23/01/2011

Poésie et traduction

Georges Voisset a eu la gentillesse de me faire parvenir le texte d'une conférence qu'il a tenue à Singapour devant les étudiants de l'Université sur la traduction des pantouns malais en français (pourquoi les traduire et comment les traduire). Ce texte m'a incité à réfléchir de mon côté sur certains aspects de cette gymnastique si particulière qui est de transposer d'une langue à une autre, d'un univers culturel à un autre, l'expression lyrique de l'homme. Ce ne sont d'ailleurs pas directement les aspects techniques de l'entreprise qui m'intéressent, je ne suis pas traducteur professionnel, ce sont ses aspects humains. Ai-je le droit de m'intéresser à ces questions, alors que je n'ai pas fait d'études universitaires littéraires, que je n'ai lu aucun des nombreux ouvrages qui traitent de ce sujet (p. ex. Walter Benjamin cité par Voisset) et que j'ai même quelquefois des difficultés à suivre Voisset lui-même que ce soit dans le texte de sa conférence ou dans son très riche livre comparatiste, **Les Lèvres du Monde** (voir **Georges Voisset : Les Lèvres du Monde, - Littérature comparée de la Caraïbe à l'Archipel malais, édit. Les Perséides, Bécherel, 2008**) ? Je réponds oui sans hésitation et ceci pour plusieurs raisons. D'abord parce que la question m'intéresse (cela devrait déjà suffire). Ensuite parce que je suis bilingue de naissance, biculturel même, et que je sais donc d'expérience que chaque langue crée un monde à soi (alternities of being, avait dit George Steiner) et conçois bien les problèmes que pose la traduction. Surtout celle de la poésie. Dont j'ai malgré tout une certaine expérience, ayant pratiqué l'allemande dans ma jeunesse et découvert l'asiatique (Japon et Malaisie) dans ma vieillesse.

C'est l'histoire qui a fait de moi un bilingue biculturel. J'ai déjà raconté mon parcours plusieurs fois dans mon **Voyage autour de ma Bibliothèque**. Je n'ai aucun mérite personnel dans cette aventure. Ma langue maternelle est un dialecte germanique, l'alsacien. Je pourrais même dire que dès le commencement j'ai baigné dans deux dialectes, l'alsacien du Nord de l'Alsace qui est un alémanique déjà teinté de franconien, puisque j'ai habité depuis l'âge de 8 ans jusqu'à mon départ pour l'Ecole Centrale, la ville de Haguenau, au nord de Strasbourg, et l'alsacien du Sud, de Mulhouse où j'ai vécu enfant jusqu'à l'âge de huit ans, du Sundgau, le Jura alsacien, berceau de la famille de ma mère, ce dialecte si proche du suisse alémanique et que nous n'avons jamais cessé de parler à la maison, entourés que nous étions de ce que j'appelle ma tribu maternelle : son frère, sa sœur, leurs époux originaires du Sud eux aussi, ma grand-mère, mes cousines, sans compter mes grands-oncles et grands-tantes, et tous les cousins et cousines de ma mère. Ce dialecte-là m'a servi plus tard en Suisse pour m'entretenir, sans passer par le hochdeutsch, avec le dirigeant de notre petite filiale zurichoise et même au tribunal de Berne où j'avais attaqué un concurrent en contrefaçon et où bientôt tout le monde, juge, avocats et prévenu ont parlé en dialecte local (j'ai d'ailleurs eu tort car j'ai ainsi perdu mon procès).

Quant à ma première langue de culture ce fut l'allemand. J'avais 5 ans en quarante et dix en 45. L'Alsace avait été immédiatement annexée Je suis donc allé à l'école allemande pendant les cinq premières années de ma vie scolaire. Et je n'ai appris le français, d'une manière assez brutale d'ailleurs, mais efficace, qu'à l'âge de dix ans. Mais j'ai tout fait pour ne pas perdre mon avantage. J'ai continué à lire de l'allemand (Storm, Keller, la poésie allemande, on y reviendra). Et j'ai utilisé à fond mon bilinguisme pour toute ma carrière professionnelle. A Fives-Lille qui avait pris des licences en Allemagne pour développer une activité d'engineering sidérurgique c'est bien sûr moi qui ai été chargé de maintenir les contacts avec les firmes allemandes et autrichiennes et pour y suivre des stages (à Duisbourg chez Demag et Mannesmann, à Cologne chez un petit spécialiste local de matériel d'aciérie, en Styrie en Autriche chez un spécialiste de coulée continue d'acier). Plus tard c'est encore grâce à mon bilinguisme que j'ai décroché la place de Directeur général d'un petit groupe de PME luxembourgeois et que je suis devenu gérant de leur filiale allemande de Bergisch-Gladbach (et j'ai pu continuer à pratiquer l'allemand avec les salariés de l'entreprise, organiser des stages de formation pour les vendeurs et visiter clients et revendeurs). Ceci étant, je suis bien conscient que l'on ne peut rester un bilingue parfait quand on ne vit pas dans le pays, ne regarde pas la télé et ne lit pas les quotidiens. Car une langue change, évolue, et la culture aussi.

Qu'en est-il de la poésie ? Il me semble que ma relation avec la poésie a été assez naturelle. On est attiré par la poésie quand on est adolescent, plein de rêves, de romantisme, quand la vie bouillonne en vous. C'est là que j'ai lu cette poétesse bien oubliée aujourd'hui dont je parle dans mon **Voyage** (au Tome 3 : **Trois écrivains germanophones**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_3/Notes_de_lecture_11_62.php**)), Annette von Droste-Hülshoff, mais aussi Heine, Goethe et Schiller. Et puis c'est de nouveau au soir de la vie, quand on a trouvé le calme, que l'on n'aspire plus qu'à la beauté, que j'ai à nouveau appris à aimer la poésie. Et pas seulement le haïku, le tanka et le pantoun (c'est ainsi que j'ai découvert par exemple, avec beaucoup de plaisir le monde poétique de mon voisin Claude Vigée: voir **Claude Vigée: Mon Heure sur la Terre, Poésies complètes 1936 - 2008, édit. Galaade, Paris, 2008**).
C'est dès le lycée que j'ai été confronté au problème de la transposition de la poésie d'une langue à l'autre. C'était en seconde ou en première, je ne sais plus, que notre professeur d'allemand, ne sachant probablement plus quoi nous apprendre, à nous qui, à part quelques « Français de l'intérieur », étions tous parfaitement bilingues, nous a demandé de traduire un passage du **Lied von der Glocke** de Schiller, en en transposant la sonorité. Quel était ce passage ? Je ne le sais plus, bien sûr. Peut-être celui-là, oui, je pense que c'était celui-là :

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang

Pour la première fois nous avons compris que le poète avait à sa disposition une palette de sons avec laquelle il pouvait peindre une atmosphère. Ici la gravité de la mort. Et les sons étaient les a et o longs, le ö, et le ang. Et, en plus, on se rendait compte que le français disposait des mêmes sons (voir le **Oceano Nox** de Victor Hugo) et que la même musique pouvait être rendue dans l'autre langue. Mais en même temps ce même poème permet aussi de montrer que d'autres formes ne sont pas aussi facilement transmissibles. Comme ces passages où la langue devient descriptive, lorsque crépite le feu :

Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen
Pfosten stürzen, Fenster klirren
Kinder jammern, Mütter irren
Tiere wimmern, unter Trümmern
...
Heulend kommt der Sturm geflogen
Der die Flamme brausend sucht
Prasselnd in die dürre Frucht
Fällt sie in des Speichers Raüme
In der Sparren dürre Baüme

Déjà on se rend compte que la langue allemande a d'autres caractères qui lui sont propres et qui la distinguent de la française : d'abord plus de facilité pour l'allitération et une richesse bien plus grande en verbes dont l'origine est souvent l'onomatopée et qui sont donc naturellement descriptifs. Non que le français en soit dépourvu de ces verbes qui imitent les sons qu'ils décrivent. *Crépiter* en est un. Plusieurs des verbes de l'extrait du poème cité ont leurs équivalents sonores en français : *Heulend = hurlant*, *krachen = craquer*. D'autres verbes allemands ont des correspondants en français même si le son décrit n'est pas exactement le même : ainsi le verbe c*répiter* peut très bien être utilisé pour rendre la forme verbale allemande *prasselnd*. Mais comment rendre ce son de *klirren* appliqué aux fenêtres qui *vibrent* au point de casser ? On voit déjà que le français possède lui aussi comme toutes les langues ses verbes descriptifs sur le plan sonore. Simplement la langue allemande a une richesse verbale et tonale beaucoup plus grande. On en a un exemple frappant chez la Comtesse Annette von Droste-Hülshoff, je l'ai déjà mentionné, dans un poème appelé **Chasse**

(**Die Jagd**) et qui décrit la poursuite d'un renard par une meute de chiens. Incroyable déferlement de verbes pour décrire la course à mort à travers la plaine et ses broussailles mais aussi pour rendre tous les sons depuis le silence paisible du début, puis un crescendo de bruits qui commence en douceur avec les bourdonnements des insectes, s'active avec les fouettements des branches, culmine avec les aboiements sauvages de la meute pour finir avec l'appel du cor.
Et puis, bien sûr, il y a le rythme que permet l'accentuation de la langue. Mais pas seulement : dans l'extrait du **Chant de la Cloche** que j'ai cité on peut noter une autre particularité de la langue allemande qui est l'absence d'un article indéfini pluriel. Ce qui permet l'emploi, très prisé par Goethe, de phrases réduites à deux mots seulement : sujet – verbe, ce qui accélère le rythme : *Balken krachen, Pfosten stürzen, Fenster klirren, Kinder jammern, Mütter irren, Tiere wimmern*. Quant à ce rythme créé par l'accentuation très marquée de la langue allemande et qui est un véritable chant il peut également servir à la dramatisation grâce à la rupture soudaine. **Le Roi des Aulnes** en est un exemple parfait que j'ai déjà cité ailleurs. D'abord le rythme de la chevauchée :

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind
Es ist der Vater mit seinem Kind

Puis le drame, signifié par la rupture du rythme entre les deux vers suivants:

Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leid getan

Mais le français a d'autres avantages. L'absence d'accentuation rend la langue plus harmonieuse. Et le rythme n'est pas absent pour autant : il n'y a qu'à penser au balancement majestueux des alexandrins de notre théâtre classique. La transposition de la forme poétique allemande en français n'est donc pas impossible. Difficile mais pas impossible. Georges Voisset cite une lettre écrite par Marina Tsvetaieva à Rilke où elle dit à peu près ceci : écrire de la poésie est déjà écrire dans une autre langue, la langue de la poésie. Je ne sais pas si elle a voulu dire par là que cette langue-là est universelle. C'est probablement vrai pour l'émotion poétique qui est au cœur du poème, qui elle est universelle parce que propre à l'homme (et encore !). Mais l'outil dont se sert le poète pour couler cette émotion dans une forme est bien sa langue maternelle avec toutes ses caractéristiques propres.
Mais est-il absolument nécessaire de transposer l'aspect forme du poème dans l'autre langue, la langue cible du traducteur ? Et qu'en est-il du fond ? Du fond et de son arrière-plan culturel ? Voilà deux questions importantes. Voyons d'abord la deuxième.
Et je reviens à ma Comtesse. A l'un de ses poèmes les plus importants, parce que les plus somptueux, **La Bataille des Marais à Löhn** (**Die Schlacht im Löhner Bruch**). A priori on ne voit aucune difficulté à transposer un thème aussi universel (malheureusement pour notre humanité) que celui de batailles sanglantes et des champs de morts d'après-bataille. On en trouve aussi bien dans le pays voisin (Roncevaux et le dernier son du cor de Roland) qu'en Perse dans le **Shah Nahmeh** (Bahrâm visitant le champ de bataille qu'illumine la lune et pleurant amèrement sur les morts) et que dans un pays du bout du monde : souvenez-vous de ce merveilleux haïku si difficile pourtant à traduire et dont Etiemble donne probablement la meilleure traduction en s'en tenant au mot à mot :

«Herbes de l'été
Où les guerriers disparurent
Comme un songe.»

Mais ce qui est impossible à rendre dans une autre langue c'est ce qui se trouve à l'arrière-plan de la bataille dans la lande chère à la Comtesse, la terrible guerre de trente ans. Cette guerre a dévasté l'Allemagne – et seulement l'Allemagne – et y a fait autant de morts que les guerres napoléoniennes dans toute l'Europe (on parle aujourd'hui de 2 à 3 millions). Et la plupart des morts étaient des civils, c. à d. des paysans. En Alsace des régions entières ont été dépeuplées et ont dû être repeuplées plus tard avec des Suisses, des Saxons, des Autrichiens (voir mon **Voyage**, Tome

alsacienne(http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_3/Notes_12_Quelques_l_ments_d_histoire_64.php)). Cette guerre a laissé des traces indélébiles dans la mémoire collective, dans les mythes, les légendes et les contes. Dans l'histoire, dans la littérature aussi avec le fameux **Simplicissimus** de Grimmelshausen. Comment un non-Allemand pourrait-il comprendre cela, pourrait même le soupçonner ? Or la Comtesse en était profondément marquée. Elle aimait celui qui l'a perdue, cette bataille dans les marais de Löhn, Christian de Brunswick. Elle était horrifiée par les dévastations que la guerre avait apportées dans sa Westphalie natale. Et elle a transposé cette horreur dans son poème.

Et je pourrais citer d'autres exemples, rien qu'en me limitant aux poèmes de la Comtesse, ses **Heidelieder**, qui chantent la lande. Le poème **Die Krähe** (**la Corneille**) a pour objet la même bataille (une vieille corneille racontant aux jeunes le merveilleux festin qu'elle avait fait trois siècles auparavant après la bataille), mais pour un Allemand, il évoque d'autres mythes germaniques anciens, ceux de la Walhalla, des anciens guerriers, la geste des Nibelungen (sans compter que le corbeau a une réputation de longévité et qu'il apparaît dans beaucoup de légendes comme celle de l'Empereur Barberousse qu'un paysan découvre dans une grotte assis à une table de marbre, sa longue barbe la traversant et un corbeau assis sur son épaule). Le poème **Der Heidemann** (**l'Homme de la Lande**) évoque les mystères de la lande, les légendes qu'on raconte aux enfants pour leur faire peur, les brouillards inquiétants qui stagnent au-dessus des terres humides. Et de toute façon au-dessus de tous ces poèmes de la Lande flottent les récits de ce formidable conteur animalier que tous les Allemands connaissent (ou connaissaient), Hermann Löns, l'amoureux passionné de la Lüneburger Heide. Quand je dis « connaissaient », je veux dire par là que certains arrière-plans ne sont pas seulement obscurs pour des locuteurs d'autres langues, porteuses d'autres cultures, mais peuvent aussi le devenir pour d'autres générations chez lesquelles certains éléments culturels (Histoire, écrivains, légendes) ont pâli jusqu'à disparaître complètement.

Mais s'il est déjà difficile de transposer certains éléments du contenu d'un poème d'un pays européen à un autre qu'en est-il si on veut transposer en Occident la poésie de l'Orient ou celle de l'Asie extrême ? Personnellement c'est la poésie chinoise qui m'a posé le plus de problèmes (à la lecture, bien sûr. Je rappelle que je ne suis pas traducteur !). Non pas parce qu'on y rencontre trop d'événements historiques ou d'éléments culturels qui procèdent du Divers cher à Segalen, mais à cause des réminiscences continuelles d'autres poèmes que l'on suppose connus et qui ont conduit à des symbolisations en chaîne qui ravissent les érudits. Est-ce l'ancien système des concours des lettrés qui en est la cause, ces concours dans lesquels il fallait inlassablement commenter les mêmes classiques ? Les anciennes élites chinoises me fatiguent. Comme me fatiguent quelquefois les élites françaises d'aujourd'hui.

Je n'ai pas eu le même problème avec la poésie japonaise. Peut-être parce que quand j'ai abordé la lecture des haïkus et des tankas j'avais déjà une bonne connaissance de la littérature et de l'histoire japonaises. Peut-être aussi parce que ce sont ces formes courtes qui m'ont fasciné et que ces formes incitent à la simplicité, à l'immédiateté. La situation est un peu différente en ce qui concerne le pantoun malais. Parce qu'on fait très fréquemment appel à des réminiscences historiques pas toujours évidentes pour un Occidental, aux royaumes anciens (comme Majapahit), aux princes légendaires, aux villes dont les noms font rêver (comme Makassar). Il vaut aussi mieux avoir une bonne connaissance des deux épopées dont se nourrit le wayang, **Mahabharata** et **Ramayana** (encore que les noms indiens ont souvent été changés et adaptés au malais). Et puis on trouve dans le pantoun malais beaucoup plus d'éléments culturels originaux, propres à l'Archipel, que dans les poèmes courts japonais. Mais, en général, ils ne posent guère de problème insurmontable à la compréhension par un Occidental. Au contraire ils font partie de leur charme. La fleur frangipane, la noix de coco verte, le dourian à l'odeur inquiétante, le sarong de pure soie, le tigre et ses rayures, la maison ouverte sur la plage, la ravine où l'argus fait son nid (comme l'amant au creux des seins) et cette si belle expression qui fait rêver, l'autre rive, sont l'essence même de cette poésie, la pantounésie, aurait pu dire Voisset (il l'a peut-être dit). Alors, évidemment, de temps en temps, on tombe sur un os. Ou plutôt sur un linceul. Comment faire admettre au monde culturel français, se demande Georges Voisset (et le faire admettre à son éditeur), que l'on puisse rapprocher les mots amour et suaire comme dans ce pantoun-ci (traduction Voisset) :

Pigeons verts groupés dans leur vol

Qui sait s'ils reviendront jamais
Mon aimé est pareil au linceul
Même en lambeaux on n'en change jamais

Personnellement ce rapprochement ne me choque pas, moi qui sais depuis que j'ai découvert la geste hilalienne de Tunisie que « *le chevalier bédouin porte toujours avec lui son linceul* » (voir mon **Voyage**, Tome 2, **Contes merveilleux**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_2/Notes_7_suite_Contes_merveilleux_et_populaires_d_E_40.php**)). Je note une autre image qui pourrait avoir du mal à passer chez le lecteur occidental, c'est l'association amour, yeux et sangsues comme dans le pantoun suivant (trad. Voisset) :

La sangsue, d'où s'en vient-elle donc ?
De la rizière, elle descend au canal.
Et l'amour, d'où s'en vient-il donc ?
Des yeux, il descend jusqu'au cœur.

Mais moi, ce qui me frappe dans ce poème c'est qu'il me rappelle une image que j'ai trouvée chez nos anciens troubadours : ils connaissaient « *l'amour coup de foudre qui entre par les yeux qui sont aussi la porte de l'âme* ». Et où les troubadours avaient-ils pris ce motif ? Dans l'Espagne musulmane où il était déjà décrit dans une oeuvre célèbre, **le Collier de la Tourterelle**, de Ibn Hazm al-Andalusî, mort en 1064 ! (voir mon **Voyage**, Tome 2, **L'Âge d'Or arabo-persan**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_2/Notes_7_L_age_d_or_arabo-persan_38.php**))
Les poèmes courts du Japon et de l'Archipel malayophone sont de véritables bijoux, des trésors de l'humanité (on devrait les inscrire au Patrimoine mondial de l'Unesco !). Sans le traducteur ces trésors nous auraient échappé. Georges Voisset cite Valéry Larbaud qui disait (à peu près) que le traducteur était un ami qui vous guide dans la visite du palais et qui vous permet de partager des moments de bonheur avec le peuple que vous aimez.
Mais il faut encore revenir à la première question : faut-il aussi transposer tout ce qui est relatif à la forme du poème ? Or la question a été longtemps discutée à propos du haïku justement. J'ai déjà évoqué ce problème dans deux notes de m **Voyage** au tome 3 (**Littérature japonaise**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_3/Notes_10_suite_Litt_rature_60.php**) et **Réflexions sur la métrique de la poésie japonaise**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_3/R_flexions_sur_la_m_trique_de_la_po_sie_japonaise.php**)). On sait que le haïku en langue japonaise consiste en trois vers de 5, 7 et 5 syllabes (je me suis d'ailleurs aperçu que la totalité de la poésie japonaise, à part quelquefois le Nô, utilisait exclusivement des vers de 5 et 7 syllabes). Aussi bien René Sieffert qu'Etiemble estimaient qu'il fallait absolument s'en tenir à cette règle pour la transposition des haïkus japonais en français. René Sieffert s'appuyait sur des réflexions de Bashô qui disait qu'il était revenu à cette règle après quelques essais insatisfaisants pour y échapper. J'ai aussi mentionné les explications du Nippo-Américain Kenneth Yasuda qui disait que le haïku devait être lu dans un souffle et que c'est pour cette raison qu'il fallait rester à un nombre de syllabes qui ne devait pas excéder 17 (ou au maximum 19) comme le beau vers d'Annabel Lee : *It was many and many a year ago in a kingdom of the sea*. Quant à la répartition de ces 17 syllabes en 5, 7 et 5 il y voit un effet esthétique de symétrie. Ceci étant d'autres traducteurs de haïkus ne s'en tiennent pas à la règle. C'est le cas par exemple du couple Koumiko Muraoka et Fouad El-Etr qui ont traduit de nombreux haïkus de Bashô ; or beaucoup de ces traductions me paraissent parfaitement réussies. A titre anecdotique je signale que ceux qui s'essayent au haïku francophone s'en tiennent généralement à la même règle. C'est en tout cas celle qui a été adoptée aussi bien pour le haïku que pour le tanka par l'ami Patrick Simon qui a créé un forum(http://haiku-tanka.aceboard.fr/) pour ce genre poétique sur le net ainsi qu'une Revue et une maison d'édition consacrées au tanka francophone(http://www.revue-tanka-francophone.com/). Mais là aussi d'autres poètes n'en tiennent nullement compte. C'est le cas entre autres de l'inventeur de la géopoétique Kenneth White.
Je m'étais aussi demandé pourquoi on attachait autant d'importance à une histoire de nombre de syllabes. Sur le site de

Patrick Simon il y a un visiteur, pratiquant reconnu du haïku et fier de l'être, qui s'est gaussé de mes calculs, c'est tout juste s'il ne m'a pas insulté en me traitant d'ingénieur. Mais ce n'est pas moi qui ai inventé ces règles. Je ne fais que chercher le pourquoi. C'est ainsi que je me suis demandé : « *si le rythme, dans la poésie japonaise, est limité à son aspect syllabique (car la rime en est absente, pour d'autres raisons) n'est-ce pas parce que la langue japonaise, comme la française, n'est guère accentuée?* » L'érudit français Charles Haguenauer parlait de «*la simplicité phonétique d'une langue douce où quelques belles sonorités cristallines ne suffisent pas à compenser le manque de variété dans les sons* ». Et Basil Hall Chamberlain expliquait pourquoi il ne pouvait y avoir de rime en japonais : c'est que tous les mots se terminaient par des voyelles (ou par la consonne n) et que la rime n'aurait pas pu être intentionnelle. Très bien, mais cela n'explique toujours pas pourquoi il faut appliquer exactement la même règle à la transposition en français de la poésie japonaise. Même si je n'oublie pas que toute notre poésie classique est non seulement rimée mais est basée elle aussi sur des vers dont le nombre de syllabes est réglée par des conventions.

De toute façon il y des langues pour lesquelles ce système de transposition (respect du nombre de phonèmes par vers) n'est pas possible. C'est le cas par exemple de la poésie chinoise, tout simplement parce que la langue est monosyllabique et que les mots sont donc systématiquement plus courts que dans une langue indo-européenne. Les deux grands poètes de l'époque Tang, Li Po et Tu Fu, adoptent systématiquement des vers de 5 ou de 7 syllabes eux aussi, mais avec deux différences de taille : on n'utilise qu'une seule métrique pour l'ensemble d'un poème (l'un des deux poètes semble d'ailleurs avoir une préférence pour les 5 phonèmes et l'autre pour les 7) et dans chaque vers il y a une césure très marquée (2+3 ou 4+3). Alors comment transposer ? L'un des grands connaisseurs de la poésie chinoise, Arthur Cooper, résout le problème en adoptant pour la traduction en anglais une métrique, différente il est vrai, mais tout aussi rigoureuse que la chinoise. A chaque demi-vers il ajoute deux syllabes et respecte systématiquement une césure avant le dernier groupe de syllabes (qui sont alors au nombre de 5). Ainsi le vers de 2+3 devient 4+5 en anglais et le vers 4+3, devient 6+5. Tout ceci me paraît bien un peu artificiel, même carrément arbitraire. Pourtant le résultat n'est pas mauvais !

Venons-en au pantoun. Les deux prophètes français du pantoun malais, Daillie et Voisset, publient souvent leurs pantouns en édition bilingue. On peut ainsi se faire une certaine idée de la langue malaise qui semble être une langue d'une grande beauté sonore (Voisset s'extasie sur le son ang comme dans orang outan). Mais avant de parler de la sonorité et du rythme du pantoun il faut rappeler ce qui le caractérise, cette division en deux distiques, dont le premier est appelé pembayang maksud, miroir du sens, le deuxième maksud ou sens et dont le premier doit refléter sous une forme voilée ce qui veut s'exprimer dans le deuxième tout en baignant de poésie l'ensemble du pantoun (voir mon **Voyage pantoun malais(http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/notes/Le_pantoun_malais_Comparaison_avec_le_tanka_japonais.php)**). Claude Hagège qui a écrit la postface au dernier livre consacré au pantoun de Georges Voisset, Le chant à quatre mains (voir **Georges Voisset : Le chant à quatre mains, édit. Collection du Banian, Paris, 2010**), rappelle que les linguistes ont toujours considéré que toute poésie avait un trait sous-jacent qui était le parallélisme. En disant cela je suppose qu'ils pensent image poétique et donc métaphore (Fenollosa, dans son étude des caractères chinois, dit : « *les métaphores sont les éléments essentiels de l'art poétique car ce sont elles qui sont les sources de l'émotion que le poème doit susciter* »). Mais le parallélisme du pantoun est unique. Il est tout à fait original. Il est à la base même du poème. Il en est la structure. Et il est encore renforcé par le jeu des rimes entrecroisées, ab-ab. On ne s'étonnera donc pas de constater de fortes allitérations entre les vers de mêmes rimes. Souvent on voit même des groupes de mots entiers qui se retrouvent dans ces vers. Et on s'aperçoit même assez rapidement que dans un certain nombre de cas la relation entre les deux distiques n'est pas évidente et qu'il arrive que le lien entre eux n'est rien d'autre que phonique, c. à d. comme le dit Daillie, que le premier distique n'est là que pour créer un schéma sonore.

Alors comment rendre tout cela en français ? Je constate avec un certain intérêt que Voisset, dans son texte sur la traduction du pantoun dit qu'il refuse de traduire tous les pantouns selon les mêmes principes systématiques. Car chaque pantoun est un monde à soi. La priorité, dit-il encore, doit être donnée avant tout à la simplicité et au mystère. Et on constate effectivement qu'assez peu de ses pantouns traduits sont rimés. Et quand ils le sont, souvent seuls deux

vers le sont. Et quand les quatre vers le sont c'est souvent parce que les mots qui terminent les vers du pantoun original sont des noms propres comme dans celui-là :

Si tu t'en vas jusqu'au Kedah
Passe la nuit à Kuala Muda
Tu es comme une fleur en son éclat
Que garderait l'oiseau-dieu Garuda

J'approuve son choix parce que j'avais justement trouvé que la transposition non rimée du pantoun des **Fourmis rouges** qu'avait faite Henri Fauconnier dans son roman **Malaisie** me semblait plus belle que la même, rimée, de Daillie (mais cela se discute) :
Version Fauconnier :

Fourmis rouges dans le creux d'un bambou,
Vase remplie d'essence de rose…
Quand la luxure est dans mon corps
Mon amie seule me donne l'apaisement

Version Daillie (respectueuse des rimes) :

Fourmis rouges dans le bambou,
Flacon d'eau de rose calmante.
Pour l'amour quand il brûle en nous,
Un seul remède, notre amante

Il est intéressant de voir ce que Voisset en a fait. Il donne la version Fauconnier et puis la sienne :

Fourmis rouges dans un bambou
Flacon tout rempli d'eau de rose
Au feu qui dévore mon corps
Il n'est qu'un antidote c'est vous

Il y a un beau balancement et un beau sacrilège : deux vers rimés mais pas croisés. Pourtant je crois que je préfère apaisement à antidote (mais comme je ne lis pas le malais !).
Il me semble que Georges Voisset énonce quelque chose de très important quand il dit qu'il y a beaucoup de règles qui régissent le pantoun (un maximum de règles pour un minimum de mots, dit-il) mais qu'il est impossible au traducteur de les maintenir toutes et que de toute façon la beauté d'un pantoun particulier n'est souvent dû qu'à une seule ou deux ou trois de ces règles.
Beaucoup de ces règles qui régissent l'art poétique en général concernent la forme du poème et tout particulièrement ce que l'on peut classer dans la catégorie du rythme – et tout est rythme : rime, allitération, sonorités, pieds, accentuation, balancement, respiration, césures - au fond tout ce qui fait l'oralité de la poésie. C'est alors au traducteur de voir quels sont les éléments rythmiques qui sont vraiment nécessaires à la traduction de ce qui est le cœur du poème, l'émotion poétique, et qui la mettent en valeur. On a quelquefois l'impression que la poésie moderne a perdu quelque chose en se passant de la rime et de la régularité de la métrique. Il n'en est rien. Du moins quand on rencontre un poète d'exception comme T. S. Eliot. Je m'en suis aperçu quand j'ai voulu traduire un extrait de son poème **Mercredi des Cendres**, ou plutôt de la deuxième partie de ce poème à laquelle préside une Dame des Silences, une Dame qui règne sur un jardin et qui, d'après l'Américaine Patricia Le Page, est celle que l'on retrouve dans cette belle image de l'Absente qui clôt **l'Iris de Suse** de Giono (voir mon V**oyage**, Tome 1, **Giono et Blanche**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_1/Giono_et_Blanche_l_amour_au_temps_du_chol_ra.php**)). Or je n'ai trouvé

aucune difficulté à le traduire. Les vers se sont succédés, différents, mais toujours harmonieux et, en plus ils ont gardé ce mystère, cette opacité, « l'énigmatique » qui selon Voisset est l'essence même de la poésie :

Jardin
où finissent tous les amours
terminent les tourments
de l'amour insatisfait
et les tourments plus grands encore
de l'amour satisfait
fin du voyage sans fin
du voyage sans but
conclusion de tout ce
qui ne peut être conclu
discours sans paroles
et paroles de nul discours
grâce soit rendue à la Mère
pour son jardin
où tout amour finit

Et pour finir je vais encore prendre un exemple pour lequel il me paraît absolument primordial de conserver pour le poème cible toute la particularité du rythme du poème initial. Tout simplement parce que toute sa beauté ou du moins toute son originalité est déterminée par sa forme. Et, en plus, ce poème est dans ma langue maternelle. Il est en alsacien. C'est ce petit bijou (**Herbschtliédel**) que j'ai trouvé en plein milieu de l'œuvre poétique complète en français de Claude Vigée (voir mon **Voyage**, Tome 5, **Claude Vigée et l'Alsace**(**http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/notes/V_comme_Vig_e_L_Alsace_dans_la_po_sie_de_Claude_Vig_e.php**)). Et que je me suis permis de traduire à ma façon parce que j'ai trouvé la transposition en français que Vigée a faite lui-même un peu fade, un peu trop française ! Car le dialecte a lui aussi son monde propre. Sur ce plan-là il est une langue à part entière. Une langue qui a peut-être plus gardé son âme qu'une grande langue nationale qui n'est après tout qu'une koinè, un standard commun. Voici l'original alsacien :

Epfel schdripse,
nusse gràche,
d'kàtze hüpse
éwer d'làche,
schdiff schdelze d'hund
uff de nàsse pfoode,
durich de schwäre lämegrund,
én de gräwle glückse
gléckli d'grodde;
nààchtlàng bàtscht's
uff de kérichhoftbodde,
s'raajt lîsli éns müül
vun de junge doode.

Le dialecte cumule ici les aspects rythmiques de la langue allemande avec ses caractères propres : mots anciens, pleins de saveur (comme *schdripse* = *faucher*, *glückse* = *hoquetter*), humour (le chien qui marche *raide* = *schdiff* comme sur des *échasses* = *schdelze*, évoque la cigogne qui se promène dans le Ried des bords du Rhin et l'expression populaire : marcher comme une cigogne dans un champ de salades), images simples (enfants, animaux, nature) et puis une

grande concision. Comment rendre rien que cette concision du dialecte, me suis-je demandé ? Il faudrait, peut-être, par moments, faire appel à une sorte de syntaxe à la chinoise, sans articles, sans déclinaisons, sans conjugaisons, me suis-je dit. Alors j'ai essayé. En demandant pardon à Claude Vigée:

Chansonnette automnale
Chipons pommes
et cassons noix,
chats qui sautent
flaques d'eau,
chiens, les pattes mouillées,
traversent, raides comme échassiers,
le lourd terrain d'argile,
dans les fossés, hoquettent,
heureuses, les grenouilles ;
tout au long de la nuit
éclabousse la pluie
le sol du cimetière,
et coule, silencieuse,
dans les bouches
des jeunes morts

Voilà. Mon petit voyage en pays de poésie est terminé (du moins pour le moment) Je suis parti de ma langue maternelle et j'y suis revenu. La boucle est bouclée.

© Copyright Jean-Claude Trutt : Bloc-notes (jean-claude-trutt.com)