

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

Chine trois fois muette
Leçons sur Tchouang-tseu
Études sur Tchouang-tseu

Notes sur Tchouang-tseu et la philosophie

Contre François Jullien

Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements

Lichtenberg

Un paradigme

Esquisses

Une rencontre à Pékin

Une autre Aurélia

Demain l'Europe

Pourquoi l'Europe

L'Art d'enseigner le chinois

Les Gestes du chinois

Le Propre du sujet

Court Traité du langage et des choses

Héraclite, le sujet

Bonnard, Giacometti, P.

Une révolution dans la pensée

JEAN FRANÇOIS BILLETER

*Quatre essais
sur la traduction*



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2023

NOTE LIMINAIRE

CES quatre essais montrent à quels problèmes se trouve confronté le sinologue qui traduit des textes chinois classiques en français et comment il peut tenter de les résoudre. Ils s'adressent aux sinologues, mais aussi à quiconque s'intéresse à la pratique de la traduction. Le passage du chinois classique au français est en effet tel que les difficultés inhérentes à toute traduction y apparaissent plus clairement qu'ailleurs et peuvent être analysées de façon plus fine. Ce passage est donc un cas d'école.

Ces quatre études offriront aussi aux lecteurs qui ne savent rien du chinois classique ni du chinois tout court l'occasion de découvrir cette langue, ou du moins quelques-unes de ses propriétés. Je dis "cette langue" parce que le chinois dit "classique" n'est pas séparé du chinois actuel comme le grec et le latin le sont de nos langues modernes. Il n'est pas une langue morte, mais plutôt un registre de la langue, celui de l'expression concise et quintessenciée. Aussi les Chinois ne parlent-ils pas de "langue classique", mais de "langue écrite" (文言 *wényán*). Cette langue écrite a été d'une extraordinaire continuité à travers les siècles tandis que l'usage courant évoluait plus rapidement, comme il est naturel, surtout durant la période récente.

Aux *Trois essais sur la traduction*, parus en 2014, s'ajoute dans la présente édition une quatrième étude: "Poésie chinoise, que faire?", d'abord publiée à Lausanne dans *La Revue de belles-lettres*, 2015/2.

En couverture: motif d'époque Han découvert à Jiexiang, dans le Shandong, milieu du II^e siècle de notre ère.

© Éditions Allia, Paris, 2014, 2023.

Les deux registres n'en continuent pas moins de communiquer de cent façons.

Dans de précédents ouvrages, j'ai pris soin d'indiquer quels problèmes de traduction je rencontrais et de quelle façon je les résolvais. Si cela l'intéresse, le lecteur y trouvera donc d'autres réflexions sur la traduction. Il pourra se reporter aux *Leçons sur Tchouang-tseu* (notamment aux p.24-27 et 35-37), aux *Études sur Tchouang-tseu* (en particulier aux p.9-10) et aux *Notes sur Tchouang-tseu et la philosophie* (p.11-29). Dans *Contre François Jullien*, j'ai montré comment sa façon de rendre en français certaines notions chinoises crée le mirage d'un univers intellectuel entièrement distinct du nôtre (p.49-60). J'y ai inclus un compte rendu de la traduction du *Huainanzi* qui a été publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade et qui pose le même problème. Dans la 2^e édition de sa traduction du *Zhuangzi*, Jean Levi a inclus le compte rendu que j'en ai fait et l'échange de lettres qui s'est ensuivi (*Les Œuvres de Maître Tchouang*, Encyclopédie des nuisances, 2010, p.335-368).

La question de la transcription phonétique du chinois est embarrassante. Le système *pinyin*, qui a été conçu en République populaire de Chine et dont l'usage s'est généralisé, possède des qualités (nombre réduit de lettres pour noter chaque syllabe, possibilité de lier les mots, notation des tons), mais il est imprononçable pour un lecteur français qui

ne l'a pas spécialement étudié. Par égard pour les non sinologues, j'ai adopté dans mes travaux antérieurs une transcription conforme aux habitudes orthographiques du français. J'ai par exemple écrit Tchouang-tseu au lieu de Zhuangzi. Cette fois-ci, je suis revenu au *pinyin* parce que cet ouvrage-ci sera principalement lu, je suppose, soit par des lecteurs qui connaissent cette transcription, soit par d'autres qui se soucieront peu de la prononciation des mots et des textes cités. Sur les principales difficultés du *pinyin*, cependant, voir la note de la page suivante.

J'ai aussi choisi de présenter les citations chinoises en caractères simplifiés. On préfère généralement les graphies traditionnelles quand il s'agit de textes anciens, surtout dans les travaux d'érudition, mais ce conservatisme, souvent justifié, ne s'impose pas ici, car les textes cités sont simples et connus. Les graphies simplifiées, désormais plus familières à beaucoup de sinisants que les anciennes, ont en outre l'avantage d'être plus faciles à lire quand elles sont imprimées en petit corps.

Les études réunies ici ont déjà été publiées, la première dans la revue *Extrême-Orient Extrême-Occident* n°8 (Université de Paris VIII, 1986), les deux suivantes dans *Études sur Tchouang-tseu* (Allia, 2006). La quatrième a paru dans *La Revue de belles-lettres* (Lausanne, n° 2015/2). Elles ont été revues et corrigées pour la présente publication.

NOTE

LA principale difficulté du *pinyin* provient des lettres que les linguistes chinois ont choisies pour noter certaines consonnes initiales. Ils ont décidé de représenter par *j*, *q* et *x* les sons que l'on transcrirait plus naturellement en français par *ts*, *ts'* (aspiré) et *s*. Il convient donc de prononcer les syllabes (ou débuts de syllabes) *ji*, *qi*, *xi* comme ceci : *tsi*, *ts'i*, *si*.

Dans ces syllabes, le *i* se prononce comme en français. Dans d'autres, il se prononce comme une sorte de *eu* très assourdi et formé au fond de la bouche, en gardant la bouche presque fermée. C'est le cas des syllabes *zi*, *ci*, *si*, prononcées approximativement *tseu*, *ts'eu*, *seu* et des syllabes *zhi*, *chi*, *shi*, *ri*, prononcées approximativement *tcheu*, *tch'eu*, *cheu*, *jeu*.

Les autres voyelles posent moins de problèmes. Le *u* se prononce soit comme le *ou* français, soit comme le *u* français après *y* et les initiales *j*, *q*, *x*. Les syllabes (ou débuts de syllabes) *yu*, *ju*, *qu*, *xu* se prononcent donc comme *u*, *tsu*, *ts'u*, *su* en français. Le *a* se prononce *è* quand il se trouve entre un *y*, un *i* ou un *u* (*u* français) et un *n* final. La syllabe *yan*, par exemple, se prononce *yèn*.

On a renoncé à noter les tons. C'était inutile pour les lecteurs qui ne connaissent pas le chinois et superflu pour ceux qui le connaissent.

POÉSIE CHINOISE ET RÉALITÉ

À la mémoire de Patrick Destenay

LES ressources de la langue chinoise et de la langue française sont si différentes que personne n'est encore parvenu à donner une juste idée d'un poème chinois par le seul moyen de la traduction dans notre langue et que personne n'y parviendra. En disant cela, je pense à la grande poésie des Tang (618-907), qui est restée inégalée et à laquelle les Chinois sont attachés comme à l'une des plus belles expressions de leur civilisation, mais aussi à la poésie du Moyen Âge qui a précédé et à celle des Song (960-1279) qui a suivi. Tenant la traduction de cette poésie-là pour impossible, je vais tenter de l'approcher par une voie détournée.

J'ai toujours pensé que ce qu'il y avait de meilleur dans l'*Anthologie de la poésie chinoise classique* publiée chez Gallimard en 1962 était la préface de Paul Demiéville. Elle en dit plus que les cinq cents pages qui suivent parce qu'elle est d'une liberté de ton qu'aucun des traducteurs n'a trouvée.¹ Ils sont restés

1. La même chose vaut pour les anthologies qui ont paru depuis : *L'Écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie*

paralysés par une tâche impossible. J'en ai conclu qu'au lieu de s'obstiner à traduire, il fallait essayer de parler des effets du poème, de l'événement qu'il produit dans l'esprit du lecteur. On donnerait ainsi au poème une présence indirecte tout comme le poème lui-même donne une présence indirecte au réel. L'effet de chaque poème étant particulier, la description aurait à suivre à chaque fois des voies différentes.

Voici un essai. J'ai réuni quelques quatrains d'époque Tang qui ont en commun de recréer des moments vécus. C'est ce que fait une grande partie de la poésie chinoise classique. Elle n'exprime pas d'inconsistantes rêveries, comment on l'a souvent cru, mais des

de poèmes, de François Cheng (Seuil, 1977) ; *Vacances du pouvoir. Poèmes des Tang*, de Paul Jacob (Gallimard, 1983) ; *Anthologie de la poésie chinoise classique*, de Maurice Coyaud (Belles Lettres, 1997) ; *Jeux de montagnes et d'eau, quatrains et huitains de Chine*, de Jean-Pierre Diény (Encre marine, 2001). Je ne me prononcerai pas ici sur leurs mérites et leurs faiblesses. Quand il aura lu le présent essai, le lecteur pourra juger par lui-même. Je ne parle pas de réussites telles que les *Fêtes et chansons anciennes de la Chine* de Marcel Granet (Leroux, 1929 ; rééd. Albin Michel, 1982) ou *Les Dix-neuf poèmes anciens* de Jean-Pierre Diény (P.U.F., 1963 ; rééd. Les Belles Lettres, 2010). Ces chansons, cette poésie plus ancienne et plus fruste se prêtaient à la traduction.

moments ou des *événements* dont le poète a fait l'expérience et qu'il a su rendre indéfiniment accessibles dans leur fraîcheur première. Il y est parvenu en reproduisant leur complexité par les moyens du langage. Un événement qui frappe a l'air simple sur le moment, mais il frappe parce qu'il est complexe en réalité – parce qu'il est une sorte d'accélééré dans lequel s'unissent ou s'articulent, en un instant ou en une succession rapide d'instant, un nombre inattendu d'éléments du réel. L'art du poète est de ressaisir cet événement et de faire ressurgir en nous le réel.¹

Mais voyons d'abord quelques *haïku* japonais. Dans cette forme de poésie aussi, le poète recrée un moment de saisissement qu'il

1. Dans la première version de cet essai, j'essayais de cerner ce phénomène au moyen des idées que Clément Rosset avait développées dans *Le Réel et son double* (Gallimard, 1976) et dans d'autres ouvrages. Je ne reprends pas ces références ici parce que, si je continue à apprécier ses écrits, je ne partage plus ses idées. Je ne pense plus, comme il le faisait, qu'il est hors de nous un réel pleinement constitué que nous nous ingéniions à ne pas voir et qui parfois s'impose à nous, nous prenant au dépourvu. De tels moments de sidération se produisent, certes, mais je les considère aujourd'hui comme des synthèses qui se font soudainement dans notre esprit.

a connu. La brièveté de la forme cache la subtilité des moyens qu'il emploie pour cela. Exemple :

Repiqueuses!
Un corbeau s'intéresse
à vos casse-croûte!
Shiki (1866-1902)¹

La scène qui s'est gravée dans la mémoire du poète n'a duré qu'un instant : un corbeau s'est posé près des provisions laissées sur une diguette par des paysannes occupées à repiquer leur riz. Le corbeau s'en est approché d'un ou deux petits sauts drolatiques (les corbeaux sont drolatiques au Japon), il va s'y attaquer. Le cri du témoin avertit les paysannes du danger, mais elles ne verront pas la scène : le corbeau réagit le premier et détale à tire d'ailes. Elles se redressent, mais l'instant n'est plus. Le témoin a surpris ce que personne n'était censé voir. On peut imaginer qu'il a jubilé un instant à l'idée du pouvoir qu'il avait de révéler aux repiqueuses ce qui se passait à leur insu – ou de les laisser dans l'ignorance. On peut imaginer

1. J'emprunte cette traduction et les suivantes à Maurice Coyaud, *Haïku de Shiki* (Pour l'analyse du folklore, 1980).

qu'il s'est amusé à l'idée de leur signaler sa propre présence, non pas directement, mais en les rendant attentives à l'effronterie du corbeau. L'enchaînement a été si rapide qu'il n'est saisi qu'après coup. Tout se passe comme si le réel ne pouvait être appréhendé sans une sorte de décalage et de retard.

Autre exemple :

Sans leur cri
on ne les verrait pas ces hérons
Neige matinale
Chiyo (1701-1775)

Que se passe-t-il? J'imagine un voyageur marchant, perdu dans ses pensées. Un cri l'a subitement tiré de sa rumination et rendu attentif au monde qui l'entoure. Après un léger flottement il aperçoit, dans la direction d'où est venu le cri, un groupe de hérons blancs immobiles, qui se détache à peine du fond blanc de la neige. Il s'étonne d'avoir traversé ce monde immaculé sans avoir perçu sa beauté, qui s'étale maintenant devant lui : neige matinale scintillant dans un air cristallin. Notons la naïveté de la réflexion qu'il se fait au moment où son esprit se remet à raisonner : ce n'est pas parce qu'ils étaient blancs sur blanc que les

hérons étaient invisibles, mais parce que son esprit était ailleurs, occupé à passer en revue ses certitudes habituelles. Un cri inattendu l'a arrêté et jeté momentanément dans un état d'incertitude, les hérons n'étant pas immédiatement visibles. Le moment le plus intense se situe dans l'instant où son esprit n'a pas encore identifié le phénomène. La contemplation de la neige matinale est un moment de répit que le voyageur s'accorde après coup, un prolongement donné à l'émotion qui déjà se mue en souvenir. Le poème ne décrit pas la manifestation du réel, mais les réflexions qu'elle suscite après coup dans l'esprit du voyageur.

Troisième exemple :

Les puces bondissent
même quand il n'y a personne
Chambre commune
Shiki

Nous sommes dans l'une des nombreuses auberges où les voyageurs passaient leurs nuits dans le Japon d'autrefois. La chambre commune est vide pendant la journée et les puces y mènent leur bal. Mais comment se fait-il que le poète les voie, puisqu'il n'y a personne ? Plutôt que d'absence de témoins, parlons d'un

témoin absent : l'espace d'un instant, le poète ne se possède plus parce qu'il est *ravi* par le spectacle. Il est tout entier dans l'allégresse que lui communiquent les puces bondissant en tous sens.

Le thème du témoin absent, le revoici :

Sentier montagnard
les gens sont partis
Un faisan est arrivé
Shiki

Le spectateur est de nouveau témoin d'une scène sans témoins : le faisan se montre lorsqu'il n'y a plus personne. Pour que l'oiseau s'avance à découvert, il a fallu que les gens s'en aillent, que la présence humaine se retire, que l'endroit soit laissé à lui-même. Ces gens sont sans doute venus tout exprès pour admirer la nature et apercevoir les êtres qui l'habitent, mais ils n'ont rien vu.

Les poèmes chinois que voici saisissent aussi des instants de ce genre, mais avec des moyens plus importants et en leur donnant plus d'ampleur. Voici le premier, *Aube de printemps* (春晓 *Chunxiao*) de Meng Haoran 孟浩然 (689-740) :

春眠不觉晓
处处闻啼鸟
夜来风雨声
花落知多少¹

Ces quatre vers décrivent le réveil d'un dormeur. Le premier dit, littéralement: "Sommeil de printemps – je n'ai pas senti l'aube". Le dormeur s'est laissé surprendre par le jour. Il a connu un instant de panique, puis s'est ressaisi. Il a rétabli les repères qui, du réel, font un monde familier. Il en a rétabli juste ce qu'il fallait pour se rassurer et s'est à nouveau abandonné à la douce irresponsabilité du demi-sommeil. Sa panique se mue en ravissement. "Partout on entend les oiseaux qui gazouillent", dit le deuxième vers. Il les écoute dans un délicieux état de vacance. Cette vacance est parfaitement exprimée par le texte chinois, qui n'indique pas *qui* se réveille, ni *qui* entend les oiseaux. Les verbes chinois sont toujours impersonnels², ce qui rend la langue

1. *Chunmian bu jue xiao*
chuchu wen ti niao
yelai fengyu sheng
hua luo zhi duoshao.

2. Nous accordons le verbe avec le sujet de la phrase, ce qui nous accoutume à considérer le sujet et le verbe comme

chinoise apte à exprimer de manière adéquate les moments de la vie mentale où, comme ici, l'esprit ne se pose pas en sujet. En français, nous sommes obligés de dire "je n'ai pas senti venir l'aube", ce qui fausse la description du moment vécu, dans lequel l'instance du *je* n'est pas encore rétablie. J'ai aussi été obligé d'ajouter un sujet au verbe du deuxième vers: "on entend partout...". *On* avait sur le *je* l'avantage d'être relativement impersonnel, mais la solution n'est pas satisfaisante parce que *on* se rapporte aux "autres que moi" ou à une sorte de "nous" alors qu'aucune autre subjectivité que celle du dormeur n'est en jeu dans le poème. La troisième personne choisie par le traducteur de l'*Anthologie de la poésie chinoise classique* ("Au printemps le dormeur, surpris par l'aube, / entend partout gazouiller les oiseaux"¹) est une solution moins

étroitement liés et à supposer un agent à toute action. Dans notre idée, il faut toujours que *quelqu'un* ou *quelque chose* agisse. En chinois, *cela agit*, sans rien ni personne. Le verbe est autonome, il n'a pas besoin de sujet grammatical. S'il est précédé de quelque chose, ce n'est pas d'un sujet, mais d'un thème, c'est-à-dire d'un mot indiquant à propos de qui ou de quoi l'on dit "cela agit". Au lieu de "les oiseaux gazouillent", on a donc "oiseaux, ça gazouille" ou, plus laconiquement, "oiseaux: gazouille". Le verbe chinois n'a même pas besoin d'un "ça" pour être actif.

1. *Op. cit.*, p. 215.

bonne encore, car l'expérience décrite ne peut être remémorée ou imaginée autrement qu'à la première personne.

Le ravissement ne dure pas. Très vite, comme l'araignée sa toile, l'esprit retisse la trame de l'organisation temporelle. Le troisième vers dit, littéralement : "Cette nuit, le bruit du vent et de la pluie". Un souvenir surgit, un lien s'établit entre le présent et le passé. Il est exprimé par le verbe *lai* "venir", qui forme avec *ye* "la nuit" un complément de temps, *yelai*, difficile à traduire parce qu'il exprime à la fois le moment, "cette nuit", et le rapport du présent au passé, "depuis lors" : "depuis l'orage de cette nuit...", faudrait-il dire. Un orage a eu lieu, que le poète se rappelle avoir entendu. Il se souvient des bourrasques, qui ont probablement fait tomber une bonne partie des pétales de l'arbre qui fleurit dans la cour. Le quatrième vers dit, littéralement : "Des fleurs sont tombées, savoir combien !" La fraîcheur de l'air a rappelé au poète le souvenir de la pluie nocturne et son esprit crée maintenant un lien causal entre le passé et le présent. Il établit en même temps un rapport spatial, car après s'être laissé porter par le chant des oiseaux (le chant était partout, l'auditeur n'était nulle part), il pense à l'arbre de la cour. Cet arbre absent de son champ visuel, il se le représente en le

situant dans l'espace orienté qu'il est en train de reconstituer. La reconstitution de cet espace est liée à un projet de déplacement : le poète va sortir, dans un moment, pour voir combien de pétales jonchent le sol encore humide. La cohérence du monde normal, soumis à la loi de la causalité, sera tout à fait rétablie : entre l'arbre hier encore couvert de fleurs, l'orage de la nuit et le sol couvert de pétales ce matin, les rapports seront intelligibles, inscrits dans l'irréversibilité du temps. Mais dans le poème, le pas n'est pas franchi : le poète reste allongé, balançant entre un passé qui vient de ressurgir et un avenir esquissé par une question. Nous en restons là, dans un monde à l'état naissant.

Les verbes chinois sont invariables, comme tous les mots du chinois. Quand l'action ou l'activité qu'ils expriment doit être située dans la durée, on leur adjoint d'autres mots, adverbes de temps ou particules d'aspect. Les poètes évitent autant que possible ces mots "vides", de sorte que leurs poèmes peuvent sembler situés hors du temps, ce qui a incité d'innombrables traducteurs à mettre tous les verbes au présent ou à l'infinitif. C'est l'une des fautes qu'ils ont le plus fréquemment commises. Ils n'ont pas compris que, pour être implicite, l'articulation temporelle du poème n'en est pas moins forte.