

Notes du mont Royal

www.notesdumontroyal.com

Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DE LA PAGE INTERNET

Revue.org

La traduction en japonais de Ma Bohème

Rimbaud lu par Nakahara Chūya

*The Translation in Japanese of Ma Bohème: Nakahara Chūya Interprets
Rimbaud*

Hatsuho Kawamura

- 1 Nakahara Chūya 中原中也 (1907-1937) est l'un des poètes majeurs du Japon de la première moitié du XX^e siècle. Ses œuvres les plus connues furent réunies dans deux recueils : *Yagi no uta (Chants d'une chèvre)*, paru en 1934, et *Arishi hi no uta (Chants des jours d'antan)*, publié à titre posthume en 1938, qui comportent une centaine de poèmes. Nakahara a composé plus de deux cent soixante autres poèmes, ainsi que des traités et des essais poétiques, dans lesquels il développe une réflexion esthétique originale. Il a fait paraître par ailleurs, en 1933, 1936 et 1937, trois recueils de traduction des poésies d'Arthur Rimbaud (1854-1891), et s'inscrit ainsi dans le sillage de ceux qui avaient ouvert la voie à la connaissance de ce poète au Japon.
- 2 Nakahara Chūya a été le premier à proposer la traduction intégrale¹ des *Poésies* de Rimbaud en japonais. On ne saurait prétendre que toutes ses traductions sont splendides, mais certains d'entre elles comptent parmi les plus réussies et s'imposèrent par leur beauté.
- 3 Pour quelles raisons ces traductions se distinguent-elles des autres ? Et à quel art poétique Nakahara a-t-il eu recours ? Afin de tenter de répondre à ces questions, nous allons prendre pour exemple *Ma Bohème*. Nous porterons principalement notre attention sur le vocabulaire utilisé par Nakahara, en comparant l'original avec la version qu'il en donne, mais aussi en mettant cette dernière en regard avec d'autres traductions en japonais.
- 4 Le style du poète qu'était Nakahara ne ressemble guère à celui de la plupart des universitaires spécialistes de littérature française qui, à sa suite, traduisirent Rimbaud. Ces derniers procèdent souvent en faisant du mot-à-mot, par souci de fidélité, mais ils

perdent un peu de la richesse poétique du texte original. Nakahara affirme pour sa part viser une traduction littérale, mais en même temps il s'efforce de rester attentif au dynamisme des mots². Parfois, il fait preuve d'audace, et cette liberté lui permet de belles réussites.

- 5 La présente étude se situe dans l'optique de la littérature comparée. J'ai tenté d'apporter un éclairage nouveau à différents titres pour le poème français, tout en essayant simultanément d'ouvrir une nouvelle orientation pour les recherches sur Nakahara Chūya.

Ma Bohème de Rimbaud

- 6 *Ma Bohème*³ est un sonnet composé par Arthur Rimbaud en 1870. Il a paru pour la première fois dans la *Revue indépendante* de janvier février 1889.
- 7 Ce poète de quinze ans qui, dans *Sensation*, lançait : « ... j'irai loin, bien loin, comme un bohémien » finit par rompre réellement les amarres. Parti pour Paris par le train à la fin du mois d'août, il prit peu après le chemin de Bruxelles, à pied cette fois. Au cours du trajet, bien des difficultés surgirent, mais, tout comme le « Petit-Poucet » qui semait ses cailloux, il semble bien avoir égrené ses rimes en marchant, continuant à composer pendant les nuits fantastiques qu'il passait au sein de mère Nature. D'où les sept sonnets – dont *Ma Bohème* – de la deuxième liasse de feuillets du « Cahier de Douai », aussi appelé « Recueil Demény »⁴.
- 8 Comparée à l'aspiration naïve de la vie de bohème qui se manifeste dans *Sensation*, écrit au mois de mars, celle qui s'exprime dans *Ma Bohème* prend une allure plus complexe, peut-être parce que Rimbaud a subi le choc de la découverte d'une nouvelle réalité, non conformiste.

Ma Bohème (Fantaisie)
 Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
 Mon paletot aussi devenait idéal ;
 J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
 Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !
 Mon unique culotte avait un large trou.
 — Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
 Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
 — Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou
 Et je les écoutais, assis au bord des routes,
 Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
 De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;
 Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
 Comme des lyres, je tirais les élastiques
 De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

- 9 Bien que le poème ne soit pas daté, il est vraisemblable qu'il a été écrit en octobre 1870. L'étude graphologique⁵ permet en effet de supposer qu'au moment de sa création Rimbaud était encore sur les routes. Mais il avait sans doute déjà commencé à prendre ses distances par rapport à ses premiers rêves naïfs d'évasion. On le constate d'abord au changement de temps, du futur (« j'irai » dans *Sensation*) à l'imparfait (« Je m'en allais » dans *Ma Bohème*), qui suggère le passage du désiré au réel du vagabondage vécu. Un autre changement est perceptible dans le ton légèrement amusé qu'il adopte pour décrire l'insouciance liberté du marcheur, par exemple en notant sans vergogne l'état d'usure de

ses vêtements : « *paletot idéal* » et « *culotte (ayant) un large trou* ». Le choix de cet adjectif « *idéal* » accolé à « *paletot* » retient notre attention : ce paletot tellement élimé qu'il en devient aussi mince qu'une idée, rejoint ici l'idéal du poète. Quant à sa dévotion totale à la Poésie, il se présente en « *féal* » de la « *Muse* », terme certes désuet, mais savoureux à l'oreille. Enfin, Rimbaud lui-même a désiré annoncer d'emblée cette légèreté de ton de *Ma Bohème* en ajoutant, après coup, d'une autre plume, et entre parenthèses, le sous-titre « *Fantaisie* », au manuscrit de la première rédaction⁶.

La traduction de Nakahara

- 10 Nakahara Chūya a traduit *Ma Bohème* en 1934 sous le titre *Waga hōrō* わが放浪⁷. Ce texte a été publié dans le recueil *Ranbō shishō* ランボオ詩抄 (*Poèmes choisis de Rimbaud*) en 1936. Comment le poète japonais s'y prend-il pour rendre dans sa langue ce sonnet « charmant et plein de fantaisie qui illustre les errances adolescentes de Rimbaud »⁸ et qui est, en fait, « très personnel, par sa forme et par son inspiration »⁹ ? Pour essayer de le comprendre, comparons le texte original à la traduction de Nakahara et à celle, antérieure, de Mitomi Kyūyō. Notons que, par la suite, d'autres traducteurs tentèrent l'aventure. Il y sera fait référence le moment venu.

わが放浪
 私は出掛けた、手をポケットに突っ込んで。
 半外套は申し分なし。
 私は歩いた、夜天の下を、ミューズよ、私は忠僕でした。
 さても私の夢みた愛の、なんと壮観だったこと！
 独特の、わがズボンには穴が開いてた。
 小さな夢想家・わたくしは、道中韻をば捻つてた。
 わが宿は、大熊星座。大熊星座の星々は、
 やさしくささやきささめいてみた。
 そのささやきを路傍に、腰を下ろして聴いてみた
 あゝかの九月の宵々よ、酒かとはばかり
 額には、露の滴を感じてた。
 幻想的な物影の、中で韻をば踏んでみた、
 擦り剥けた、私の靴のゴム紐を、足を胸まで突き上げて、
 豎琴みたいに弾きながら。

Waga hōrō

Watashi wa dekaketa, te o poketto ni tsukkonde.

Hangaitō wa mōshibun nashi.

Watashi wa aruita, yaten no moto o, myūzu yo, watakushi wa chūboku deshita.

Satemo watashi no mita yume no, nanto sōkan dattakoto!

Dokutoku no, waga zubon ni wa ana ga aiteita.

Chiisana musōka watakushi wa, dōchū in o ba hinetteita.

Waga yado wa Ōkuma seiza. Ōkuma seiza no hoshiboshi wa,

Yasashiku sasameki sasameite ita.

Sono sasayaki o michibata ni, koshi o oroshite kiiteita

Aa kano kugatsu no yoiyoi yo,

Sake ka to bakari

Hitai niwa, tsuyu no shizuku o kanjiteta.

Gensōtekina monokage no, naka de in o ba hundeita,

Surihaketa, watashi no kutsu no gomuhimo o, ashi o mune made tsukiagete

Tategoto mitai ni hikinagara.

La traduction de Mitomi Kyūyō

- 11 *Waga sasurai* わがさすらひ¹⁰, traduction due à Mitomi Kyūyō 三富朽葉 (1889-1917), précède de quelques années celle de Nakahara. Il est fort probable que ce dernier s'y soit référé. *Waga sasurai* fut inséré dans les *Œuvres complètes de Mitomi Kyūyō*, recueil posthume de ses poèmes édité par son ami Murai Yasuo en 1926. Une note de l'éditeur signale seulement que cette œuvre fait partie des quelques traductions que réalisa occasionnellement Mitomi entre dix-neuf et vingt-huit ans, âge auquel il mourut, et n'indique rien concernant le titre de la revue où elle aurait pu paraître pour la première fois. On ne sait même pas si elle fut destinée à être publiée. Cette traduction révèle à la fois des incertitudes et un saisissant souci d'exactitude.

わがさすらひ
 ジャン・アルテュール・ランボオ
 私は歩んだ、拳を底抜けの隠衣へ、
 上衣も亦理想的に成つてゐる、
 御空の下を行く私は、ミュウズよ、私は御身の忠臣であつた、
 オオ、ララ、どんなにすばらしいは戀を私は夢みたであらう！
 わが唯一のズボンは大穴ができてゐる、
 一寸法師の夢想家の私は路路
 韻をひねくつた。私の宿は大熊星に在つた。
 わが空の星むらは優しいそよぎを渡らせた、
 そして私はそれを聴いた、路傍に坐つて、
 此の良い九月の宵毎に、露の雫の
 わが額に回生酒のやうなのを感じながら、
 異様な影の中に韻を踏みながら
 七絃のやうに、私はわが傷いた靴の
 護謨紐を引いた、片足を胸に當てて！

- 12 Le style est haché, et correspond presque à du mot à mot. L'un des exemples les plus flagrants se trouve au début du premier tercet : « *Et je les écoutais, ...* », qui est rendu de la façon suivante : « *Soshite watashi wa sore o kiita* *そして私はそれを聴いた* ». La phrase est raide et donne aussitôt le sentiment que l'on a affaire à une traduction.
- 13 La traduction de Nakahara est incomparablement plus souple. Pour compenser l'impossibilité de traduire les effets rendus par l'emploi des rimes, il introduit des éléments musicaux propres à la langue japonaise, qui donnent l'impression d'une aisance raffinée : « *Sono sasayaki o [...] kiite ita* *そのささやきを [...] 聴いていた* », faisant écho avec le dernier vers du deuxième quatrain : « *Yasashiku sasayaki sasameite ita* *やさしくささやきささめいてゐた* ». Il exploite ici aussi l'allitération et l'assonance : [s], proche d'un souffle, rappelle la fraîcheur, et [j], sonorité mouillée, évoque la douceur. L'association de ces deux phonèmes répétés produit une atmosphère sensuelle, pour le moins une touche de féminité, très agréable à une oreille japonaise.

Les différentes traductions du titre

- 14 Mitomi traduit le titre du poème par *Waga sasurai* わがさすらひ. Le sens du mot *sasurai* さすらひ / 流離 est très proche de celui de *hōrō* 放浪 : errance sans but, à pied. Cependant, *sasurai* a une connotation tragique que ne possède pas *hōrō*. Il s'agit d'une errance qui survient dans des conditions extrêmes. Elle a souvent une issue fatale.

- 15 Le terme *hōrō* peut, lui, être rattaché au célèbre calligraphe chinois Wang Xizhi 王羲之 (321-379)¹¹, qui l’emploie dans le sens de « comportement sans contrainte »¹² dans le texte *Lan ting xu* 蘭亭序 (*Prologue pour le pavillon des orchidées*)¹³, écrit pour une réunion poétique en 353. Le mot évoque alors quelque chose d’assez différent de *sasurai* : il désigne une liberté qui se déploie dans une atmosphère d’insouciance, au-delà des structures contraignantes.
- 16 En 1921, l’opéra de Giacomo Puccini (1858-1924), *La Bohème* (1896), avait été représenté à Tōkyō par une troupe russe sous le titre de *Bohemian katagi* ボヘミアン気質 que l’on peut traduire littéralement par « l’esprit de ceux qui vivent la bohème » ; c’est-à-dire de ceux qui mènent la vie libre des artistes, en marge de la société. Le mot *bohemian* était donc à cette époque comme nimbé d’exotisme.
- 17 Il faut en outre rappeler qu’en 1928 Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951) commence à publier *Hōrō-ki* 放浪記 (*Jours d’errance*)¹⁴ qui décrit la vie hors des conventions sociales qu’elle avait menée jusqu’alors. Ce fut son premier ouvrage important et il connut un vif succès auprès d’un large public.
- 18 On peut donc estimer que le sens de *hōrō* est déjà fixé à la date où Nakahara rédige sa traduction (1934-1935), ou du moins qu’il est entré dans l’usage commun de la langue moderne, comme l’écrit Haruyama Yukio 春山行夫 (1902-1994), dans l’article de l’*Encyclopédie* de Heibon-sha qu’il consacre au mot *bohemian*¹⁵ : « Scènes de la vie de bohème (1848) de Henri Murger (1822-1861) a popularisé la vie de libertinage que menaient, au mépris des conventions sociales, des artistes, des écrivains, des acteurs ou des intellectuels au point de devenir, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l’expression couramment employée pour la désigner ».
- 19 Ainsi, le mot *hōrō*, choisi par Nakahara et repris par la plupart des traducteurs après lui, est, semble-t-il, le plus adéquat pour rendre cette idée de vagabondage insouciant, que suggère le mot « bohème ».

La forme et la prosodie

Du sonnet au sonetto

- 20 Dès l’introduction du sonnet (italien, anglais ou français), les Japonais lui donnèrent le nom de *sonnetto* ソネット. Étant donnée la difficulté d’écrire des poèmes en rimes et en alexandrins en japonais, après quelques tentatives peu fructueuses, la seule caractéristique du sonnet qui fut respectée est l’organisation en deux quatrains et deux tercets.
- 21 Mitomi Kyūyō et Nakahara Chūya respectent le découpage du sonnet, qui est l’une des formes poétiques les plus codifiées en Occident. Certains traducteurs postérieurs ne parvinrent pas à faire coïncider le nombre de lignes en japonais et le nombre de vers en français. C’est le cas de la traduction d’Ōshima Hiromitsu 大島博光¹⁶ publiée en 1948 (cinq lignes pour la première strophe et quatre lignes pour la quatrième) et de celle de Matsuzaki Hiroomi 松崎博臣¹⁷ en 1968 (sept et six lignes pour les quatrains et quatre pour les tercets). On peut donc être reconnaissant aux deux premiers traducteurs, Mitomi et Nakahara, d’avoir été aussi attentifs à ces questions de forme. Les principaux traducteurs des années 1990, comme Hirai Hiroyuki 平井啓之, Awazu Norio 粟津則雄 ou Usami Hitoshi 宇佐美斉, respectent la forme originale du sonnet.

- 22 Il faut naturellement ajouter que, la syntaxe des deux langues étant si différente, il est souvent difficile de ne pas modifier l'ordre des mots et des propositions. La seule règle observée par la plupart des traducteurs est de ne pas sortir de l'unité strophique : les mots d'une strophe française trouvent leur équivalent au sein de la strophe japonaise correspondante.
- 23 En ce qui concerne la césure, Rimbaud a choisi d'introduire une irrégularité au troisième vers. En plaçant une virgule après « *ciel* », il fait la coupure après la cinquième syllabe. Normalement, le mot placé juste avant est accentué. Le « *ciel* » est donc ici mis en valeur. On peut supposer que l'intention de Rimbaud était d'établir un parallèle entre « *ciel* » et « *Muse* », placée avant la véritable césure à la sixième syllabe, marquée par le point d'exclamation. Sous le ciel, Rimbaud est, en fait soumis au pouvoir de la Muse. Il est entièrement absorbé dans le monde poétique.
- 24 Le « *ciel* », Nakahara l'a rendu en japonais par *yaten* 夜天 (Ciel nocturne). Cette nuance supplémentaire de *ya* 夜 (nuit) lui a sans doute été inspirée par le riche champ lexical de la nuit (*rêvées, rêveur, Grande-Ourse, étoiles, soir, ombre fantastique*), qui apparaît dans la suite du poème original. Le terme *ten* 天 (Ciel) a la connotation d'une coupole, d'une entité immense et sacrée, à la différence de *sora* 空 (le ciel), qui désigne tout simplement « la couche d'air qui entoure le globe terrestre », l'atmosphère, un espace vaste et vide. De la même manière, Nakahara avait préféré *tenchi* 天地 à *shizen* 自然 pour la traduction de la « *Nature* » dans *Sensation*. Pourtant, *sora* est un des termes récurrents de sa poésie¹⁸. Mitomi Kyūyō a choisi *misora* 御空. En ajoutant *mi* 御, qui est un préfixe de respect, à *sora*, et en retenant ce terme maintenant peu usité, il a lui aussi exprimé une sorte de sentiment du divin. Les autres traducteurs – à part Awazu Norio qui a opté pour *sora* 空 et Murakami Kikuichirō 村上菊一郎 pour *yozora* 夜空 –, ont choisi *ōzora* 大空 (dans lequel *ō* 大 signifie « grand »). On peut donc supposer qu'eux aussi ont été sensibles à l'effet produit par la rupture irrégulière, mais volontaire, du troisième vers après le mot « *ciel* » du texte français.

La ponctuation

- 25 Les problèmes concernant la transposition de la ponctuation sont très difficiles à interpréter avec précision.
- 26 D'une façon assez régulière, le point et la virgule sont remplacés respectivement par ce qu'on appelle en japonais *maru* まる ou *kuten* 句点, noté par « 。 » et *ten* てん ou *tōten* 読点, noté par « 、 »). Le point-virgule qui est relativement fréquent chez Rimbaud est appelé parfois *tsunagi-ten* つなぎ点, mais n'est pas en usage dans les textes japonais. Il est rendu soit par un *maru* (Nakahara), soit par un *ten* (Mitomi), soit encore par l'absence pure et simple de ponctuation (Usami Hitoshi¹⁹), ce qui est autorisé dans la poésie japonaise où pendant longtemps on n'utilisait pas ce système de signes. Il semble que l'on atteint là une limite linguistique, à savoir l'impossibilité de restituer la ponctuation originale, qui donne un rythme au poème français.
- 27 La première strophe de *Ma Bohème* est faite d'une seule phrase constituée de quatre vers à la fois séparés et reliés, dans la forme et dans le sens, par un point-virgule qui sert à l'accumulation des énoncés, ce qui produit un effet de confluence, et suscite une émotion complexe. C'est sans doute la fonction que Rimbaud a attribuée au point-virgule dans ce poème. Les deux derniers vers contiennent au total quatre points d'exclamation, dont un

en fin d'énoncé. Ces signes de ponctuation accélèrent le rythme, qui perd en force si on les remplace, comme le fait Nakahara, par des *maru* : ces derniers marquent en effet, dans la poésie japonaise, un temps de pause. Le dynamisme et l'entrain qui caractérisent le rythme de la strophe de Rimbaud se muent ainsi en une allure un peu plus tranquille.

- 28 Il convient de rappeler que Nakahara répète et substantive l'adverbe *yutari* ゆたり (doucement ou tranquillement), exprimant ainsi sa conception de l'art poétique, « *yutari, yutari* ゆたりゆたり »²⁰. La poésie moderne de Nakahara se déroule lentement et paisiblement autour d'un jeu de refrains, à la différence du *tanka*²¹ et du *haiku*²², et comporte en elle un mouvement cyclique dont la lenteur sereine conduit à la plénitude. Le texte en prose, lui, se développe davantage en lignes droites ou en lignes brisées. Dans le flux du poème se note ici une différence de dynamisme entre Nakahara et Rimbaud. Nombreux sont les poètes japonais qui, après avoir commencé par les vers, sont passés ensuite à la prose, alors que Nakahara, toute sa vie, est resté fidèle à la poésie en vers. Quant à Rimbaud, il est passé des poésies aux poèmes en prose pour finir, comme chacun sait, par abandonner toute activité littéraire.

Le tiret

- 29 Dans le second quatrain, les deux tirets cadratins sont des signes qui préparent un départ vers l'imaginaire, le monde de la fantaisie et de la poésie, départ annoncé par « trou » (qui peut être un symbole de l'espace privilégié pour une soudaine transition). Ces signes, qui précèdent les vers commençant par « Petit-Poucet rêveur » et « Mes étoiles », marquent un moment de pause où le poète pourrait laisser libre cours à son imagination. C'est ce passage qui, sans doute, justifie l'addition du sous-titre « Fantaisie ». Toutefois, les tirets sont absents tant de la traduction de Nakahara que de celle de Mitomi. Il est probable que ceux-ci n'apparaissent pas dans le livre français qui leur sert de texte de référence, tout comme le sous-titre qui, comme Ōoka Shōhei a raison de l'affirmer²³, n'existait pas dans le texte utilisé par Nakahara.

Le rejet

- 30 On remarque que les principaux traducteurs japonais, y compris Nakahara, n'ont pas tenu compte de l'effet produit par le rejet, qui détache le complément « des rimes » de son verbe « égrener » pour le placer au début du septième vers. Signalons, cependant, qu'Awazu Norio²⁴, qui entreprit de multiples recherches sur la littérature française, a tenté de rendre compte de cette technique, en ajoutant en tant qu'adverbe l'impressif *butsu butsu* ぶつぶつ (marmottement) à « *shi no in nanzo o hinekutteita* 詩の韻なんぞをひねくっていた (j'égrenais des rimes) ». De même, on constate dans la troisième strophe un effet analogue avec « *des gouttes / De rosée...* ». Dans ce dernier cas, Usami Hitoshi²⁵ tente de restituer l'effet de cette technique en ajoutant le mot verbal *shitataru* したたる, qui décrit la rosée tombant goutte à goutte. Il est vrai que la traduction se heurte là à un problème difficile à résoudre. On pourrait par exemple proposer pour la fin du dixième vers et pour le onzième, la solution suivante qui consisterait, en utilisant un impressif, *potari potari* ぼたり ぼたり, à transférer dans le domaine du vocabulaire l'effet obtenu par la technique du rejet :

露の雫がぼたりぼたりと額に滴るのを、
活力を与えてくれる酒のように感じていた

- 31 Mais la relative précision atteinte alors nuirait au rendu d'une qualité plus fondamentale, celle de la brièveté de la forme qu'impose le sonnet. Aussi vaut-il peut-être mieux admirer la sûreté de goût de Nakahara. Ses choix vont à l'essentiel.

La répétition d'une même sonorité

- 32 Les tirets placés au début du sixième et du huitième vers symbolisant le saut dans un univers où un « Petit-Poucet » imaginaire s'avance sous des étoiles fantasmagoriques, ne sont pas sans relation avec la présence insistante dans cette strophe de l'assonance en [u] correspondant à la graphie « ou ». Le maillage que constitue la répétition de ce phonème [u] s'étend sur tout le poème. Le retour de ce son [u] forme une sorte de basse continue du début à la fin (*sous*, *amours*, *trou*, *Poucet*, *course*, *Ourse*, *doux frou-frou*). Il est particulièrement serré dans cette deuxième strophe. Le réseau de sons ainsi créé assure un lien entre les éléments apparemment hétéroclites présents dans cette strophe et relie les « sauts » effectués entre réalité et imaginaire en deux étapes, elles-mêmes suggérées par les deux tirets.
- 33 Si l'on tient compte du fait que le lien prosodique assuré par la sonorité [u] ne peut pas être transposé tel quel dans la langue japonaise dont le système lexical est tout à fait différent de celui du français, ne sera-t-on pas condamné à sacrifier le jeu des sonorités et à ne garder que le sens ? Toutefois Nakahara, lui, est sensible à la subtilité des effets recherchés par le poète français. Il saura déceler dans les ressources phonétiques de la langue japonaise un équivalent prosodique de la répétition des mots contenant [u].
- 34 En effet, l'un des passages les plus remarquables de la traduction de Nakahara se trouve justement à la fin de la deuxième strophe : « *Yasashiku sasayaki sasameite ita* やさしくささやきささめいていた ». L'effet produit par la répétition de la sonorité [u] du vers original : « [...] avaient un doux frou-frou » est rendu en japonais par la répétition des syllabes « さ [sa] » et « や [ya] ». « ささ [sasa] », répétition de la syllabe [sa], qui sert à faire allusion à quelque chose de fin et petit, et par extension à un bruit faible à peine audible, souligne bien le sens des mots verbaux « *sasayaku* ささやく » et « *sasameku* ささめく » qui évoquent tous deux la production de sons se caractérisant par leur douceur, leur délicatesse, d'où la naissance d'une sensation ténue de « féminité ». *Sasayaku* (chuchoter) aurait pu être simplement répété. Or, Nakahara ne répète pas ce mot verbal, il le relaye par un mot proche, dont le sens est légèrement infléchi, issu de la langue classique : *sasameku* (papoter et rire), dont on trouve de lointains exemples dans le *Genji monogatari* (*Dit du Genji*)²⁶ et qui suggère la présence de ces femmes de l'époque de Heian, qui ont une allure un peu surannée, élégante et précieuse ; des dames de la cour dont la silhouette se fond dans une atmosphère aristocratique et ancienne, teinte par ailleurs subtilement évoquée dans le mot « féal » dans l'original français. L'association des deux mots verbaux *sasayaku* et *sasameku* produit l'effet recherché par le traducteur, à savoir la répétition soutenue d'un son, répétition qu'il mène à saturation si l'on prend en compte le vers initial du premier tercet. En deux vers, la syllabe [sa] apparaît sept fois.
- 35 Le terme « frou-frou » a le sens d'un léger bruit produit par le froissement d'étoffes, de feuilles. Il désigne aussi l'ornement de tissu d'un vêtement féminin (robe à frou-frou). Nakahara a repris le mot « *sasayaki* » au lieu du simple démonstratif *sore* それ au neuvième vers. En écrivant « *Sono sasayaki o* そのささやきを », il a répété les syllabes [sa] さ et [ya] や, plus précisément les sons [s], [j] et [a], et a amplifié ainsi l'effet produit par le huitième vers : « *Yasashiku sasayaki sasameite ita* やさしくささやきささめいてみた ».

- 36 La répétition de ces sons [s], [j] et [a], peut avoir comme fonction d'harmoniser des éléments dans le poème japonais comme le fait la répétition d'[u] dans le texte français. Cette sensibilité pour la prosodie est l'un des aspects qui unit le mieux la traduction à l'original.

Structures syntaxiques de base et locutions inattendues

Le pronom relatif « où »

- 37 Le dernier vers du deuxième quatrain et la totalité des deux tercets, c'est-à-dire les sept derniers vers du sonnet forment syntaxiquement une seule phrase²⁷. Les chevilles de cette construction d'un seul tenant sont, d'une part, la conjonction « Et », au début du neuvième vers, qui unit la deuxième et la troisième strophe et, d'autre part, le pronom relatif « où » qui, répété au début de la quatrième strophe, rattache les trois derniers vers au groupe « *Ces bons soirs de septembre* » déjà déterminé par une première proposition relative (vers 10-11) « *où je sentais des gouttes / De rosée à mon front, comme un vin de vigueur* ». Là encore, on constate que le phonème [u] d'« où » remplit sa fonction qui est de contribuer à l'unification sonore du poème. Cependant ce même mot assure un tout autre rôle en tête du dernier tercet. Il permet dans ce dernier cas une sorte de grossissement du cours de la phrase, comme grossirait un fleuve par l'apport de plusieurs affluents. Et ce procédé syntaxique débouche sur une amplification lyrique, laquelle trouve son aboutissement affectif et esthétique, non sans humour, dans « *un pied près de mon cœur* ». Et c'est bien là, quand le rythme de la marche rejoint celui du cœur, que la cadence est donnée au poème.
- 38 Nakahara a su conduire le lecteur japonais au même point de paroxysme. Pour traduire le dernier bloc de sept vers, il compose trois phrases. On pourrait donc penser qu'il réduit la force du courant qui emporte la phrase de Rimbaud. Cependant, Nakahara parvient à restituer la vigueur de l'original en ayant recours à des ressources propres à la poésie japonaise, notamment en utilisant de façon massive les séries de cinq et sept syllabes. Quant aux trois groupements de huit syllabes : « (ya/sa/shi/ku/sa/sa/ya/ki) やさしくさ さやき », « (a/a/ka/no/ku/ga/tsu/no) あゝ彼の九月の » et « (ta/te/go/to/mi/ta/i/ni) 豎琴みたいに » qui se rencontrent dans cet ensemble, ils freinent certes le cours de la fin du poème, mais, en retenant son élan, ils ne font que marquer les degrés d'une progression vers un sommet. Ces passages de huit syllabes se détachent légèrement sur le fond constitué par les groupes de cinq et sept syllabes et attirent l'attention sur leur contenu. Nakahara prouve ainsi qu'il a su exploiter avec une grande maîtrise les subtilités de la langue japonaise.

L'expression « Oh ! là là ! »

- 39 La traduction de Mitomi Kyūyō se contente de reproduire phonétiquement l'interjection « Oh ! là là ! » (oo, rara オオ、ララ) et omet le point d'exclamation. Mais, pour le lecteur qui ne connaît pas le français, la nuance que prend la forme exclamative est difficile à saisir. En traduisant l'adjectif possessif « ton » (de « ton féal ») par « *onmi no chūshin* 御身の忠臣 », Mitomi donne à la relation entre le poète et sa Muse un caractère très respectueux. S'il arrive à rendre l'idée contenue dans le mot « féal », mot à couleur

médiévale, qui évoque les rapports d'un vassal et de son suzerain, il laisse de côté la nuance bon enfant communiquée par le tutoiement.

- 40 Hirai Hiroyuki²⁸ traduit « Oh ! là là ! » par « yare yare やれやれ », de même qu'Awazu Norio et Usami Hitoshi, mais en y ajoutant un point d'exclamation. L'expression évoque un sentiment de lassitude. Le premier rend « ton » par « *anta no* あんたの », les autres par « *omae no* おまえの / お前の ». Ils suggèrent tous une familiarité d'où la vulgarité n'est pas tout à fait absente.
- 41 Nakahara Chūya s'éloigne de la traduction littérale et, la remplaçant par la structure exclamative « *satemo... nanto... !* さても... なんと... ! » empruntée à la langue classique, et de couleur un peu archaisante, il transmet merveilleusement le « ton médiéval » de ce passage en en conservant le caractère légèrement parodique et humoristique. On ressent dans cette tournure la confiance de Nakahara en son propre pouvoir de poète. Nakahara et Murakami Kikuichirō 村上菊一郎²⁹ parviennent ainsi à éviter à la fois l'écueil du respect excessif « *onmi no* 御身の » et celui de la trop grande familiarité « *anta no* あんたの » et s'arrangent pour ne pas nuire à l'atmosphère du poème original.
- 42 Il est peut-être dommage que ce type de traduction, qui représente une adaptation presque parfaite de la poésie française à l'expression japonaise, n'ait pas été poursuivi et ne soit plus considéré maintenant que comme une sorte de monument historique. En effet, l'idéal de la traduction poétique ne doit pas être forcément de proposer des solutions différentes de celles du passé. Bien sûr, il faut s'adapter à son temps, il faut essayer de gagner en précision, mais il ne faut pas pour autant sacrifier le principe poétique. Mettre au point des traductions savantes à l'intention des spécialistes de Rimbaud, c'est parfois se résigner à émousser la pointe acérée de la poésie au profit d'une traduction trop littérale. Doit-on condamner l'ensemble de l'entreprise de Nakahara pour quelques erreurs, comme ses détracteurs ont tendance à le faire, alors que les textes auxquels ses efforts ont donné forme contiennent tant de bonheurs d'expression ?

« Petit-Poucet rêveur »

- 43 Pour faire passer en japonais cette métaphore habilement filée par Rimbaud de « *Petit-Poucet rêveur* » pleine de charme, Nakahara se trouvait devant un problème. Au lieu de risquer de plonger son lecteur, peut-être encore peu familier des contes de Grimm³⁰, dans la perplexité, il prend le parti de ne retenir qu'un des éléments de l'image de Rimbaud. Il la simplifie en traduisant par « *chūsana musōka* 小さな夢想家 » (« le petit rêveur »). Mitomi, lui, préfère avoir recours à un personnage bien connu des contes pour enfants au Japon : « *Issun-bōshi* 一寸法師 » (« le petit maître qui mesurait un pouce »). Bien que, dans certaines images d'Épinal³¹, le Petit Poucet apparaisse dans une situation qui rappelle celle d'Issun-bōshi naviguant dans un bol, on ne peut pas dire que le petit héros japonais soit parfaitement à sa place dans le contexte du poème de Rimbaud. Les autres traducteurs proposent, dans un effort de précision, « *Oyayubi kozō* 親指小僧 » (« le petit bonze Pouce ») ou « *Oyayubi tarō* 親指太郎 » (« le Petit Pouce »)³².
- 44 Mais, quand il s'agit de rendre « j'égrenais des rimes », seul Usami se montre parfaitement cohérent avec la représentation la plus courante du Petit-Poucet, celle que suit Rimbaud. Il écrit : « *in o maku* 韻を撒く » littéralement « je semais des rimes ».
- 45 Nakahara, lui qui ne parle pas du tout de ce Petit-Poucet, emploie l'expression, « *in o hineru* 韻を捻る » (faire naître des rimes). Il est intéressant d'essayer de reconstituer le

trajet qui l'a mené à la création de cette formule originale. Le verbe « égrener » peut se traduire en japonais par *masaguru* 弄る quand il s'agit de faire glisser entre ses doigts les grains d'un chapelet. C'est sans doute à partir de ce sens que Mitomi a pensé à utiliser le verbe *hinekuru* 捻くる (tortiller), et qu'il a ensuite forgé le groupe « *in o hineru* 韻を捻くる ». De là, Nakahara est passé à la construction : « *in o hineru* 韻を捻る » (tourner et retourner les rimes), dans laquelle il renouvelle l'expression « *ku o hineru* 句を捻る », utilisée traditionnellement pour désigner, avec une pointe d'humour, l'activité laborieuse de la « fabrication poétique ».

« Ces bons soirs de septembre »

- 46 Vient ensuite une expression dont la traduction appelle un commentaire : « *Ces bons soirs de septembre* ». Mitomi traduit « ces » par « *kono* この ». Or, le démonstratif *kono* évoque de façon générale une proximité temporelle ou spatiale. Il renvoie ici à un présent qui ne s'accorde pas avec la temporalité du poème. En effet, l'expression de Rimbaud suggère bien un retour ému vers le passé. C'est pourquoi Nakahara semble avoir raison quand il choisit de rendre : « ces bons » par « *ā kano* あゝ彼の ». *Kano* 彼の est un mot démonstratif qui suggère l'éloignement dans le temps ou l'espace tout en ayant une forte valeur affective. Renforcé par le terme exclamatif : « *ā* あゝ », il traduit de façon satisfaisante la nuance de souvenir attendri qu'a exprimée Rimbaud.

Pour traduire « soir », Nakahara prend le mot « *yoi* 宵 ». Ce terme signifie exactement « commencement de la nuit », le moment mystérieux situé entre le coucher du soleil et l'obscurité totale, l'heure dite « entre chien et loup ». Il est homophone du mot *yoi* 酔い qui signifie « ivresse, enivrement alcoolique » et il entre ainsi plus aisément en résonance avec le mot *sake* 酒 (alcool, vin) que Nakahara propose sobrement, si l'on peut dire, par rapport aux autres expressions proposées pour traduire « *vin de vigueur* » comme *kitsukeshu* 回生酒 ou *yōmeishu* 養命酒.

« un pied près de mon cœur ! »

- 47 Rimbaud a opéré un changement à l'hémistiche qu'il avait d'abord écrit : « *un pied tout près du cœur !* », qui devient ensuite « *un pied près de mon cœur !* ». Dans le cadre métrique de l'alexandrin, il ne peut remplacer « du » par « de mon » sauf s'il supprime une syllabe par ailleurs. Il biffe donc « tout ». Nakahara a traduit ce groupe de mots par « *Ashi o mune made tsukiagete* 足を胸まで突き上げて ». Le verbe « *tsukiageru* 突き上げる » a un sens très dynamique qui mobilise l'attention du lecteur : « lever avec énergie ou même avec une certaine violence ». Les autres traducteurs se sont contentés d'une formule plus courante, comme « *hikiyoseru* 引き寄せる » ou « *hikitsukeru* 引き付ける ». Par ailleurs, tous ont restitué « cœur » par *mune* 胸, mot qui semble quelque peu insuffisant. Un terme comme *kokoro* / *shinzō* 心臓 qui est employé par Usami pour rendre le titre du poème *Le Cœur du pitre*³³, ayant plus d'impact, semblerait préférable.
- 48 Le rapprochement entre le voyage à pied et la création poétique, qui est progressivement mis en place au fil des vers, trouve dans la dernière strophe son paroxysme : c'est en comparant souliers et lacets à une lyre que le poète interprète la musique qui jaillit de son cœur de grand marcheur.

- 49 Il y a une grande variété dans les solutions qu'ont choisies les différents traducteurs afin de terminer la version japonaise du sonnet. La comparaison de leurs formules finales n'est pas sans intérêt :

七弦のやうに、私はわが傷ついた靴の
護謨紐を引いた、片足を胸に当てて！

Comme la lyre à sept cordes, j'ai tiré les lacets de mes souliers abîmés, en mettant une jambe à ma poitrine !

(Mitomi Kyūyō, avant 1917)

擦り剥けた、私の靴のゴム紐を、足を胸まで突き上げて、
豎琴みたいに弾きながら。

Les lacets de mes souliers dans un piteux état, en levant les jambes jusqu'à ma poitrine, je les tire comme si je jouais de la lyre.

(Nakahara Chūya, 1934)

破れ靴のゴムひもを、立琴のように、かきならした。
おれのこころに脚韻をあわせて。

Je gratte les lacets de mes souliers troués comme si c'était une lyre, tout en accordant les rimes à mon cœur.

(Ōshima Hiromitsu, 1948) かきならした。

七弦琴を弾くみたいに、僕はいたんだ短靴の
ゴムの紐をひつばつてあた、足を胸まで持ち上げてね。

Comme si je jouais de la lyre à sept cordes, je tirais les ficelles élastiques de mes bottes abîmées, en levant une jambe à ma poitrine.

(Murakami Kikuichirō, 1951)

あげた片足を胸にあてて僕は、
豎琴気取りに、破れた半靴の二本のゴム紐をびんと引つばつた

En mettant une jambe levée à ma poitrine, comme un joueur de lyre, j'ai tiré d'un coup sec deux lacets de mes souliers abîmés.

(Kaneko Mitsuharu)

ぼくは豎琴みたいに、胸のあたりまで片脚を持ち上げて、
破れた靴のゴム紐を引っぱっていたのだった！

Comme une lyre j'ai soulevé une jambe jusqu'à ma poitrine, et je tirais les lacets de mes souliers abîmés !

(Takahashi Hikoaki, 1967)³⁴

ポロ靴のゴム紐を豎琴の意と弦に見立てて弾きながら
片足はしっかりと胸に抱えて！

En pinçant les lacets de mes souliers usés comme s'il s'agissait des cordes d'une lyre, je serrais une jambe dans mes bras.

(Horiguchi Daigaku, 1968)

破れた半グツの二本のヒモを
豎琴のように引っぱった

J'ai tiré deux lacets de mes bottes abîmés comme s'il s'agissait d'une lyre.

(Matsuzaki Hiroomi, 1968)

豎琴のように、片足を胸ちかく引きよせて、
破れた靴のゴムの紐を引っぱっていたっけ！

Comme une lyre, j'ai rapproché une jambe près de mon cœur et je tirais les lacets de mes souliers abîmés.

(Hirai Hiroyuki, 1994)

片脚を胸もとにまで持ちあげて、豎琴みたいに
破けた靴のゴム紐を、引っぱっていたものさ！

J'ai soulevé une jambe jusqu'à ma poitrine, comme une lyre, je tirais les lacets de mes souliers abîmés !

(Awazu Norio, 1995)

ぼくはこの胸に片足ひき寄せて オンポロ靴のゴム紐を
まるで豎琴みたいにピンと引っ張ったのさ

À ma poitrine j'ai approché une jambe, j'ai tiré d'un coup sec les lacets de mes souliers

miteux, comme si c'était une lyre.
(Usami Hitoshi, 1996)

- 50 L'idéal serait de respecter intégralement la disposition du poème original, mais dans la plupart des cas, la structure du japonais ne le permet pas. Nakahara écrit, dans la postface des *Poésies de Rimbaud* ランボオ詩集³⁵.

Dans beaucoup de traductions de poèmes, ce qu'on traduit avec précision est très souvent hermétique. Cela vient à mon avis du fait que l'on n'est pas assez attentif à la dynamique des mots.

世の多くの訳詩にして、正確には訳されているが分かりにくいといふ場合が少なくないのは、語勢というものに無頓着すぎるからだと思はる。

- 51 Il indique aussi ses propres critères pour la traduction. « Tout en essayant de faire une traduction la plus littérale possible, j'ai veillé à ce que cette traduction mot à mot soit du japonais » 出来る限り逐字訳をしながら、その逐字訳が日本語となつていようやうに気を付けた。
- 52 Toutefois, dans le dernier tercet de *Ma Bohème*, l'intention du poète français est difficile à saisir pour le lecteur japonais si l'on traduit mot à mot. La version qu'en donne Nakahara, si elle est loin d'être littérale, a le mérite d'aboutir à une réussite littéraire : il modifie, certes la disposition de l'original, mais arrive à en restituer la valeur poétique.
- 53 En particulier par son choix de clore la traduction sur l'image de la lyre « *tategoto mitai ni hikinagara* 豎琴みたいに弾きながら » (en en jouant comme d'une lyre), tout en respectant la comparaison voulue par Rimbaud, il en propose une adaptation simple et esthétique. Déplacer ce groupe de mots peut alors être admis comme une licence poétique. La forme syntaxique japonaise « *nagara* ながら » laisse la phrase, donc le poème, en suspens, d'où une saveur qui perdure bien après la lecture.
- 54 Nakahara place donc en dernière position la forme verbale « *hikinagara* 弾きながら » dont il exploite la double valeur phonique et sémantique. *Hiku* est un mot du vocabulaire courant qui signifie « tirer » : il renvoie ainsi à « je tirais les élastiques ». Écrit à l'aide du caractère 弾, il désigne l'action de jouer d'un instrument à cordes soit avec les doigts, soit avec un archet. En se servant de ce mot à la fin du poème³⁶, Nakahara condense en une métaphore lumineuse toute la force de la comparaison de Rimbaud qui, rendue mot à mot, dérouterait certainement le lecteur japonais. En lisant le vers final, ce dernier, bien au contraire, sera à même de ressentir le point culminant que vise à créer Rimbaud et vers lequel Nakahara sait le guider d'une façon toute naturelle. En effet, ce n'est pas l'action prosaïque de tirer les lacets de ses souliers qui est importante d'un point de vue poétique, c'est l'image forgée par Rimbaud exploitant habilement la mythologie³⁷ de l'inspiration orphique. Guidé par la Muse qui lui est supérieure, Rimbaud donne à l'acte banal de tirer sur ses lacets une dimension symbolique qui correspond à l'attitude du musicien qui jouerait de la lyre. Nakahara l'a saisi, mais d'autres traducteurs ont du mal à éviter dans ce passage l'écueil du « style traduction » (*hon.yaku-chō* 翻訳調).
- 55 Une traduction récente, celle d'Usami Hitoshi, spécialiste de littérature française, qui vise avant tout à l'exactitude, modifie l'ordre des mots et introduit des termes qui n'ont pas de correspondant exact dans le poème original pour en exprimer le sens avec plus de précision. Usami utilise l'expression « *pin to hippatta* ピンと引っ張った » pour bien indiquer – c'est la nuance que communique l'impressif *pin* ビン – qu'il s'agit d'un jeu de doigts sur cet instrument original que forment lacets et souliers ; et en ajoutant l'élément *nosa* のさ, particule finale propre à la langue orale, il souligne la nuance humoristique sensible dans l'image forgée par Rimbaud. De manière certaine, Usami aboutit à une

formule qui se situe, au fond, dans le droit-fil de la traduction de Nakahara, dont il dit ne pas vouloir subir d'influence, mais qu'il ne pouvait pas vraiment éviter, vu la puissance dégagée par celle de Nakahara³⁸.

Écarts entre la version de Nakahara et l'original

- 56 Nous avons vu jusqu'ici les différentes tentatives de Nakahara pour transposer les effets du poème original dans sa version japonaise. Néanmoins, par certains points, sa version se distingue nettement de l'original de Rimbaud.
- 57 Tout d'abord, Nakahara a modifié le rythme du poème original par des changements de ponctuation et a introduit dans sa version le rythme lent « *yutari yutari* ゆたりゆたり » qui lui est si cher. Il adoucit aussi l'affirmation de la présence du poète par le choix du déterminatif qui se réfère à la première personne. Au lieu d'opter pour « *ore* おれ » ou « *boku* 僕 », exclusivement réservés au genre masculin en japonais, il emploie « *watashi* 私 », terme plus neutre et qui fait partie du « style Nakahara », (*Nakahara-chō* 中原調)³⁹.
- 58 En ce qui concerne certaines expressions, Nakahara atténue également parfois leur violence. En effet, on peut constater dans sa traduction une divergence importante avec l'original de Rimbaud, sur les points suivants. Tout d'abord le mot « *crevées* » du premier vers, que Nakahara a omis de traduire. Vient ensuite le terme « idéal », qu'il a interprété au sens premier par « *mōshibun nashi* 申し分なし », à savoir « parfait », alors que Rimbaud, par l'adverbe « *aussi* », insinue que son paletot est « idéal », c'est-à-dire « en aussi piteux état que ses poches trouées ». Il en va de même pour le mot « unique ». Ce mot est compris par Nakahara comme « *dokutoku na* 独特な » (original), alors que Rimbaud l'entend comme « seule » culotte à sa disposition. Nakahara, par ces modifications, infléchit l'image du poète sans le sou et sans bagage en celle d'un personnage un peu moins misérable. Pour un lecteur français, d'après le champ lexical de la pauvreté dans le poème, l'image de Rimbaud menant une vie de bohème est très claire. Mais pour un lecteur japonais de la version de Nakahara, le poète ne se présente pas exactement sous un aspect aussi dépouillé.
- 59 D'où vient cette modification étonnante pour un traducteur aussi soucieux de respecter les différents effets poétiques de l'original ? En fait, Nakahara n'a-t-il pas voulu projeter, peut-être inconsciemment, sa propre image dans le poème ? Nakahara, qui a vécu grâce au soutien financier de sa mère, n'a jamais connu le dénuement. Pour s'identifier au héros du poème, il lui a attribué sa propre façon de se vêtir, un peu bourgeoise.
- 60 Nakahara a également remplacé le mot « poing », qui est une manifestation d'énergie à connotation agressive, par « *te* 手 » (main), plus neutre que « *kobushi* 拳 » choisi par Mitomi, Ōshima, Kaneko et Usami, « *nigiri kobushi* 握り拳 » choisi par Murakami, « *genkotsu* げんこつ » choisi par Takahashi Hikoaki 高橋彦明 et Hirai, et « *genko* げんこ » choisi par Awazu, termes qui, malgré quelques nuances, peuvent se retraduire par « poing ». Seul Matsuzaki a fait le même choix que Nakahara. Il est nécessaire ici de se demander quel était exactement le sentiment de Rimbaud. Il semble que le choix de « poing » ne soit pas innocent. Si l'on considère les mots « féal » et « Petit Poucet » qui se rapportent plutôt au Moyen Âge, on peut évoquer un autre sens du mot poing : « arme ». L'interprétation possible de la pensée de Rimbaud serait qu'il montre par cette attitude sa désinvolture vis-à-vis de son entourage. Dans sa lettre à Izambard⁴⁰, « Allons, chapeau, capote, les deux poings dans les poches, et sortons ! », le ton est celui de la révolte, de la

détermination. Ce ton n'est pas négligé dans la mesure où Nakahara ajoute un verbe « *tsukkomu* 突っ込む » qui évoque justement ces deux derniers sentiments.

- 61 Or, Nakahara Chūya n'avait peut-être pas à sa disposition tous les éléments nécessaires pour saisir le double sens de certains mots, ainsi que la connotation personnelle que leur donnait Rimbaud. Il atténue donc à travers sa traduction l'image qui inspirait le poète français. Dans le poème traduit, le jeune poète qui « s'en allai[t] » n'est plus Rimbaud, mais déjà se profile la silhouette du poète Nakahara Chūya.

D'étranges affinités

- 62 Cependant, même si on perçoit à la première lecture que les univers des deux poètes sont différents, on doit toutefois reconnaître qu'il y a des « points de contact » qui reposent en grande partie sur leur sensibilité commune.
- 63 Tout d'abord, ils partagent le goût de la marche. Chez l'un comme chez l'autre, cette action est étroitement liée à la création poétique. On se souvient que Rimbaud n'a pas encore seize ans quand il part pour la première fois de sa ville natale et qu'il voyage pratiquement jusqu'à ses derniers jours. Au même âge, Nakahara Chūya se lance dans la vie de bohème, celle des artistes. Jusqu'à sa mort à l'âge de trente ans, il continue à marcher et ses déplacements, ou plutôt ses errances, constituent l'une de ses propres méthodes de création. Les deux poètes ont donc en commun une expérience de l'errance. Pour le traducteur, c'est à la fois un avantage et un inconvénient. Il est sûr que la traduction devient plus aisée et plus naturelle, mais en même temps, comme nous l'avons constaté au cours de cette étude, il arrive à Nakahara de projeter de façon excessive sa propre sensibilité sur le texte de Rimbaud. En tant que grands marcheurs, ils ont probablement une complicité spirituelle par-delà les langues. Rimbaud tente de rapprocher à plusieurs reprises au cours du poème les « pieds » qui avancent et le « cœur » créateur, et les réunit dans l'expression finale « un pied près de mon cœur ». Le cœur de Rimbaud a besoin d'avancer dans la nature pour rimer au rythme de ses pas. C'est sa manière d'arriver à la poésie et c'est également celle de Nakahara, qui tâche de créer une résonance qui remplacerait peut-être l'effet de rime.
- 64 D'autre part, les deux poètes ont en commun d'associer les femmes aux étoiles. Dans le poème original, le nom « étoiles » de genre féminin en français facilite la féminisation de leur image, ce qui leur permettra de devenir l'objet des « amours splendides » (également féminin pluriel) annoncées au quatrième vers. Dans l'ensemble du poème apparaît en filigrane une présence féminine en filigrane suggérée par d'autres mots : « Muse », « rosée », « Grande-Ourse », « Frou-frou ». Le bruissement délicat du déplacement des « étoiles » (de grandes dames habillées de longue robe à frou-frou) semble presque audible. Cette « présence féminine » est uniquement perceptible par l'imaginaire, puisqu'il ne s'agit pas d'une femme réelle et concrète, en fait ce n'est qu'un rêve, une « fantaisie », comme une sorte de fugue par rapport à la réalité. Cette présence féminine peut être nécessaire pour la genèse de la poésie. Nakahara y était visiblement sensible. Pour preuve, comme nous l'avons vu dans l'analyse de sa version, il a transposé en japonais l'association de la féminité et des étoiles d'une manière subtile et délicate afin que l'on puisse la percevoir dans la résonance des mots : « *hoshiboshi wa, yasashiku sasayaki sasameiteita* 星々は、やさしくささやきささめいてみた ». L'image visuelle et l'image auditive, se renforçant l'une l'autre, associent en une évocation subtile le charme piquant de la présence féminine et l'harmonie d'une lointaine musique des astres.

- 65 Nakahara est sans doute dans ce passage assez proche de Rimbaud dont l'amour de la nature se traduit spontanément par des allusions à la femme. Rimbaud noue aussi une intimité avec l'univers non humain. Par rapport à « une femme » dans le dernier vers de *Sensation*, la présence féminine dans *Ma Bohème* est devenue plurielle, plus abstraite et a pris une dimension cosmique. Nakahara adopte d'ailleurs ici une écriture en *hiragana* plus souple et ronde que les anguleux *kanji* (caractères chinois) et donc plus apte à incarner la douceur de ce passage.
- 66 Il est une autre chose que le poète japonais partageait avec le poète français : une forme d'accord sensuel avec l'univers. On songe à l'un de ses poèmes où il développe en trois strophes une vision d'étoiles dans un ciel automnal qui, d'une part, peut faire penser aux vers de Rimbaud, et d'autre part, éclaire singulièrement la traduction qu'il en propose. En effet, plusieurs années avant la traduction de *Ma Bohème*, en 1929, Nakahara compose *Aki no yozora* 秋の夜空 (*Le Ciel nocturne d'automne*)⁴¹.

これはまあ、おにぎはしい
 みんなてんでなことをいふ
 それでもつれぬみやびさよ
 いづれ揃って夫人たち。
 下界は秋の夜といふに
 上天界のにぎはしさ。
 すべすべしている床の上、
 金のカンテラ点いている。
 小さな頭、長い裳裾、
 椅子は一つもないのです。[..]

Ô joyeuse vivacité !

*À qui mieux mieux, toutes babillent,
 Elles ne perdent rien de leur grâce,
 Toutes sans exception, de grandes dames !
 Ici-bas, c'est un soir d'automne, mais
 Au ciel, là-haut, c'est la fête !
 Sur le sol bien poli,
 À l'éclat des lanternes d'or,
 Fines têtes et longues traînes.
 De chaise, il n'y en a pas une. [...]*

- 67 On trouve dans ces lignes l'association femmes-étoiles et l'importance de l'impression auditive. S'agit-il d'une coïncidence de sensibilité ou bien d'une influence du poète français sur le poète japonais ? Cette association se présente aussi dans le vers d'*Ophélie*⁴² de Rimbaud : « *Un chant mystérieux tombe des astres d'or* », dont la traduction fut publiée par Kobayashi Hideo en 1933. Nakahara ayant en sa possession en janvier 1926 un exemplaire des *Œuvres d'Arthur Rimbaud*, parues au Mercure de France⁴³, il est possible qu'il connût déjà ces poèmes au moment de la composition d'*Aki no yozora*. En tout cas, Nakahara fut sensible à cette association.

Nakahara, le traducteur virtuose

- 68 À travers la présente analyse, il apparaît que Nakahara manifeste certaines orientations qui caractérisent aussi la sensibilité de Rimbaud. Nakahara perçoit l'essence du génie du poète français et fait un saisissant travail afin d'élaborer la version japonaise et d'y transposer non seulement le sens, mais aussi certains des effets poétiques propres à la versification française. Dans la mesure du possible, il s'efforce de trouver des équivalents

dans sa traduction, au niveau de la forme et du fond. Ses inventions sont parfois si singulières que les autres traducteurs n'ont pas osé l'imiter.

- 69 Sur certains points, il renonce facilement ou plutôt abandonne l'effort qu'il a engagé pour parvenir à une traduction fidèle. Il propose une poétique qui lui est propre. Il s'agit notamment du changement du rythme et de l'image du héros de *Ma Bohème*. Nakahara, stimulé par l'écho que le poème de Rimbaud suscite en lui, n'a pas hésité à se projeter tout entier dans sa version. On pourrait presque dire que l'inspiration qu'il a puisée dans *Ma Bohème* l'a conduit à la composition de « sa » Bohème, *Waga hōrō*.
- 70 Il est certain que les traducteurs d'aujourd'hui, par souci de « fidélité » ne peuvent plus se permettre ce genre de pratique. Mais, à l'époque de Nakahara, la traduction de poèmes consistait, pour ainsi dire, à vêtir de ses propres mots la poésie née de l'œuvre originale. Les poètes japonais, y compris Nakahara, montraient à l'égard de la poésie occidentale une grande réceptivité, fondée pour une part sur l'intuition. Tout en se référant à cette intuition, ils durent opérer un tri dans la masse des éléments de la culture occidentale introduits en vrac en l'espace de quelques décennies, avant de les assimiler. La langue japonaise moderne s'est développée en accueillant des apports culturels de l'Occident et, au cours de ce processus, elle s'est modifiée par un travail en profondeur sur elle-même. Nakahara a participé activement à ce processus de syncrétisme linguistique.
- 71 La version en japonais de *Ma Bohème* proposée par Nakahara est une approche très personnelle de la part d'un poète qui s'affirme alors comme un véritable artiste. Nakahara Chūya a tenté de rester fidèle à la poésie de Rimbaud, à un degré que les autres traducteurs ne surent atteindre, parce qu'il a totalement partagé la sensibilité du poète français. Il a fait des efforts remarquables à différents niveaux de la traduction (forme, prosodie, sens, lexique...), tant les effets poétiques de l'original lui étaient chers. Pourtant, dès qu'il n'a plus été sensible à certains éléments de l'univers rimbaldien, il n'a pas hésité à les remplacer par des éléments idiosyncratiques. À l'issue de l'étude des traductions proposées par différents auteurs, il semble que le travail de Nakahara emporte le lecteur dans une sorte de fascination. Il est en effet remarquable de constater que, grâce à ses affinités avec Rimbaud, il a su préserver la même envergure poétique que dégage ce poème hors du commun. En ce sens, sa traduction *Waga hōrō* est le point de rencontre de deux poètes dont les univers respectifs se recoupent et dont la « fantaisie » s'amplifie à l'infini.
- 72 Cette œuvre de Nakahara, わか放浪 (*Waga hōrō*), peut être considérée comme un des points culminants de la poésie moderne écrite dans une langue en pleine évolution. Elle reste une référence en matière de traduction poétique. Elle se lit d'ailleurs comme un poème à part entière et non comme une traduction, ce qui représente un véritable tour de force. Ainsi les recherches très élaborées de Nakahara concernant la forme (le sonnet et le « sonetto », les ponctuations, les tirets, les rejets, le pronom relatif...), la prosodie (le rythme, les ponctuations, les rejets, les répétitions d'une même sonorité...), ou les expressions typiquement rimbaldiennes (les couleurs, les images, les jeux de mots, les doubles ou même triples sens...), ont permis de créer un nouveau langage poétique. Pour cette raison, l'émotion que produit cette traduction est comparable à celle suscitée par l'original.
- 73 En dépit des différences entre la version de Nakahara et celle de Rimbaud, il se dégage une étrange affinité entre les deux œuvres, grâce à l'expérience de l'errance partagée et

grâce à la virtuosité de Nakahara, traducteur qui a su percer intelligemment l'univers littéraire du poète français.

NOTES

1. Il s'agit d'une traduction intégrale à quelques exceptions près.
2. *Shinpen Nakahara Chūya zenshū*, III, Kadokawa shoten, 2000, « textes » p. 191-194, « explications » p. 193-195. (Abréviation : SNCZ)
3. Rimbaud, *Œuvres*, Édition de S. Bernard et A. Guyaux, coll. « Classique Garnier », Bordas, 1993 (1^{re} édition en 1960), p. 81. (Abréviation : RCG)
4. Pendant son séjour à Douai en 1870, Rimbaud copia vingt-deux poèmes et les confia à Paul Demény, un ami poète de Georges Izambard.
5. Claude Jeancolas, *Rimbaud. L'Œuvre intégrale manuscrite, transcriptions, caractères et cheminements des manuscrits*, Éditions Textuel, 1996, p. 232.
6. Voir Jeancolas, *op. cit.*, p. 232.
7. SNCZ, III, p. 41-42, « Explications », p. 62-65.
8. *Itinéraires littéraires XIX^e siècle*, Hatier, 1988, p. 88.
9. RCG, p. 389.
10. *Mitomi Kyūyō zenshū* 三富朽葉全集 (Œuvres complètes de Mitomi Kyūyō), Daiichi shobō 第一書房, 1926, p. 190-191.
11. Sa prononciation japonaise est *Ō Gishi*.
12. 「或因寄所託放浪形骸之外」 (Certains confient leurs sentiments sur les vagues, lâchées en dehors de toute structure). In *Shodō geijutsu* 書道芸術 (Art de calligraphie) 1, Chūō kōron-sha 中央公論社, 1979, p. 195-196.
13. Sa prononciation japonaise est *Rantei-jo*.
14. Jean-Jacques Origas, *Dictionnaire de littérature japonaise*, PUF, coll. « Quadrige », 2000, p. 66-67.
15. *Sekai dai hyakka jiten* 世界大百科事典 (Grande encyclopédie universelle), vol. xx, Heibon-sha 平凡社, 1967, p. 614.
16. Ōshima Hiromitsu 大島博光, *Ranbō shishū* ランボオ詩集 (Recueil de poèmes de Rimbaud), Sōju-sha 蒼樹社, 1948, p. 14-15.
17. Matsuzaki Hiroomi 松崎博臣, *Ranbō shin-shishū* ランボオ新詩集 (Nouveau recueil de poèmes de Rimbaud), Nihon bungei-sha 日本文芸社, 1968, p. 11-12.
18. Voir Hanaki Masakazu 花木正和, *Nakahara Chūya shi bunrui hyō* 1 中原中也詩分類表 1 (Tableau de classement des mots de la poésie de Nakahara Chūya 1), in *Bunrin* 文林, numéro 4, 1970, p. 14-15.
19. Usami Hitoshi 宇佐美齊. Né en 1942, professeur de l'Université de Kyōto. Il a publié *Ranbō zenshishū* ランボオ全詩集 (Œuvres poétiques de Rimbaud), Chikuma shobō 筑摩書房, 1996.
20. Dans son essai poétique *Shi to sono dentō* 詩と其の伝統 (La Poésie et sa tradition), SNCZ, IV, « Textes » p. 40-48, « Explications » p. 36-38. Première parution dans la revue *Bungakukai* 文学界, juillet 1934.
21. Forme de la poésie japonaise de 31 syllabes rythmées en 5-7-5 // 7-7.
22. Forme de la poésie japonaise de 17 syllabes rythmées en 5-7-5.
23. NCZ, V, p. 463. Voir Paternie Berrichon, *Jean-Arthur Rimbaud le poète (1854-1873). Poèmes, lettres et documents inédits*, Genève-Paris, Slatkine, 1983, p. 82-83.

24. Awazu Norio 粟津則雄, *Ranbō zenshi* ランボオ全詩 (*L'œuvre poétique complète de Rimbaud*), Shichō-sha 思潮社, 1995, p. 143-144.
25. Usami Hitoshi, *op.cit.*, p. 95-96.
26. Murasaki Shikibu, *Genji monogatari* (*Le Dit du Genji*), vers 1001-1008. Traduction française par René Sieffert, POF, 1988.
27. Cette remarque s'appuie sur notre édition de référence (RCG) dans laquelle il n'y a pas de ponctuation après « *frou-frou* ». En revanche, dans les *Œuvres complètes* de La Pléiade (1954), « *frou-frou* » est suivi d'un point.
28. Hirai Hiroyuki, Yuasa Hiroo, Nakaji Yoshikazu, *Ranbō zenshishū* (*Poésies complètes de Rimbaud*), *op.cit.*, p. 79-80.
29. Murakami Kikuichirō 村上菊一郎, *Furansu shishū* フランス詩集 (*Recueil des poèmes français*), Shinchō-sha 新潮社, 1951, p. 164-165.
30. Ces contes ont été traduits pour la première fois au Japon à l'époque d'Edo, en 1812 et 1815, au total 155 contes, si l'on se réfère à l'introduction de *Gurimu dōwa-shū* グリム童話集 (*Contes de Grimm*) traduit par Kinda Kiichi 金田鬼一 aux éditions Iwanami. Cependant, leur réception ne se fit que de manière très progressive.
31. *Le Tout petit, petit Poucet* dans les *Contes de Fées*, Imagerie d'Épinal, 1990, p. 33. Rimbaud aimait lire les histoires des images d'Épinal qui ont parfois influencé sa poésie, par exemple dans *L'Éclatante victoire de Sarrebrück*.
32. Tarō était autrefois le prénom le plus courant pour le fils aîné au Japon.
33. *Dōkeshi no kokoro* 道化師の心臓 (こころ) . Usami Hitoshi, *op.cit.*, p. 123-125.
34. Takahashi Hikoaki 高橋彦明, *Ranbō shishū* ランボオ詩集 (*Poèmes de Rimbaud*), Mikasa shobō 三笠書房, 1967, p. 64-65.
35. SNCZ, III, « Textes » p. 191-194, « Explications » p. 193-195.
36. Nakahara avait dans un premier temps suivi l'ordre original comme on le constate dans son manuscrit, mais il a, après coup, interverti des éléments des deux derniers vers. Aoki Ken, *op.cit.*
37. Le mot lyre évoque d'emblée la lyre d'Orphée : dans la mythologie grecque, c'est Hermès qui a créé cet instrument et l'aurait offert à Apollon, le conducteur des Muses, l'Apollon musagète. Chez les mortels, Orphée, fils d'une Muse et du roi de Thrace, porta l'art de la lyre à son excellence. Dans le monde grec antique, musique et poésie ne sont pas dissociées, Orphée chante le poème en s'accompagnant de la lyre. Chacun sait le pouvoir d'Orphée à charmer la nature entière. « Lorsqu'il chantait ou jouait, son pouvoir ne connaissait pas de limites ». Le mot lyre est à l'origine de « lyrique », qui qualifie autant la poésie que la musique. D'après Édith Hamilton, *La Mythologie*, Verviers, Marabout, 1978.
38. Nakahara Chūya kenkyū 中原中也研究, n° 3, Yamaguchi, 1998, p. 71.
39. Voir Hanaki Masakazu, *op.cit.*, p. 87.
40. Datée du 2 novembre 1870. Georges Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Le Passeur, 1991, p. 54.
41. SNCZ, I, « Textes », p. 49-50 ; « Explications », p. 97-99.
42. RCG, p. 46-47. Texte du *Recueil Demény*, daté du 15 mai 1870.
43. On peut le constater en lisant les deux lettres que Nakahara a envoyées à Masaoka Chūzaburō 正岡忠三郎 en 1926, la première datée du 16 janvier pour lui demander de lui faire parvenir les *Œuvres d'Arthur Rimbaud* (de Paterne Berrichon) et la deuxième datée du 26 janvier pour le remercier.

RÉSUMÉS

Poète majeur de la première moitié du xx^e siècle, Nakahara Chūya traduisit les *Poésies* de Rimbaud. Virtuose, sa traduction de *Ma Bohème* est ici étudiée et comparée à d'autres.

Leading poet of the first half of the 20th century, Nakahara Chūya translated Rimbaud's *Poésies*. In this article, the translation he made of *Ma Bohème* is studied and compared to other translations.

INDEX

Mots-clés : Ma Bohème, Nakahara Chūya (1907-1937), poésie -- traduction, Rimbaud Arthur (1854-1891) – Poésies

Thèmes : littérature

Keywords : Literature, Poetry -- Translating, Rimbaud Arthur (1854-1891) – Poetries

キーワード : Nakahara Chūya 中原中也 (1907-1937), Waga hōrō わが放浪 (Ma Bohème), shi -- hon.yaku 詩 -- 翻訳, Aruchūru Ranbō アルチュール・ランボー (1854-1891), shi 詩