

Christian Prigent

Tâtons du haïkai

Essai



P.O.L.

TÂTONS DU HAÏKAÏ

1

Comme tout écrivain qui fait le touriste au Japon, j'ai tâté du haïkaï. Et constaté que du haïkaï japonais quasi rien ne restait dans mes petits essais. Sauf le minimum syndical métrique (5 + 7 + 5)¹. Et encore : la langue japonaise fait alterner syllabe brèves et syllabes longues ; ce que ne peut le français qui compte ses phalanges égales, toc toc toc, à plat. De même : le dispositif typographique du poème français ne peut adopter la verticalité *peinte* du haïkaï (la dévalée des idéogrammes, ou *kanjis*). En outre : l'assignation française d'une prononciation à *un* mot ne peut garder le tremblé potentiellement polysémique qu'ouvrent en japonais les différentes prononciations et interprétations possibles pour les kanjis.

Ces raisons suffisent pour qu'on comprenne mieux pourquoi les haïkus obligatoirement commis par des poètes en villégiature éberluée au Japon sont si décevants. L'attention à « la poésie implicite du monde »² n'y donne le plus souvent qu'un mièvre paysagisme exotique. «Suspendre la signification», arrêter l'image sur une «sensation» non explicitée, il n'est d'ailleurs pas sûr que ce soit à la portée d'une langue aussi syntaxisée, analytique, sensoriellement et plastiquement atone que le français.

Il y a, en outre, ce roc d'objectivité incontournable : un haïkaï, nous dit-on couramment, vise à flasher en quelques mots « l'éternité de l'instant présent » pour manifester l'intensité d'un accord immédiat au monde. Soit. Mais comment ne pas voir que le seul fait de dire cet instant le met à la distance verbale de la représentation, le désaccorde de l'expérience et relègue ladite expérience au loin de la différence logique. Comme le dire propre au haïkaï est, qui plus est, une forme concentrée et complexe, cette diction affirme la *distance d'art* (la langue esthétiquement réifiée). Tout va, là, contre le pathos d'une transparence de l'objet poème à son prétexte sensible et contre la spéculation idéaliste sur « l'indicible », la

¹ Mais des poètes japonais « modernes » (par exemple Nakatusuka, 1887-1946, ou Santoka, 1882-1939) appellent toujours haïkus des poèmes qui ne respectent pas cette norme métrique. Pas plus qu'ils ne respectent l'indication censément obligatoire de la saison (*kigo*).

² Je prends cette formule (et les deux suivantes) dans la préface rédigée par Cheng Wing Fun et Hervé Collet pour leur anthologie du haïku (*ah ! matsushima*, Moundarren éditeur, Millemont, 2001). Mais on les retrouve quasi à l'identique dans la plupart des essais sur le haïku. Par exemple sous les plumes conjointes de Corinne Atlan et Zéno Bianu dans leur préface à *Haïku, anthologie du poème court japonais* (NRF, *Poésie*/Gallimard, 2002). Et même chez Roger Munier (*Haïku*, Fayard, 1978).

« profondeur », le « mystère ineffable », etc. Si la « fugacité de l'instant » est notée par le haïkai, c'est dans la distance hyperformalisée qui fixe cet instant. Non en s'identifiant familièrement à lui mais en le coagulant dans l'étrangeté d'une forme dense, stratifiée, intriquée : « artificielle », violemment artificielle.

Pas ou peu d'illumination, de «suspension du temps» (*satori*) à attendre de cela. Sinon à déjouer, autant que faire se peut, par une sorte d'humour pince-sans-rire³, la paradoxale emphase que produit l'économie des effets rhétoriques quand elle ne semble qu'affairée à suggérer qu'elle éprouve plus qu'elle n'en dit. Ce que n'ignorent jamais les meilleurs poètes japonais. L'exemple canonique en étant le fameux haïkai de Bashô, sifflet coupé devant le paysage de l'île de Matsushima. Face à l'obligatoire carte postale offerte au pèlerin nippon, le poète s'exclame : « Ah ! Matsushima / Matsushima, ah ! / ah ! Matsushima ». Dit autrement : là « où la beauté du paysage dépasse toute description » (ceci pour le cliché), le supposé *satori* coagule en parodie de l'extase et la prétention poétique s'effondre dans une nullité bouffonne (ceci pour la vivacité carnavalesque du poème).

2

Tout cela pose d'abord la question de la *traduction* (des haïku japonais originaux).

Soit un poème de Bashô dont une transcription française⁴ nous donne cette version : « Ami, allume le feu / je vais te montrer quelque chose / une boule de neige ! ».

On mesure l'écart visuel par rapport à la verticalité du texte original (le *dessin*, non découpé en trois vers, d'une seule ligne *tombée*). Un minimum de savoir du dispositif linguistique japonais fait aussi percevoir ce que la traduction perd d'emblée : le mélange des idéogrammes (*kanjis*) et des unités syllabiques (*kanas* phonétiques) ; c'est-à-dire l'alternance du *hiéroglyphique* (visuel) et du *symbolique* (sonore), pour reprendre les catégories au travers desquelles Vico tâchait de penser la spécificité du geste *poétique* (dans le dispositif des langues européennes y compris).

Le texte japonais propose des sortes de vignettes visuelles incrustées dans la ceinture sonore des *kanas*. Soit, effectuée dans une souveraineté comme naturelle (parce que

³ Ne jamais oublier que le mot *haïkai* comprend (syllabe *hai*) la notion de « plaisanterie », de « bizarrerie ». Le haïkai est hérité du *haïkai-renga* («vers chaînon amusant») dont il formait à l'origine les trois premiers vers, ou vers du début (*hokku*)» (voir la préface de Franck Médioni à l'anthologie *Le Goût des haïku*, Mercure de France, 2012). Et il existe une veine de haïku satiriques, appelés *senryû*, volontiers humoristiques et obscènes.

⁴ Par Joan Titus-Carmel, in *Bashô, Cent Onze haïku*, Verdier, 1998.

proposée d'emblée par la langue), cette « longue hésitation » entre son et sens, dont rêvaient Mallarmé et Valéry. On voit bien (au moins on devine) que c'est cette alternance qui effectue d'abord la densité de la forme et coagule, par rapport à la sensation immédiate, la *distance* formelle qui fait poème. Et on voit bien aussi que l'homogénéité discursive de la traduction n'en garde rien (ne pouvant sans doute effectivement rien en garder).

Le haïkaï, nous dit-on, doit pouvoir se prononcer dans un souffle (il est une unité respiratoire)⁵. Cela veut dire qu'il se *dit* (qu'il est d'emblée oralisable). Sa partition *sonore* importe – en tout cas il implique cette partition⁶.

La transcription phonique du poème cité ci-dessus donne : « kimi hi o take / yoki mono misen / yukimaruge »⁷. Il suffit d'*entendre* : la dynamique sonore fait circuler sur la portée des vers les syllabes *ki, ke, ki, ki* (+ *ge*) en alternance avec *mi, mo, mi et ma*. Rien, même pas une équivalence, au moins une indication de son, dans la traduction.

On perd donc à peu près tout : on perd la forme (complexe, nonobstant la « simplicité », partout vantée, de ce type de poème). C'est-à-dire qu'on perd la sensation d'une dynamique et d'un volume à la fois visuels et sonores – et qu'il ne reste qu'un alignement de significations plates. D'où la déception, l'effet d'insignifiance cliché. Et le poème fond, comme fonda la « boule de neige » de Bashô devant le « feu » que pour la voir va allumer imprudemment « l'ami » (le traître traducteur).

3

Non que je saurais mieux traduire. Encore moins qu'il ne faille pas traduire. Mais il faut poser que traduire devrait tenir compte :

Primo du dispositif métrique (5/7/5), qui est une respiration, lancée sèchement par le premier vers (court), approfondie par l'allongement du deuxième, suspendue sur le troisième (court).

Deuzio du rebond syllabique sonore, qui n'est pas une mélodie (encore moins une harmonie « imitative ») mais une partition in-signifiante inscrite à *travers* l'enchaînement des significations et qui, se surimprimant à lui, en dédouble la ligne.

⁵ «La règle veut qu'un haïku ne soit pas plus long qu'une respiration» (Franck Médioni, op. cité, p. 45).

⁶ Franck Médioni note le «grand soin apporté à la musicalité, avec l'usage fréquent des allitérations, des assonances et des onomatopées». La musicalité, poursuit-il, est une des préoccupations majeures du poète pour qui le haïku, selon les propres mots de Bashô, «doit être "retourné mille fois sur la langue"» (op. cité, p. 23).

⁷ Je note qu'il manque une syllabe en 2 : c'est sans doute qu'une syllabe est longue et compte pour deux – mais la transcription ne la mentionne pas.

Tertio du rythme d'alternance du figuré et de l'idéalisé (de l'idéogramme et du morphème grammatical, de l'image et du son, du hiéroglyphique et du symbolique)⁸.

Quarto de l'ordre d'apparition des images/notions, qui est un ordre de perception plus que de logique⁹.

Quinto, bien sûr, du « sens » (de l'arabesque des significations).

Qu'il y ait à tenir compte de toutes ces instances (sans quoi il n'est pas de « poème », mais une messagerie pragmatique) indique ce dont il s'agit en poésie (entre autres, dans le haïkaï). Non pas d'une confiance sur l'indicible instant (*via* l'honnêteté confessionnelle de la langue transparente à son objet – le « sans reste » dénudé qui ferait « vérité ») – mais de la construction d'un *objet plastique* (visuel et sonore) qui met à distance la sensation pré-texte au moins autant qu'il ne la suggère. Et qui peut le faire en tant qu'il recycle sa force (ou « émotion », ou même « inspiration ») dans la matérialité spécifique de la langue : résidus pictographiques, partition sonore, cascade rythmique, respiration des espacements, ordre d'apparition des unités de signification). Et non en tant qu'il serait simple identification « naturelle » à la source d'émotion (un « paysage », une « situation »). Car l'illusion de cette identification suppose l'effacement de la langue et l'écrasement de la distance symbolique.

Si d'une part le haïkaï peut donner lieu à tant de spéculations vaguement « mystiques » et si d'autre part les traductions qu'on en donne généralement sont si décevantes, parfois si niaises, c'est justement que les unes (les spéculations) comme les autres (les traductions) jouent l'effacement et l'écrasement contre la distance – pour faire « sens » plausible et éviter la sensation d'étrangeté (dont on craint que le lecteur ne l'identifie à une maladresse, à un échec de la traduction).

⁸ Le choix entre « kanji » et « kana » fait toujours question. Je n'ai aucune compétence pour répondre. Je remarque simplement ceci : voici un haïkaï « d'hiver » de Bashô qui commence par évoquer un criquet ; plutôt que d'inscrire d'emblée l'idéogramme de l'insecte (un couple de kanjis rarement utilisé mais existant), il commence par aligner les cinq kanas du mot « criquet » (« ki/ri/gi/ri/su ») ; ce choix ne décide-t-il pas de faire entendre une quasi onomatopée (le chant du criquet) plutôt que de faire voir une image ? Traduire simplement par « le criquet » annule évidemment les effets poétiques de ce choix. Rien ne reste, ensuite, du *mouvement* du poème dont les premiers caractères (syllabiques, onomatopéiques) s'enveloppent peu à peu de kanjis (graphiques, imagés), à mesure que l'on passe d'un dehors *entendu* (le chant du criquet) à un dedans *vu* (le brasero traditionnel, avec sa tablette et son édreton : « kotatsu »).

⁹ Par exemple l'expression « soleil d'hiver » ne rend que logiquement le japonais « hiver-soleil » (deux kanjis reliés par le kana du génitif). Car l'ordre d'apparition des mots dans la langue originale superpose sensoriellement à l'articulation logique la succession des sensations froid dominant /vs/ chaleur solaire. Ou ceci : un haïkaï de Bashô introduit successivement, cloutés dans la ceinture des kanas grammaticaux, les idéogrammes « matin », « détestable », « corbeau », « neige » ; C'est un geste du regard (un double mouvement de caméra) : panoramique (matin/loin), puis zoom (corbeau/près) puis plan large (neige/milieu), le kanji « détestable » faisant lien sensible et dessinant l'axe du mouvement. Traduire « Souvent haïssable / est le corbeau – et pourtant / ce matin de neige » ne garde rien de ce dessin et fait du poème, lourdement articulé, une sorte d'aphorisme plat.

Une conséquence (paradoxale – voire provocatrice) de ces constats pourrait être celle-ci : que, pour traduire, il vaudrait mieux... ne pas trop connaître la langue de départ. Parce que c'est cette incompetence (armée cependant d'un savoir minimal sur les principes même de la langue) qui maintient vivace la sensation de la langue comme *corps* matériel (étrange et étranger). Dit autrement : mieux vaut que la langue de départ reste largement étrangère car c'est cette sensation d'étrangéité qui maintient la perception étonnante d'une matérialité verbale et défie la traduction : l'empêche de rouler, inconsciente, sur le fil familier des significations, alors bientôt réduit à l'enfilade des clichés. Ainsi se concrétise du même coup la sensation de la poésie comme impossible (à traduire) et comme notation de l'impossible (à dire dans les formes contractuelles de l'échange verbal).

Extrait d'un rapport de « Mission Stendhal » au Japon, 2012.