, se rattache au concept de l'image poétique, comme De Man le mentionne dans cet extrait :

The metaphor, for the true poet, is not a rhetorical figure, but a substitute image that actually exists for him instead of a concept.⁵⁴

La métaphore sous-tend le texte littéraire, la métaphore non pas comme une figure de style, mais comme une image. Hjelmslev et Eco, en positionnant le code comme la limite qui sépare l'absolu de sa concrétude ont tous deux constaté que la limite se devait d'être transgressée dans chaque décodage nécessitant une interprétation. De Man propose ici

⁵⁴De Man, Paul, *Allegories of reading*, Yale University press, New Haven and London, 1979, p.90.

de remplacer les concepts (comme ceux de codes, signifiants, signifiés) par la métaphore qui, elle, n'agirait plus à titre de concept, mais à titre d'image poétique. Comme Pound l'a démontré, le signe est le véhicule de l'image. Le traducteur se sert du signe, et le laisse tomber, pour permettre à l'image poétique d'émerger. Les mots portent en eux la possibilité de l'image. La métaphore de De Man ouvre un accès vers les profondeurs du texte, et oblige la conclusion d'une impossible lecture finale. La profondeur du texte est mise en relief, mais puisque les mots ne disent pas la toute la vérité du texte, puisque qu'ils ne livrent jamais le sens dans son ensemble, c'est au lecteur qu'il revient de créer sa propre idée de la vérité, sa propre interprétation.

Dans cet essai, De Man n'aborde jamais directement le sujet de la traduction. N'empêche, il soulève lui aussi la question fondamentale que devra éventuellement se poser le traducteur : si le texte s'avère être une métaphore, si le texte ne dévoile qu'en partie sa vérité, comment est-il possible d'en arriver à le traduire?

La métaphore de De Man, la nébuleuse de Hjelmslev, le principe inspirateur ou la dominante du texte d'Eco sont à mes yeux des équivalents. Au travers de ces concepts se dessinent les possibilités de la traduction. Ces possibilités sont aussi les permissions de la traduction. L'interprétation de ces possibilités justifie les traductions diverses, et particulièrement celles des textes poétiques. Et peut-être encore plus les textes poétiques issus de langue (et de culture) éloignée de la langue d'arrivée.

L'inévitable interprétation permet la transformation, l'ouverture vers quelque chose de nouveau. À un autre niveau, le poète chemine lui aussi sur ce même sentier. Sa pensée (son monologue, sa nébuleuse), il cherche à l'écrire. En l'écrivant, il décide des mots qui seront les porteurs de sa pensée. Intrinsèquement, son travail permet l'interprétation future du traducteur.

Ici, le cheminement du traducteur et le cheminement du poète (peut-être même particulièrement du poète obscur) se rejoignent. La recherche de soi est nécessaire à la transformation de soi. La traduction révélera l'écho de l'original. Le poète obscur, pour se constituer comme sujet, pour assurer sa place dans le monde, effectue d'abord un retour à soi, avant de s'émanciper pour de bon. Et dans ce cas bien précis, le traducteur devra en arriver à traduire ce qu'il interprétera comme étant la réalisation de soi. Traducteur et poète se rejoignent par l'interprétation des pensées.

Chapitre 3,

UNE EXPÉRIENCE D'INTERPRÉTATION

C'est le potentiel interprétatif du langage qui permet, à la manière d'Ezra Pound, une traduction subjective. Cette qualité interprétative contenue dans le langage permet de dépasser la finitude qui semble de prime abord le constituer, afin de considérer maintenant la dimension d'ouverture qu'il contient. De la même manière, comme je l'ai démontré dans le premier chapitre avec l'exemple de Pound, la traduction vise la rupture avec le texte de départ, et cette rupture force l'ouverture d'un passage entre l'œuvre de départ et l'œuvre traduite. L'interprétation (ou la dimension subjective) fait partie du langage, fait donc partie de la traduction, et, d'une manière plus globale, fait partie de la réalité de l'être humain. Ainsi, l'interprétation permet de mettre l'accent sur le fait que le texte de départ est une construction de l'auteur, le texte traduit est une construction du traducteur, et la réalité (le monde réel, le moment présent) est une construction de l'être humain.

En effet, tout comme le traducteur qui interprète le texte littéraire pour rendre possible la traduction, l'être humain construit la réalité en interprétant les éléments constitutifs de cette réalité. C'est l'interprétation de l'être humain qui donnera un Sens à la réalité. Le monde réel est une construction de l'être humain, construction intimement liée à la subjectivité de l'être humain, à son originalité, et c'est ce qui lui permet d'interpréter, ou de donner Sens, aux éléments constitutifs de la réalité. C'est le sujet qu'aborde Nancy Huston dans son essai récemment publié et intitulé *L'espèce fabulatrice*. L'auteure

développe la thèse que l'être humain existe par (et grâce à) la faculté qu'il possède à se raconter des histoires. La réalité existe, parce qu'elle est une construction de l'être humain. La réalité, qui est construite par l'être humain, est en fait l'interprétation que se fait l'être humain des histoires qu'il vit, celles qui lui sont racontées, celles qui lui ont été racontées. C'est par l'interprétation que l'être humain façonne son identité, donne forme à sa réalité. C'est l'interprétation qui donne le Sens au monde, comme il est mentionné dans cet extrait :

L'univers comme tel n'a pas de sens. Il est silence. Personne n'a mis du Sens dans le monde, personne d'autre que nous. Le sens dépend de l'être humain, et l'humain dépend du Sens.⁵⁵

L'être humain est assujéti à l'interprétation, il cherche perpétuellement à donner Sens au monde dans lequel il vit. Car sans Sens, sa place comme être humain n'est plus assurée; il n'existe peut-être pas, finalement. Les fictions, les histoires (tout est fiction, tout est histoire) que se racontent, que racontent les êtres humains ont la fonction de façonner la personnalité, la réalité de l'être humain. Nous sommes fabriqués par les fictions. L'être humain est construit par ces fictions, par ces histoires, et c'est avec elles qu'il parviendra à interpréter la réalité, interpréter sa vie, sa fiction personnelle. Parler, lire, raconter sont des manières de tisser des liens entre le passé et l'avenir (ou interpréter le présent). Les histoires, fables, contes, légendes (quelles soient religieuses, politiques, ethniques) construisent la culture de l'être humain. Partagées par un groupe, elles deviennent la culture du groupe.

⁵⁵ Huston, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Arles, 2008, p.15.

Et si, subitement ou subtilement, la fiction que partage le groupe, celle qui constitue la culture collective, et aussi l'identité individuelle, est remise en doute, déconstruite, rejetée par plusieurs individus, en résultera certainement une époque trouble de questionnements, de doutes, de peurs. L'être humain qui interprète les fictions d'une manière différente, d'une manière qui diffère de celle qui lui a été montrée depuis sa naissance, d'une manière que lui-même ne connaît pas encore, met en question le passé, remet en doute le futur.

Le présent chapitre a pour objectif de contextualiser historiquement, pour mieux comprendre les portées littéraires du mouvement poétique chinois meng long shi, le mouvement de la poésie obscure, mouvement auquel appartiennent les travaux du poète Xi Chuan. Ce mouvement littéraire s'inscrit dans une suite d'événements historiques qui auront contribué à la possibilité de l'émergence de la voix subjective de l'artiste chinois, en opposition à l'effacement du sujet dans les poèmes classiques chinois, ou encore à l'effacement de l'individu face à la primauté de la collectivité pendant l'ère maoïste. La poésie obscure est un événement crucial dans la grande histoire de la littérature chinoise. Événement crucial, puisque la poésie obscure ouvre sur la possibilité de l'expression de subjectivité, subjectivité qui est confrontée au phénomène de la mondialisation. D'un point de vue, la poésie obscure se trouve à la frontière du passé et du futur chinois, elle cherche sa position face au passé, pour avoir la possibilité de penser l'avenir. Elle interprète d'une nouvelle manière le passé, pour pouvoir penser interpréter l'avenir.

Pour interpréter la réalité, pour comprendre que la réalité est une construction et qu'elle est le résultat d'un choix (de nos parents d'abord, mais de ceux qui dirigent ensuite), l'être humain doit avoir la chance de remettre en cause la véracité de ses fictions, comme Huston l'explique ici :

La chance veut dire : l'accès à d'autres cultures — dont le caractère fictif nous saute aux yeux et, partant, nous aide à comprendre le caractère fictif de la nôtre — et surtout, dirais-je, l'accès aux romans de ces autres cultures.⁵⁶

Les poètes obscurs remettent en cause la construction du réel que partage la collectivité, lisent les romans étrangers, s'exilent même. Ils ont conscience de vivre dans une construction, et cherchent de nouvelles possibilités d'interprétation pour cette construction. Ils veulent dire que le passé est, au même titre que l'avenir, une construction. Pour s'exprimer, le poète doit dire « je », il doit prendre place. La poésie obscure fait partie d'une suite de mouvements qui ont débuté avec les Événements (inachevés) du 4 Mai 1919 et qui se poursuivent encore aujourd'hui. C'est pourquoi je disais plus haut qu'elle se trouve à la frontière du passé traditionnel chinois et du futur. Les poètes obscurs, par leurs recherches sur l'émergence de la voix subjective, contribuent à mettre en lumière la primordialité de l'interprétation. Si la vie est fiction, si la vie est une interprétation, l'œuvre littéraire est une manifestation de l'interprétation, et c'est peut-être ici l'un des désirs des poètes obscurs, soit d'acquérir la possibilité d'interpréter de manière personnelle le monde qui les entoure.

⁵⁶Ibid, p.93.

Le présent chapitre est aussi une présentation de trois poèmes de Xi Chuan que j'ai traduits en français. Cependant, j'ai d'abord voulu présenter le mouvement de la poésie obscure, et plus précisément le mouvement de la poésie post-obscure. Comme je le mentionnerai plus loin, le contexte de création du poète et le contexte de travail du traducteur ont un point en commun; la subjectivité du poète obscur est en lien direct avec le contexte historique de la création, et la subjectivité du traducteur fait, quant à elle, et comme je l'ai démontré dans les deux premiers chapitres, partie intégrante de son travail. Le choix des poèmes de Xi Chuan n'est pas non plus le fruit du hasard. Comme je l'expliquerai plus loin, les thèmes qu'aborde Xi Chuan dans les poèmes sélectionnés sont l'expression de cette recherche sur la subjectivité, sur l'individualité. Le sujet émerge et s'exprime, il pose un regard sur le monde qui l'entoure, et fait l'expérience de l'interprétation, et acquiert ainsi la possibilité de penser l'avenir. Le traducteur suit un chemin parallèle à l'individu des poèmes de Xi Chuan; le traducteur lit le texte de départ, se l'approprie en faisant l'expérience de l'interprétation et projette le texte dans le futur, le futur étant le texte écrit dans une autre langue.

Le mouvement

L'histoire de la littérature moderne chinoise se caractérise par de nombreux désirs de ruptures avec le passé. Les événements du 4 Mai 1919 sont certainement l'un de ces mouvements qui visaient la rupture avec le passé traditionnel chinois, dans le but d'accéder à une certaine modernité technologique et un certain renouvellement de l'idéologie politique du pays, mais ces événements du 4 Mai 1919 ne sont pas l'unique moment historique que l'on peut relier au désir de modernité de la Chine. La Révolution culturelle aura été, elle aussi, un événement qui visait certainement une rupture avec le passé, pour avoir la possibilité de renouveler le pays, pour acquérir la possibilité d'accéder à la modernité. Ces événements politiques auront aussi permis l'émergence de nouveaux courants littéraires en Chine, autant du côté du roman que de la poésie. Du côté du roman, le mouvement littéraire du début des années 1980, soit tout de suite après la fin de la Révolution culturelle, prend le nom de *littérature des cicatrices*. Les écrivains précurseurs du mouvement, tels Lu Xinhua et Liu Xinwu, créèrent une véritable réforme de l'expression littéraire, en inaugurant une littérature de l'introspection. En effet, les écrivains appartenant à ce mouvement mettent à l'avant-plan les grandes blessures infligées par la Révolution culturelle, mais s'intéressent aussi aux profondes cicatrices qui affectent toute l'idéologie du peuple, cicatrices attribuables entre autres à la Révolution culturelle et ses répercussions, mais encore davantage à tous les aspects sombres de l'histoire de la Chine, qui auront permis l'avènement de la Révolution culturelle.

Du côté de la poésie, les années 1980 seront les premières années officielles de la poésie obscure. En effet, déjà pendant la Révolution culturelle, le mouvement avait pris naissance, mais sous forme clandestine, avec comme principaux représentants Shi Zhi, Mang Ke, Duoduo, Gu Cheng et Bei Dao.⁵⁷ Cependant, les œuvres écrites dans la clandestinité ne seront publiées qu'après la fin de la Révolution culturelle.⁵⁸ C'est pourquoi le mouvement prend de l'ampleur particulièrement au tout début des années 1980. Sans être un groupe homogène, les poètes obscurs partagent tout de même l'expérience désastreuse et déchirante qu'aura été la Révolution culturelle. La recherche d'un idéal perdu est peut-être le début d'un lien entre eux, mais le thème ne pourra être considéré comme ce qui fait l'originalité de la poésie obscure. Pour certains d'entre eux, les idéaux perdus peuvent uniquement être retrouvés en effectuant un retour vers le passé, un passé qui sera parfois réel, parfois fictif. La marginalité de leur écriture peut aussi les rapprocher, bien que cette même marginalité s'exprime différemment chez chacun d'eux. Il semble donc difficile d'établir avec certitude le sujet exact de la poésie obscure, comme Kwai-Cheung Lo le mentionne dans l'extrait qui suit :

It is not exactly a transcendental subject whose task is to objectify and represent the outside world, although it still has a strong desire to relate itself to the external objects and it never gives up the power of representation; it is not simply a linguistic effect or a temporary position in the chain of signifiers, even though it can only envisage its consciousness and action in the realm of language. This subject of Misty Poetry is

⁵⁷ Hong, Zi cheng, *A history of contemporary Chinese literature*, Brill, Boston, 2007, p.298.

⁵⁸ Bei, Dao, *Vagues*, introduction par Chantal Chen-Andro, p.5.

haunted by the past and is always spoken by the things passed, yet it attempts to rediscover itself from its graveyard and rebuild a new life for itself.⁵⁹

La poésie obscure est sur la ligne de faille entre le passé et le futur, entre la transcendance et l'immanence du sujet, entre la réalité du langage et l'infinité de ses interprétations. Le poète porte en lui les marques du passé, il est forgé par l'histoire qui le précède, il ne peut se dissocier de son passé. Pourtant, il porte en lui l'échec de ce passé, et pour pouvoir penser l'avenir, il doit se reconstruire sur ces ruines. La recherche de l'expression de l'émancipation de l'individu face au monde qui l'entoure semble être la clé de voûte de la poésie obscure. L'universel, concept indissociable de tout ce qui a trait au passé, ne doit pas écraser le sujet qui s'exprime par la poésie. Mais le particulier, ne pouvant émerger du néant, doit inévitablement se rattacher au passé. D'où l'impossibilité pour le sujet de se construire une conscience qui serait non assujettie au passé. Pourtant, l'expression de l'émancipation de l'individu, l'émergence d'une voix subjective demeure la seule manière de rendre réelle cette émancipation, comme Lo le mentionne ici :

After a century of political and social unrest when the nation-state can no longer be seen as the ideal, the individual subject becomes the alternative model of salvation and emancipation.⁶⁰

Les projets politiques chinois ont connu maints échecs depuis le début du vingtième siècle. De l'effondrement de la première République à peine un an après sa proclamation en 1911 à la décennie de terreur engendrée par la perte de contrôle des Gardes Rouges

⁵⁹ Lo, Kwai-Cheung, *The paths that lead nowhere: Chinese misty poetry and modernity*, UMI, Ann Arbor, 1996, p.2.

⁶⁰Ibid, p.3.

pendant la Révolution culturelle, les intellectuels auront été les premières cibles des politiques de répressions. Entre les années 1966 et 1976, ces répressions contre les intellectuels furent encore plus fortes. Ils furent envoyés dans des camps de réforme à la campagne, afin qu'ils voient leurs esprits se redresser, mais surtout leurs voix s'éteindre. Au début des années 1980, les artistes et les intellectuels retrouvèrent officiellement le droit de parole. Le contexte historique aura été favorable pour qu'à ce moment, les poètes réclament une autonomie envers les institutions dirigeantes, qu'il soit question de l'état ou de la famille. Comme le mentionne le poète Bei Dao dans l'extrait suivant, le temps était venu pour permettre la possibilité de cette autonomie de l'écriture poétique vis-à-vis de toutes les structures aliénantes contenues dans la société :

Poets should establish through their works a world of their own, a genuine and independent world...Poetry is faced with a crisis in form; the stale old techniques are far from being sufficient, while devices such as metaphor, symbol, synaesthesia, shifts in point of view and perspective, interrupted sequences in time and space etc., offer us new prospects...Poets must now exaggerate their own function, but even less should they underrate themselves. They should engage themselves in arduous and significant creative work, bringing all that is good and beautiful into people's heart. ⁶¹

Bei Dao propose ici une poésie libre, une poésie qui ne servirait en aucun cas de véhicule de propagande idéologique pour l'état. Le travail poétique s'ouvre, selon lui, sur de nouvelles perspectives. Le poète se doit de penser le monde *par lui-même*, de manière indépendante. Ainsi, son travail créatif pourra toucher directement le cœur des gens. La

⁶¹ Bei , Dao, "Tanshi (About Poetry), Young poets on poetry 2", English translation by Bonnie McDougall in *Notes from the city of the sun*, Cornell University Press, Ithaca, 1984, p.79.

poésie et la politique sont maintenant détachées l'une de l'autre, et c'est ce qui permet de penser le renouvellement de l'expression poétique. L'existence collective (relié au concept de l'universel) fait maintenant place à une reconnaissance de l'existence individuelle.⁶² Il y a maintenant une différenciation établie entre le monde d'un côté (ou l'universel) et l'art (ou l'expression du particulier). Puisqu'une place est maintenant faite à l'expression du particulier, un certain optimisme face à l'avenir semble être permis, comme il l'est exprimé dans la conclusion du célèbre poème de Bei Dao, *The Answer* :

A new juncture and glimmering stars
 Adorn the unobstructed sky now;
 They are the pictographs from five thousand years,
 They are the watchful eyes of future generations.⁶³

Les étoiles n'obscurcissent certainement pas le ciel. Elles sont plutôt les témoins du moment. Paradoxalement, les étoiles sont à la fois l'image du passé, et de la possibilité de l'avenir. Une distinction est établie entre le passé et le futur, mais les deux temps se rejoignent tout de même. Le poète pense l'avenir avec enthousiasme, mais n'opère pas une rupture définitive avec le passé. L'individu se détache de la communauté, mais ne peut se libérer complètement du passé, puisqu'il en est issu.

Les attaques officielles contre la poésie obscure furent nombreuses de la part des autorités politiques. En effet, il était historiquement établi en Chine que la poésie avait comme

⁶² Hsiung Pingming, "Réflexions sur un poème obscur", in *Europe*, Avril 1985, p.117.

⁶³ Bei Dao, *The august sleepwalkers*, New Directions Books, New York, 1990, p.33.

principale fonction de servir le peuple.⁶⁴ Les poètes obscurs, quant à eux, ne recherchent pas tant à se faire comprendre d'un large public, ni à conformer leur écriture aux exigences du parti, dans le but de promouvoir l'idéologie communiste. Les poètes cherchent davantage à exprimer leurs particularités individuelles, en opposition à l'uniformité de la communauté préconisée pendant l'ère maoïste. Comme l'explique Chantal Chen-Andro dans l'introduction du recueil de poèmes qu'elle a traduit et intitulé *Quatre poètes chinois; Bei Dao, Gu Cheng, Mangke, Yang Lian*, cette démarcation entre l'individu et la communauté est peut-être même la source de l'obscurité de la poésie :

Leur profession de foi est la revalorisation de l'existence individuelle après vingt ans d'annexion de la personne par la collectivité. « Exprimer le monde pour exprimer le Moi, reconstruire le monde par le Moi, ne plus ravalier le Moi au niveau d'une roue dentée dans un engrenage », revendique Gu Cheng. Ils opposent leur esprit de rébellion à la routine du courant réaliste qui voyait dans l'art « le reflet du réel ». « Je te le dis, O monde/ Je ne crois pas ! » crie Bei Dao.⁶⁵

La poésie obscure est donc résolument antiréaliste. Au lieu de partir de la communauté pour élaborer le monde, elle a son point de départ au sein de l'individu. Et c'est à partir de l'individu qu'il est maintenant possible de penser, de construire le monde. Le changement de point de vue étant radical, un effet de flou peut être créé. Si les autorités officielles critiquèrent les poètes obscurs à cause de cette nébuleuse de contenu, c'était là justement une des intentions de ces poètes, soit se détacher du réalisme pour pouvoir

⁶⁴ À ce sujet, voir Ai Qing, "De la poésie, du poète", Centre de recherche de l'université Paris VIII, Paris, 1982, 123 p., ou encore Mao Zedong's *Talk's at the Yan 'an conference on literature and art*, texte traduit et commenté par Bonnie McDougall, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1980, 112 p.

⁶⁵ Chen-Andro, Chantal et Curien, Annie, *Quatre poètes chinois : Beidao, Gu Cheng, Mangke, Yang Lian*, Ulysse fin de siècle, Plombières-les-Dijon, 1991, p.13.

interpréter le monde de manière plus personnelle. Comme je l'ai démontré dans les deux chapitres précédents, le traducteur travaille avec le poème, et aussi avec ce qui le constitue comme individu, c'est-à-dire sa propre construction de la réalité. En ce sens, le traducteur et le poète obscur travaillent avec les mêmes matériaux poétiques. En effet, Chantal Chen-Andro mentionne que le flou du poème obscur est dû au changement de point de vue que le poète pose sur le monde, changement de point de vue qui contribue à la construction d'une nouvelle interprétation du monde. C'est ici lieu où se rencontrent le travail du poète obscur et du travail du traducteur. Ce faisant, c'est aussi l'endroit où se touchent les trois chapitres de mon mémoire. Comme je le mentionnais dans le deuxième chapitre, l'interprétation d'un texte littéraire non conventionnel, d'un texte créatif qui s'applique à changer les règles préétablies pose problème, dans la mesure où les références d'interprétations sont à construire. Toutefois, si les règles d'interprétations restent à construire, le potentiel interprétatif vient d'augmenter considérablement. En ce sens, le traducteur a, au même titre que le poète obscur, la possibilité de penser le monde (d'interpréter le texte) autrement.

Les poètes obscurs cherchent donc davantage à poursuivre une quête personnelle qu'à critiquer le parti politique au pouvoir. Du point de vue esthétique, ils ont conscience de l'influence de l'Occident dans leurs travaux. En effet, leurs travaux ne sont pas sans rappeler l'esthétisme de certains poètes occidentaux, tels Baudelaire, Verlaine Apollinaire.⁶⁶ L'idée de la modernité littéraire chinoise a certainement quelques racines

⁶⁶ Bei, Dao, *Vagues*, op. cit., p.11, et Lee, Gregory, *La Chine et le spectre de l'Occident, contestation poétique, modernité et métissage*, Syllepse, Paris, 2002, p.83.

dans le mouvement littéraire moderniste occidental, sans en être un calque pour autant. Comme je le mentionnerai plus loin, certains éléments de la tradition littéraire chinoise sont aussi des éléments constitutifs de l'esthétique des poètes obscurs. Du point de vue de l'histoire littéraire, les poètes obscurs ont écrit (ou officiellement publié) dans le courant des années 1980. Pour ce qui est des travaux des années 1990, selon l'histoire littéraire, il serait plus précis de les associer aux poètes post-obscurs. Les poètes post-obscurs poursuivent donc le mouvement des années 1980 et de ses principaux représentants.

Xi Chuan appartient, quant à lui, à la génération des poètes post-obscurs. Les poètes post-obscurs poursuivent le mouvement de modernité littéraire des poètes obscurs, mais dans un contexte de mondialisation culturelle exacerbé. La mondialisation culturelle est un phénomène qui influence les relations entre les pays occidentaux et la Chine, et il en résulte, autant pour les poètes chinois que pour leur public (soit Occidentaux, soit Chinois) une nouvelle épreuve de l'étranger. Je mentionne ici l'épreuve de l'étranger pour rappeler l'idée que j'ai développée dans le premier chapitre, soit l'ambivalence de toute culture entre son désir d'autosuffisance et son besoin d'ouverture à l'autre, afin d'avoir la possibilité de se renouveler. Les poètes obscurs et post-obscurs ont été influencés par certains poètes occidentaux. Certains sinologues, tel Stephen Owen de Harvard, critiquent fortement cette influence, et considèrent conséquemment que la poésie chinoise contemporaine n'a aucune valeur en elle-même, comme le rapporte Gregory Lee dans l'extrait suivant :

Il semble qu'Owen exprime sans ambages des vues très répandues chez les universitaires sinologues. Il avance essentiellement que la poésie moderne chinoise n'est qu'une pâle

imitation de la poésie moderniste occidentale et qu'“elle” n'est pas chinoise – elle n'a ni authenticité ni caractère ethnique – surtout lorsqu'on la compare avec les règles sublimes de la poésie classique chinoise, dont Owen, professeur de poésie classique chinoise, se fait l'interprète, le traducteur et le gardien.⁶⁷

À l'instar de la critique que Gregory Lee formule au sujet de ce point de vue défendu par certains sinologues, il semble simpliste, voire ethnocentriste, de juger la poésie chinoise contemporaine comme étant un produit « universel » et sans âme propre. Les poètes chinois contemporains ne sont pas des produits de la mondialisation culturelle. Si la Chine d'aujourd'hui n'est plus ce qu'elle était dans le passé, elle n'est certainement pas non plus qu'une pâle imitation de l'Occident. La poésie chinoise contemporaine se construit à partir d'une toute nouvelle réalité sociale et économique. L'expression du particulier permet la construction du présent, mais se rattache toujours au passé par son expression même. Elle peut être considérée comme une réponse aux oppressions passées, comme une prise de position face au passé afin d'avoir la possibilité de penser l'avenir. S'il est vrai que l'utilisation du vers libre est le résultat d'une influence de la poésie occidentale moderniste, on ne peut toutefois conclure à la reproduction, par les poètes chinois contemporains, de la poésie moderniste occidentale. D'ailleurs, les poètes obscurs et post-obscurs ne sont pas les premiers, dans l'histoire littéraire chinoise, à utiliser le vers libre et à laisser place à l'expression du particulier. Peut-être que, pour ces sinologues qui se font les critiques de la poésie chinoise contemporaine, ce qui dérange le plus, c'est le refus du conformisme chez les poètes obscurs. Pour promouvoir un renouvellement de l'expression poétique, les poètes chinois contemporains brisent les

⁶⁷ Lee, Gregory, p.83. Lee fait ici la critique d'un article publié par Owen dans la revue *The New Republic*, 19 novembre 1990, pp.28-32.

règles strictes, font fi des conventions établies, subissent une certaine influence étrangère. En résulte une poésie que l'on ne peut en aucun cas qualifier d'uniforme, et peut-être est-ce là un élément dérangent pour certains sinologues qui se font les *gardiens* de la poésie chinoise classique.

Les poètes obscurs avaient connu une grande popularité au début des années 1980. Le public récitait leurs poèmes, les poètes avaient encore un rôle important à jouer dans la société. Mais au début des années 1990, le parti au pouvoir entreprend l'implantation de réformes économiques qui engendreront un bouleversement du mode de vie générale de la population, comme l'explique Gregory Lee dans l'extrait suivant :

À la fin de la Révolution culturelle, la poésie nouvelle avait déjà un nombre de partisans relativement important dans la Chine urbaine. Les changements économiques effectués par Deng Xiaoping, et la mercantilisation de la culture qui s'ensuivit entraînent un déclin relatif du goût pour la poésie et un intérêt accru pour la musique populaire, les feuilletons télévisés à l'eau de rose, et la mode; cependant, l'attrait et le pouvoir de la poésie comme pratique de lecture et d'écriture prennent une importance beaucoup plus grande, surtout dans les universités et autres institutions du savoir, que ce n'est le cas en Amérique ou en Grande-Bretagne.⁶⁸

Résolument moderne donc, la poésie chinoise contemporaine perd de la popularité auprès du large public, mais gagne en valeur d'études. C'est là une raison de plus de la traduire. La poésie post-obscure reste encore méconnue en Occident, pourtant de plus en plus de

⁶⁸ Lee, Gregory, *La Chine et le spectre de l'Occident*, op. cit., p.75.

chercheurs se penchent sur ce sujet. Selon Xu Shuang⁶⁹, la poésie post-obscur se subdivise en trois courants distincts, soit l'écriture intellectuelle, l'écriture populaire et l'écriture dite de la troisième voie. L'écriture intellectuelle, celle des poètes universitaires, « *se caractérise par une expression mesurée des émotions, une rhétorique transparente, pure, noble, et une position indépendante à l'égard de la vie courante* »⁷⁰. L'écriture populaire souhaite, contrairement aux poètes intellectuels, le retour de la poésie au cœur de la vie quotidienne. L'écriture dite de la troisième voie se situe à mi-chemin entre l'écriture intellectuelle et l'écriture populaire. Les écrivains qui adhèrent à ce courant soutiennent que toutes les créations poétiques ont lieu d'être, et que l'écriture poétique doit s'affranchir des étiquettes que l'on pourrait trop facilement lui apposer. Le langage poétique est la pierre de discordance entre les trois écoles, principalement entre les poètes populaires, qui prônent un retour au *Shijing* et au *Shujing*, et les poètes intellectuels, qui eux se sont rapprochés à l'écriture intellectuelle occidentale avec comme principaux représentants Derrida, Char, Hugo, Verlaine, Goethe. Toutefois, l'interprétation personnelle du monde, en opposition à une interprétation universelle de la réalité qui découlerait de la primauté de la collectivité sur l'individu, demeure le but de la recherche poétique.

⁶⁹ Chercheur à l'institut national des Langues et civilisations orientales de Paris.

⁷⁰ Actes du colloque intitulé Le choix de la Chine aujourd'hui; entre la tradition et l'Occident, publié à l'adresse suivante: http://wl.ens-lsh.fr/colloques/chine2004/poetes_tradition.html. p.260

Xi Chuan est un poète qui appartient à la branche intellectuelle du mouvement. De son vrai nom Liu Jun, Xi Chuan est né en 1963 à Xuzhou, dans la province du Jiangsu. En 1985, il obtient son diplôme du département de littérature anglaise de l'Université de Beijing. Par la suite, il sera éditeur pour le magazine *Huangqiu (Globe)*. Il est professeur de littérature chinoise classique à l'académie des Beaux-Arts de Beijing, et présentement professeur invité à l'Université de Victoria. Il est aussi traducteur, entre autres, des poèmes d'Ezra Pound. Les recueils de Xi Chuan ne sont pas encore traduits en langue étrangère, hormis trois poèmes traduits et publiés par Chantal Chen-Andro dans la revue *Action poétique*.⁷¹ Puisque ses poèmes sont pratiquement inconnus du public francophone, le travail et le défi de l'interprétation me semblaient empreints d'une certaine liberté. Dans les poèmes traduits, des thèmes simples, comme l'amour et la nature, sont récurrents. Toutefois, s'ajoutent à ces thèmes une autre dimension, une autre couche qui me permet de faire le lien entre l'interprétation que l'individu se fait du monde réel et l'interprétation constitutive de la tâche du traducteur. Les images construites par Xi Chuan appellent le recueillement, une certaine spiritualité émerge des images poétiques contenues dans ses textes. Dans les poèmes qui suivent, un individu prend place dans le monde, et pose un regard personnel sur les éléments qui l'entoure, sur les situations qu'il vit. Je mets cet individu en parallèle avec le traducteur qui, lui aussi, interprète les images pour accomplir sa tâche. Comme je l'ai démontré dans les deux premiers chapitres, le traducteur ne peut pas s'effacer devant le texte à traduire; il n'a d'autre choix que de poser un regard dessus, pour se l'approprier, et finalement oser l'expérience de l'interprétation. De la même manière, l'individu des poèmes de Xi Chuan

⁷¹Chen-Andro, Chantal. "Douze poètes chinois d'aujourd'hui", *Action poétique*, Numéro 10, 1997, pp.42-79.

pose son regard sur le monde qui l'entoure pour l'interpréter, et pour avoir la possibilité de se situer entre le passé et l'avenir, c'est-à-dire au moment présent. Plus loin, je reviendrai sur une analyse de ces images, mais d'abord je présente les trois poèmes traduits.⁷²

⁷² Les trois poèmes sont tirés du recueil de Xi, Chuan, *Xi Chuan de shi*, Renmin wenzue chubanshe chuban, Beijing, 1999, 247 p.

回 声

一个人,犹如一座城市
是一片回声

砖石垒叠而起如层层海浪推远
雾色在清晨和黄昏都很凝重

那些高耸着的钢铁栅栏围护四方
谁曾在其中放牧牛羊?

在木叶相合的地方
男女相遇

在寂寞侵入石头的地方
世界唯回声永存

这蔚蓝色的柱石上
一层一层织满铜丝般的藤蔓

在幽暗的房间里
女人采回的果实中有音乐声回旋

我坐在一群老鼠之中
感受到大雪静静地飘落

城上的积雪和高风
把一些人就此埋没——

灵魂化为
子夜峡谷中身披浴衣的守望者

而这里,一片回声
搭起的城市,我们把脚

埋进冰凉的水泥和沙子
转身咳出血痰,重操旧业

huí shēng

yí gè rényóu rú Yí zuò chéng shì
Shì Yí piàn Huí shēng

Zhuān shí Lěi dié ér qǐ Rú Céng céng hǎi làng Tuī yuǎn
Wù sè Zài qīng chén hé huáng hūn Dōu Hěn Níng zhòng

Nà xī Gāo sǒng zhe de Gāng tiě zhà lán Wéi hù Sì fāng
Shuǐ Céng zài qí zhōng fāng mù niú yáng

zài mù yè xiāng hé de dì fāng
nán nǚ xiāng yù

zài jì mò qīn rù shí tóu de dì fāng
shì jiè wei2 hui2 shēng yǒng cún

zhè wèi lán sè de zhù shí shàng
yī céng yī céng zhī mǎn tóng sī bān de tén màn

zài yōu àn de fāng jiān lǐ
nǚ rén cǎi huí de guǒ shí zhōng yǒu yīn yuè shēng huí xuán

wǒ zuò zài yī qún lǎo shǔ zhī zhōng
gǎn shòu dà dào dà xuě jìng jìng de piāo luò

chéng shàng de jī xuě hé gāo fēng
bǎ yī xiē rén jiù cǐ mái mò

líng hún huà wéi
zǐ yè xiá gǔ zhōng shén pī yù yī de shǒu wàng zhě

ér zhè lǐ, yí piàn huí shēng
dā qǐ de chéng shì wǒ mén bǎ jiǎo

Mái jìn bīng liáng de shuǐ ní hé shā zi
Zhuǎn shēn ké chū xuě tán, chóng cǎo jiù yè

Écho

Un être est comme une ville
Il est un écho

Les briques et les pierres s'entassent, à la manière des vagues qui repoussent l'océan vers le lointain
Le brouillard, au petit matin, se condense

Et toutes ces forteresses d'acier et de fer qui nous protègent de l'horizon
Mais qui donc autrefois allait faire paître le troupeau?

Sous l'union du tronc et de son feuillage
Un homme et une femme se retrouvent

La pierre absorbe la solitude
Ici, seul l'écho perdure

Sur la colonne de pierre azurée
Des lianes se tissent en filaments de bronze

Dans la chambre obscure
Au milieu des fruits récoltés par les femmes tourne un air de musique

Et moi, assis parmi les rats
Je sens la neige voltiger en silence

Sur la ville la neige s'accumule, et le grand vent
Retombe ici, sur les gens

Les âmes se transforment
Au fond de la vallée, elles sont maintenant les gardiens, recouverts d'étoffes, ils espèrent

Ici, parmi l'écho
La ville s'érige, nos pieds
S'enlisent dans le sable et le ciment glacés
Nous nous retournons, crachons du sang, et reprenons le travail

把羊群赶下大海

请把羊群赶下大海，牧羊人，
请把世界留给石头——
黑夜的石头，在天空它们便是
璀璨的群星，你不会看见。

请把羊群赶下大海，牧羊人，
让大海从最底层掀起波澜。
海滨低地似乌云一般旷远，
剩下孤单的我们，在另一个世界面前。

凌厉的海风。你脸上的盐。
伟大的太阳在沉船的深渊。
灯塔走向大海，水上起了火焰。
海岬以西河流的声音低缓。

告别昨天的一场大雨，
承受黑夜的压力、恐怖的摧残。
沉寂的树木接住波涛，
海岬以东汇合着我们两人的夏天。

因为我站在道路的尽头发现，

你是唯一可以走近的人；
我为你的羊群祝福：把它们赶下大海。
我们相识在这一带荒凉的海岸。

bǎ yáng qún gǎn xià dà hǎi

qǐng bǎ yáng qún gǎn xià dà hǎi mù yáng rén
 qǐng bǎ shì jiè liú gěi shí tōu
 hē yè de shí tōu zài tiān kōng tā men biàn shì
 cuī càn de qún nǐ bú huì kàn jiàn

qǐng bǎ yáng qún gǎn xià dà hǎi mù yáng rén
 ràng dà hǎi cóng zuì dī céng xīn qī bō lán
 hǎi bīn dī dì shì wū yún yī bān kuàng yuǎn
 shèng xià gū dú de wǒ men zài lǐng yī gè shì jiè miàn qián

líng lì de hǎi fēng ní liǎn shàng de yán
 wēi dà de tài yáng zài chén chuán de shēn yuān
 dēng tā zǒu xiàng dà hǎi shuǐ shàng qǐ le huǒ yǎn
 hǎi jiǎ yǐ xī hé liú de shēng yīn dī huǎn

gào bié zuó tiān de yī cháng dà yǔ chěng shòu
 hē yè de yā lì kǒng bù de cuī cǎn
 chén jì de shù mù jiē zhù bō tāo
 hǎi jiǎ yǐ dong huì hé zhe wǒ men liǎng rén de xià tiān

yīn wèi wǒ zhàn zài dào lù de jìn tóu fā xiàn

nǐ shì wéi yī kě yǐ zǒu jìn de rén;
 wǒ wèi nǐ de yáng qún zhù fú : bǎ tā men gǎn xià dà hǎi
 wǒ men xiāng shí zài zhè yí dài huāng liáng de hǎi àn

Mener un troupeau à la mer

Je t'en prie Pasteur, mène ton troupeau à la mer
Je t'en prie Pasteur, laisse le monde à la pierre
Les pierres de la nuit, elles sont bien où elles sont
Les étoiles éclatantes, tu ne peux pas les voir

Je t'en prie Pasteur, mène ton troupeau à la mer
Laisse la mer soulever ses vagues et engloutir la terre
Et il ne restera que nous
Solitaires face à un autre monde

Le vent de la mer, si brusque et si violent. Ce sel sur ton visage
Ce soleil grandiose s'engouffre tel un bateau
Ce phare qui éclaire la mer, il jette son feu sur l'eau
À l'ouest du cap, calme est le fleuve

Les fortes pluies d'hier ne sont plus
En subissant la pression de la nuit, ce sera la destruction de la terreur
Les arbres calmes accueillent les vagues
À l'est du cap, il y aura peut-être notre été à tous les deux

Parce que, debout au bout de la rue, je le réalise
Tu es la seule personne que je peux approcher
Je bénis ton troupeau; il a été mené à la mer
Sur ce bord de mer désolé, nous nous rencontrons

秋天十四行

大地上的秋天,成熟的秋天
丝毫不残暴,更多的是温暖
鸟儿坠落,天空还在飞行
沉甸甸的果实在把最后的时间计算

大地上每天失踪一个人
而星星暗地里成倍地增加
出于幻觉的太阳、出于幻觉的灯
成了活着的人们行路的指南

甚至悲伤也是美丽的,当泪水
流下面庞,当风把一片
孤独的树叶热情地吹响

然而在风中这些低矮的房屋
多么寂静:屋顶连成一片
预感到什么,就把什么承当

Qiū tiān shí sì háng

Dà dì shàng de qiū tiān chéng shù de qiū tiān
 Sī háo yě cán bào, gèng duō de shì wēn nuǎn
 Niǎo er zhuì luò, tiān kōng hái zài fēi xíng
 Chén diān diān de guǒ shí zài bǎ zuì hòu de shí jiān jì suàn

Dà dì shàng měi tiān shī zōng yí gè rén
 ér xīng xīng àn dì li chéng bèi de zēng jiā
 Chūyǔ huàn jué de tài yáng chū yǔ huàn jué de dēng
 Chéng le huó zhe de rén mén xíng lù de zhǐ nán

Shèn zhi bēi shāng yě měi lì de, dāng lèi shuǐ
 Liú xià miàn páng, dāng fēng bǎ yí piàn
 Gū dú de shù yè rè qīng de chuí xiǎng

Rán er zài fēng zhōng zhè xīe dī aǐ de fáng wū
 Duō me jì jìng wū dǐng lián chéng yí piàn
 Yù gǎn dǎo shé me jiù bǎ shén me chéng dāng

L'automne, en quatorze lignes

Un automne sur Terre, mûr l'automne
Sans aucune violence, saison pleine de douceur
Les oiseaux tombent, le ciel continue à voler
Ces lourds fruits comptent la fin du temps

Tous les jours, quelqu'un quitte la Terre
Les étoiles cachées s'en trouvent multipliées
Par l'illusion du soleil, par l'illusion de la lumière
Les disparus guident ainsi ceux qui continuent de marcher

Même la tristesse peut être jolie, une larme
Glisse sur un visage, le vent souffle une feuille
Chaleureusement résonne leur musique

Au milieu du vent, voir ces basses maisons
Si tranquilles; leurs toits s'unissent
Parvenir à pressentir et l'accepter, simplement

Interprétations

Comme je le mentionnais précédemment, le rythme posé de Xi Chuan appelle la réflexion, le recueillement et évoque une certaine spiritualité. Dans ces trois poèmes, un regard est posé sur le passé, sur le présent et sur l'avenir. Il regarde l'horizon, le soleil se lève, les éléments de la nature dévoilent de nouvelles dimensions de la réalité, que ce soit au milieu des ruines, ou sur le bord de la mer. Parfois en filigrane, parfois de manière plus explicite, quelqu'un regarde, quelqu'un voit, quelqu'un qui dit ce qu'il voit, quelqu'un espère. Les trois poèmes se rejoignent dans leur présentation de moments, dans leur présentation d'images poétiques qui seront comme saisies au vol, parce qu'elles revêtent une impression d'éphémérité, impression qui rajoutera de la valeur à la qualité précaire, donc précieuse, de l'image poétique. Je considère l'image poétique comme une petite boîte fragile qui cacherait un trésor. Si j'ai choisi ces poèmes qui, selon moi, appellent au recueillement, c'est pour mieux illustrer cette idée de l'éphémérité de l'image poétique, qui ne pourra prendre sa forme que dans l'instant présent, soit dans l'instant de l'interprétation.

Le premier poème, *Écho*, est en ligne directe avec le fil conducteur de ma recherche, soit le fait que l'être humain construit le monde réel par ses interprétations. Le poème oscille entre une impression de déchéance (une chambre obscure dans laquelle tourne un air de musique, les rats, la solitude) et une impression d'élévation, de sérénité (la communion

de l'homme et de la femme sous les feuillages, la neige qui voltige en silence, les âmes qui espèrent). Aucun jugement n'est posé sur ce qui doit être considéré comme étant bon ou mauvais. Le poème est plutôt un constat : le passé influence le présent (il le construit), tel l'écho qui vient du passé, mais qui continue de résonner dans l'avenir. L'écho est un phénomène de répétition, mais aussi de diminution. Le passé s'estompe toujours dans l'avenir, mais chacune des répétitions participe à l'émergence de la suivante. L'être, qui est au centre de la ville, se construit au travers de ses murs, et au travers de ce qui la surpasse, comme le ciel et le vent. Il fait partie de la ville.

Le deuxième poème, *Mener un troupeau à la mer*, offre de grandes possibilités d'interprétations. Le pasteur sert à mener le troupeau. Sans pasteur, le troupeau se démantèle, et n'existe plus. Mener un troupeau à la mer pour laisser les vagues l'engloutir, c'est faire mourir le troupeau, et alors, le pasteur se retrouve sans raison d'être. Sans son troupeau, le pasteur perd son rôle, et il ne reste que lui-même. La rencontre avec l'autre sera dès lors possible, il y aura *la destruction de la terreur*, pour permettre *notre été à tous les deux*. La rencontre avec l'autre ravive l'espoir en un avenir meilleur. Sur ce bord de mer, où tantôt les étoiles brillent avec éclats, où tantôt le soleil s'engouffre avec un bateau, c'est l'espoir qui renaît, et avec lui une impression de libération. La rencontre avec l'autre semblait être inaccessible, pourtant, sur ce bord de mer désolé, elle a maintenant lieu.

Le troisième poème présente une forme d'écriture stricte. Pour le lecteur qui aurait omis le détail, le titre le lui rappellera. La chute du poème est aussi bien présente, entre autres

avec l'arrêt obligatoire qu'impose l'utilisation des deux-points. L'arrêt vient accentuer la tranquillité de ces basses maisons; même le temps s'y arrête. La dernière phrase du poème (*Parvenir à pressentir, et l'accepter, simplement*) résume le thème du cœur de cette recherche, soit le fait que l'individu qui se donne le droit d'interpréter construira le monde en se servant de ses interprétations, que l'individu en question soit lecteur, écrivain, écrivain-poète, poète, poète-traducteur, ou traducteur. Les images, dans ce poème, sont nombreuses, et offrent de multiples possibilités d'interprétations. *Les oiseaux tombent, le ciel continue à voler*, en est un exemple. *Ces fruits lourds qui comptent le temps* aussi. Si l'automne s'annonçait une *saison pleine de douceur*, elle ne s'en trouve pas moins antiréaliste pour autant. Le ciel reste accroché tout là-haut, et les oiseaux, comme les feuilles mortes, retombent au sol. Si les fruits lourds de leur jus (peut-être même sont-ils déjà trop mûrs?) sont les gardiens du temps, c'est peut-être parce que ce dernier s'est arrêté, l'espace d'une saison. Mais qu'importe si le temps est suspendu, les morts veillent sur les vivants, et continueront à les guider. Le vent prend le rôle du musicien, et tout comme une larme qui glisse sur un visage, il parvient à faire résonner la musique d'une feuille. Les trois derniers vers du poème, à la fois classique et sobre, notent le temps arrêté, et la permission d'une ouverture vers quelque chose de plus grand, quelque chose qui ne peut se définir que par le pressentiment.

Le langage sert à dire les choses, mais en même temps, comme je l'ai mentionné dans les deux chapitres précédents, ne dévoile jamais définitivement toutes ses possibilités. La poésie est un des véhicules que peut emprunter le langage. Par sa forme unique, elle permet de dévoiler la dimension transcendante du langage, dimension qui dépasse la

qualité matérielle (immanente) du langage. Le poète a la mission de dire les choses autrement. Ce qu'il porte en lui sera transmis au lecteur par l'intermédiaire des images. Si le poème est traduit, c'est au traducteur qu'il reviendra d'interpréter les images, pour qu'elles puissent être écrites et être lues dans la langue d'arrivée. Le présent chapitre visait d'abord à mettre en lumière les liens entre l'émergence de la voix subjective des poètes chinois contemporains et l'interprétation, qui est une composante du travail du traducteur. Les poèmes de Xi Chuan illustrent ce phénomène qu'est l'émergence de la voix subjective, parce que le poète, en prenant la parole, construit la réalité en l'interprétant. Parallèlement à cela, le présent chapitre aura aussi servi à démontrer que l'image poétique, comme toute autre manifestation de la réalité, n'existe pas si elle n'est pas interprétée. D'abord par le poète, puisque l'image est son outil de travail, et ensuite par le traducteur. Sans quoi, le poème traduit se réduirait à une suite de mots. Mais en interprétant, le traducteur permet l'établissement d'un rapport entre l'image initiale et l'image nouvelle, celle qui est créée dans la langue d'arrivée. Un espace est alors créé; un espace de création, un instant de liberté pour le poète et pour le traducteur.

Les poètes obscurs et post-obscurs ont indéniablement participé à l'émergence de la voix subjective, participant ainsi à l'avènement de la modernité littéraire chinoise. Cependant, si un certain désir d'émancipation par rapport aux structures dirigeantes du passé a agi comme le moteur du renouvellement littéraire chinois, la poésie chinoise contemporaine n'est pas une construction de la modernité, un reflet de la mondialisation culturelle, une poésie universelle qui n'aurait plus de particularité nationale. La poésie chinoise contemporaine est reliée au passé littéraire du pays, dans le sens où elle en est la continuation, l'évolution.

Conclusion

Ce désir d'émancipation des poètes chinois contemporains, cette prise de position face au passé qui leur permet de construire le présent et ainsi acquérir la possibilité de penser l'avenir, est la raison pour laquelle j'ai choisi de traduire ces trois poèmes de Xi Chuan. Cette émergence de l'expression du particulier, présente dans les poèmes traduits, je l'ai mise en relation avec la possibilité de l'interprétation constitutive du travail du traducteur. De manière plus générale, je dirais qu'il s'agit là d'une illustration du conflit entre la liberté de l'individu qui le pousse vers l'avenir, et l'assujettissement de ce même individu à son passé. Le traducteur doit prendre la liberté d'interpréter le texte de départ pour permettre sa traduction, et le texte de départ reste toujours présent dans sa traduction. Xi Chuan participe au projet de la modernité littéraire chinoise en se constituant comme un sujet qui se veut non-assujetti à son passé, tout en restant rattaché à ce passé, duquel il est issu. De la même manière, Ezra Pound traduit des poèmes chinois classiques et, en osant l'expérience de l'interprétation, il crée un nouveau poème, qui reste rattaché au poème de départ. C'est la possibilité de l'interprétation qui aura permis ces expérimentations et ces recherches. L'interprétation demeure une possibilité, tout autant pour le poète que pour le traducteur. Un poème qui est lu sera inévitablement interprété. Mon mémoire est un constat de cette place qu'occupe l'interprétation dans l'entreprise du poète et dans celle du traducteur. Le poète construit le monde en interprétant la réalité. Le traducteur interprète le texte de départ pour pouvoir se l'approprier, et le lecteur construira sa propre idée du

texte, de la même manière que tout individu construit la réalité du monde en l'interprétant.

Le poète obscur et le traducteur se situent sur la ligne de faille entre l'ancien et le nouveau et tous deux forcent l'ouverture d'un passage entre l'un et l'autre. Cette idée de ligne de faille entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et le futur, met aussi en lumière l'instant présent, et l'interprétation que l'être humain en fait. La littérature est une des manifestations artistiques de l'instant présent, situé exactement sur la frontière entre le passé et l'avenir. La traduction permet la rencontre entre un auteur et un lecteur issus de deux cultures différentes et, par la nature même de l'activité, illustre la rupture, qui permet l'ouverture. Cette expérience de traduction, construite sur les bases de la valeur de l'interprétation qui fait partie de l'image poétique aura été, finalement, un questionnement sur la place de l'interprétation dans la construction de la réalité. Ce questionnement, à mon avis, met en lumière le lien qui relie la littérature et le temps, ou l'instant. En effet, l'image poétique trouve sa valeur dans l'instant présent, dans le sens qu'elle prendra sa forme à l'instant même où le lecteur (ou le traducteur) décidera d'en fixer l'interprétation. À ce moment bien précis, la porte des possibilités des interprétations s'est ouverte, pour aussi rapidement se refermer. Elle aura été ouverte juste assez longtemps pour permettre au lecteur (ou au traducteur) d'apercevoir furtivement les possibilités contenues dans l'image poétique, et lui permettre de s'approprier une de ces possibilités. L'interprétation d'un poème est la captation de l'image. De la même manière, la traduction d'un poème permet de fixer l'interprétation, pour mieux saisir l'image. Les poèmes de Xi Chuan sont imprégnés de cette ambiance que je qualifiais plus haut de spirituelle, et mettent à l'avant-plan l'instant présent, celui

qui ne reviendra plus, mais qui est toutefois issu du passé, et qui porte en lui la possibilité du futur.

Ainsi, ce mémoire, qui se voulait au départ une expérience de traduction, aura été, finalement, une expérience d'interprétation, une prise de conscience de l'importance de l'interprétation dans une entreprise de traduction d'œuvres poétiques. En lisant de la poésie, le lecteur se laisse imprégner de l'image. En traduisant l'image, le traducteur doit relever le défi de transmettre cette image, il doit donc d'abord la faire sienne, pour ensuite la transmettre. Il lui faut mettre des mots sur ce qui a déjà été dit dans une autre langue. Les choix qu'il fera seront décisifs, irrévocables. Pourtant, la nouvelle image, celle créée dans la langue d'arrivée, pourra à son tour imprégner de nouveaux lecteurs, et rendre possible, encore une fois, de nouveaux moments d'interprétations.

Bibliographie

- Anthologie de nouvelles Chinoises contemporaines*, Gallimard, Paris, 1994, 332 p.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, J. Corti, Paris, 1948, 407 p.
- Bei, Dao, *Au bord du Ciel*, Circé, Strasbourg, 1994, 135 p.
- Bei, Dao, *Notes from the city of the sun*, Cornell University Press, Ithaca, 1984, 118 p.
- Bei, Dao, *Paysage au-dessus de zéro*, Circé, Strasbourg, 2004, 127 p.
- Bei, Dao, *Vagues*, Philippe Picquier, Arles, 1993, 206 p.
- Bei, Dao, *The august sleepwalkers*, New Directions Books, New York, 1990, 127 p.
- Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », in *Œuvres*, tome 1, Gallimard, Paris, 2000, pp. 244-262.
- Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984, 305 p.
- Bianco, Lucien, *Les origines de la révolution chinoise 1915-1949*, Gallimard, Paris, 1967, 373 p.
- Billeter, Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Skira/Seuil, Milan, 1989, 324 p.
- Chen-Andro, Chantal. « Douze poètes chinois d'aujourd'hui », *Action poétique*, Numéro 10, 1997, pp.42-79.
- Chen-Andro, Chantal et Curien, Annie, *Quatre poètes chinois : Beidao, Gu Cheng, Mangke, Yang Lian*, Ulysse fin de siècle, Plombières-les-Dijon, 1991, 125 p.
- Cheng, François, *Le dialogue*, presses littéraires et artistiques de Shanghai, Paris, 2002, 95 p.
- De Man, Paul, *Allegories of reading*, Yale University press, New Haven and London, 1979, 305 p.
- De Man, Paul, «The epistemology of metaphor», in *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota press, Minneapolis London, 1996, pp34-50.
- De Man, Paul, «Walter Benjamin's the task of the translator», in *The resistance to theory*, Theory and history of literature, vol.33, University of Minnesota press, Minneapolis, pp73-105.

- Dieny, Jean-Pierre, *Les dix-neuf poèmes anciens*, Presses universitaires de France, Paris, 1974, 194 p.
- Di Manno, Yves, *La tribu perdue*, Les petits essais, Java, Paris, 1995, 78 p.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose*, Grasset, Paris, 2007, 460 p.
- Fir-Flower Tablets*, poems translated from the chinese by Florence Ayscough, Riverside Press, Boston, 1921, 227 p.
- Gems of chinese literature*, edited by Ernest A. Giles, Paragon book reprint corps, New York, 1965, 419 p.
- Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris 1968, 231 p.
- Hong, Zi cheng, *A history of contemporary Chinese literature*, Brill, Boston, 2007, 636 p.
- Huot, Marie-Claire, *La petite révolution culturelle*, Arles, Picquier, 1994, 255 p.
- Huston, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Arles, 2008, 197 p.
- Kristeva, Julia, *La traversée des signes*, Paris, Tel Quel, 1975, 266 p.
- Lee, Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, contestation poétique, modernité et métissage*, Syllepse, Paris, 2002, 244 p.
- Lin, Julia, *Modern chinese poetry : an introduction*, Seattle, University of Washington Press, 1974, 264 p.
- Lo, Kwai-Cheung, *The paths that lead nowhere: Chinese misty poetry and modernity*, UMI, Ann Arbor, 1996, 218 p.
- Mallet, Marie-Louise, Michaud, Ginette, *Derrida*, Cahier de l'Herne, Paris, 2004, 628 p.
- Ming, Xie, *Ezra Pound and the appropriation of the chinese poetry*, Garland Publishing, New York, 1999, 279 p.
- Minière, Claude, *Pound caractère chinois*, Gallimard, Paris, 2006, 107 p.
One hundred and seventy chinese poems, translated by Arthur Waley, London Constable and Co, London, 1939, 167 p.
- Pound, Ezra, *Cantos Pisans*, traduit par Denis Roche, l'Herne, 1965, 177 p.
- Pound, Ezra, Fenollosa, Ernest, *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*, l'Herne, Paris, 1972, 55 p.
- Pound, Ezra, "How I Began" in *T.P.'s Weekly*, Londres, XXI. 552 (6 juin 1913), 707 p.
- Pound, Ezra, *The pisan Cantos*, New directions, New York, 2003, 159 p.

Pound, Ezra, *The translations of Ezra Pound*, New Directions books, New York, 1953,
408 p.

Qu, Yuan, Song, Yu, Mathieu, Rémi, *Chu ci (Anciens poèmes chinois)*, Gallimard, Paris,
2004, 304 p.

Roux, Dominique, de Beaujour, Michel, *Ezra Pound*, Cahier de l'Herne, Paris, 1965,
719 p.

Vingtièmes assises de la traduction littéraire (Arles 2003), Arles, Actes Sud, 2004,
191 p.

Wai-lim, Yip, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton University Press, Princeton, 1969,
259 p.

Xi, Chuan, *Xi Chuan de shi*, Renmin wenxue chubanshe chuban, Beijing, 1999,
247 p.

Yeh, Michelle, *Modern Chinese poetry*, Yale University Press, New Haven and London,
1991, 252 p.