

# Impressions d'Extrême-Orient

Informations

---

## Politiques de publication

---

### *Définition éditoriale*

Titre : Impressions d'Extrême-Orient

ISSN format électronique : 2107-027X

Périodicité : Trimestrielle

Année de création : 2010

Éditeur : Université Aix-Marseille (AMU)

---

### *Politique de diffusion*

Publication en libre accès

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transposé - CC BY-NC-ND 3.0

---

### *Politique sur les frais de publication*

Frais de publication : non

Frais de soumission : non

---

### *Politique d'évaluation*

Procédure d'évaluation : évaluation en double aveugle

Délai moyen entre soumission et publication : 24 semaines

# Impressions d'Extrême-Orient

2 | 2011 :

Littératures d'Asie : traduction et réception

## ***Feishiyi de ci非诗意的词, la parole peu poétique : réflexions sur la traduction de Mu Dan (1918-1977)***

NICOLETTA PESARO

### ***Texte intégral***

« En fait, la vérité ne se trouve pas dans les mots, mais plutôt dans le discours. La vérité des choses a pour lieu le discours, c'est-à-dire une pensée sur les choses qui témoigne d'une unité et qui ordonne le monde<sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> J'ai choisi d'ouvrir ma communication par ces mots de Jean-Paul Rosaye sur T. S. Eliot, qui d'ailleurs est un des modèles de Mu Dan<sup>2</sup>. Ceci pour bien souligner que Mu Dan est un poète moderniste, dont l'œuvre témoigne d'une part du procès de modernisation du langage poétique dans la poésie chinoise du xx<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, de sa préférence pour un style sombre, réaliste, que l'on pourrait qualifier de « laïque » dans le sens qu'il ne croit pas, ou ne croit plus, à la puissance du « Verbe », au caractère sacré du mot. Mu Dan 穆旦 (1918-1977), plus connu en Chine comme Zha Liangzheng 查良铮, traducteur de Pouchkine et de Byron, est l'auteur d'une centaine de poèmes composés dans les années 1940 et, en moindre nombre, en 1976-1977. Mais il n'est pas seulement un poète, il est aussi un traducteur de poésie ; le paradoxe causé par les bouleversements et les contorsions du destin avant et pendant la Révolution culturelle, est qu'il est connu en Chine plus pour ses traductions de l'anglais et du russe que pour son œuvre poétique originelle, qui a été découverte seulement après les années 1980. En effet, Mu Dan est, parmi les poètes Jiuyepai 九叶派, les « Neuf Feuilles », comme ils ont été appelés depuis les années 1980, l'un des plus intéressants et créatifs. La « révolution » apportée dans la poésie chinoise du xx<sup>e</sup> siècle est bien connue : entre autres, Michelle Yeh a analysé en détail les contributions de ces poètes dans son livre *Modern Chinese Poetry : Theory and Practice since 1917*<sup>3</sup>, en soulignant l'importance du nouveau rapport qu'ils ont créé avec la tradition poétique chinoise, souvent en s'inspirant des courants littéraires occidentaux. Avec les autres poètes du groupe « Neuf Feuilles », Mu Dan essaie d'intégrer le modernisme par la réalité chinoise, tout en recourant à de nouvelles techniques et à de nouveaux arguments<sup>4</sup>. Jin Siyan consacre à Mu Dan un chapitre de son livre *L'Écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine*, où elle analyse son expression d'un « je fragmenté (*canque de wo* 残缺的我) » ; selon Jin Siyan, le titre du premier recueil de Mu Dan, *Tanxiandui* 探险队 (Explorateurs)<sup>5</sup>, « n'a pas été choisi au hasard. Il est au contraire révélateur : le poète se veut en effet être un aventurier dans le domaine de l'écriture poétique<sup>6</sup> ». Dans son exploration, Mu Dan s'est éloigné le plus possible du modèle classique ; à propos de son poème *Huanyuan zuoyong* 还原作用 (Réduction)<sup>7</sup>, il déclare : « Dans ce poème il n'y a pas de "vent fleur neige lune", c'est-à-dire que je n'emploie pas de vieilles images ou des conceptions artistiques vagues et romantiques pour écrire mes poèmes, j'emploie plutôt des phrases peu poétiques (*feishiyi de ciju* 非诗意的辞句)<sup>8</sup>. » Michelle Yeh nous rappelle que « *it is only natural for modern Chinese poets, having rejected the traditional canon, to turn to foreign poetry for alternative paradigms and fresh ideas*<sup>9</sup> ». On peut ainsi facilement comprendre que la recherche poétique de Mu Dan est basée sur le canon moderniste, bien qu'il ait suivi un parcours poétique qui est parti du romantisme européen, à travers une profonde assimilation du symbolisme baudelairien, pour arriver enfin au réalisme<sup>10</sup>. Dans cette contribution je voudrais analyser un poème qui fait partie de la phase centrale de sa production, celle des années 1940 (que Jin Siyan a définie comme « moderniste »), et qui représente à mon avis sa période la plus créative du point de vue de la langue.

<sup>2</sup> On doit souligner que cette phase poétique de Mu Dan est sûrement influencée et inspirée par les leçons

du jeune critique anglais William Empson, professeur à l'Union universitaire du Sud-Ouest de la Chine (1938-1939) où Mu Dan obtint son diplôme universitaire. Le jeune et brillant professeur étranger fait en effet découvrir l'art du modernisme occidental et la poésie anglaise de Eliot, Yeats et Auden (entre autres) à ces poètes chinois aussi jeunes que lui et, en particulier, à Mu Dan. Le style moderniste et le réalisme qui caractérisent ces auteurs anglo-américains ont sans doute formé et guidé la stratégie linguistique de Mu Dan en ce qui concerne la syntaxe et le lexique, mais, surtout, sa pensée poétique. Voici ce qu'il dit dans une lettre à un jeune poète en 1975 : « Auden dit qu'il veut décrire l'expérience historique de sa génération, c'est-à-dire une expérience particulière que personne n'a jamais rencontrée auparavant. [...] Ce que j'infère de cela est que la poésie doit décrire la "surprise de la découverte" (*faxian de jingyi* 发现底惊异)<sup>11</sup>. » Dans la même lettre, il déclare que du point de vue du contenu, la poésie doit être « une poésie en sang et chair (*you xuerou de shi* 有血肉的诗) », tandis que du point de vue de la forme, « il faut lui donner des images (*xingxiang* 形象) appropriées, il ne faut pas s'exprimer abstraitement »<sup>12</sup>.

3 Chez Mu Dan et chez les autres « Neuf Feuilles », le choix des poètes modernistes comme Eliot est lié à la recherche d'une « sensibilité de l'époque »<sup>13</sup> qu'ils retrouvent dans les œuvres des poètes modernistes anglo-américains.

4 Pour traduire la poésie de Mu Dan donc, il faut tenir compte de cette conception personnelle, mais il faut aussi tenir compte des caractéristiques générales et historiques de la poésie chinoise du xx<sup>e</sup> siècle. Selon Michelle Yeh, il existe dans la poésie chinoise du xx<sup>e</sup> siècle certains aspects qui rendent la traduction plus facile mais en même temps plus complexe. Quels sont ces aspects ?

- L'écriture en *baihua* ;
- une syntaxe plus libre et fluide ;
- une richesse de références culturelles proches de ou tirées de l'Occident.

5 Au contraire, pour ces mêmes raisons, la poésie en *baihua* pose au traducteur les problèmes suivants :

- les références linguistiques sont plus compliquées, puisqu'elles embrassent aussi bien le *wenyan* que le *baihua* avec tous leurs degrés intermédiaires ;
- la syntaxe est plus libre, mais aussi plus expérimentale ;
- on peut comprendre certaines références culturelles seulement si on connaît le profil biographique et culturel de l'auteur<sup>14</sup>.

6 Avant d'examiner brièvement un texte de Mu Dan, voyons quelques observations du poète sur la poésie chinoise moderne : « Pourquoi lire la poésie chinoise en *baihua* ? Son histoire est très brève, elle n'a pas d'ancêtres, peut-être deviendra-t-elle même une ancêtre dans l'avenir<sup>15</sup>. » Mu Dan, comme les autres poètes modernes en Chine, est tout à fait conscient de parcourir un cheminement nouveau qui n'a jamais été parcouru avant. On comprend donc bien la nécessité de s'inspirer de l'Occident et de la réalité quotidienne : « La vie moderne ne peut-elle devenir la source des images poétiques<sup>16</sup> ? » se demande Mu Dan.

7 Dans la traduction de la poésie, il y a récemment une tendance à rechercher le sens du rythme, de la syntaxe, de l'esprit général du texte, plutôt qu'à traduire scrupuleusement les mots originels. En empruntant les mots de Meschonnic, « le rythme n'est pas – ou n'est plus – seulement une succession d'accents d'intensité, s'il est l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture. Il inclut donc, ce qui en soi n'a rien de nouveau, tous les effets de syntaxe<sup>17</sup> ». Meschonnic affirme encore qu'en traduisant, il faut reconnaître le sens du langage et non pas le sens des mots. Mu Dan même, en tant que traducteur, souligne d'un ton polémique que « la littérature est un art qui reflète la réalité à travers des images ; le principal devoir de la traduction littéraire est celui de reproduire ces images dans sa propre langue maternelle, non pas de répéter la chaîne de mots du texte originel<sup>18</sup> ».

8 De plus, il faut rappeler que ce qui est poétique dans une langue ne l'est pas forcément dans une autre. La fonction du traducteur sera alors celle-ci : « *The objective of translating is not to produce a replica but to reenact a relationship – just as metaphor chooses different referents to establish similar or parallel relationships*<sup>19</sup>. »

9 Le poème dont je vais parler est *Shi ba shou* 诗八首 (Huit poèmes)<sup>20</sup>, en huit parties, qui a été écrit en 1942, quand Mu Dan avait 23 ans : c'est un poème d'amour, mais pas du tout romantique. La vision de l'amour du jeune poète est une vision naturaliste où les deux amants sont considérés comme faisant partie de la nature :

从这自然底蜕变底程序里, 我却爱了一个暂时的你  
dans ce procès de métamorphose naturelle / je tombai amoureux d'un toi éphémère<sup>21</sup>

10 Le deux amoureux sont déposés sur le fond par l'eau courante d'un ruisseau de montagne (*shuliu shangshi jian chendian xia ni wo* 水流山石间沉淀下你我) ; le désir de la jeune femme est comparé à un petit fauve sauvage (*xiaoxiao yeshou* 小小野兽), dont le souffle est comme l'herbe (*tade chuncao yiyang de huxi* 它和春草一样的呼吸) ; les mains jointes des deux

amoureux sont une pelouse (*ni wo di shou di jiechu shi yi pian caochang* 你我底手底接触是一片草场). Il s'agit d'un procès de « naturalisation » des êtres humains : la soif (désir) ardente mais momentanée (*cishi* 此时) de l'homme est rendue éternelle par la même force qui a formé les arbres et les rocs (*na xingcheng le shumu he yili de yanshi de, jiang shi wo cishi de kewang yongcun* 那形成了树木和屹立的岩石的, 将使我此时的渴望永存), jusqu'au moment où ce principe immanent à travers le cycle des saisons (de la vie) séparera les amants, comme le vent d'automne jette loin les feuilles d'un arbre (*deng jihou yi dao jiu yao gezi piaoluo* 等季候一到就要各自飘落).

- 11 Au-delà de ces métaphores sur l'existence et l'évolution tout à fait soumises aux lois de la nature d'un sentiment comme l'amour, ce qui frappe surtout dans ce poème, c'est la syntaxe européanisée (*ouhua shi* 欧化式), ainsi que le lexique composé de mots inusités pour un poème d'amour. Ce sont ces particularités du langage et du rythme qui posent des défis au traducteur.
- 12 Les vers de ce poème, comme d'autres de Mu Dan, sont très longs et la structure des phrases présente souvent de longues chaînes de déterminants nominaux, phrases nominalisées et structures emphatiques. Nous allons présenter quelques exemples du *baihua* moderne et du style de Mu Dan à trois niveaux, le syntaxique, le lexical et le phonétique.

## 1) Niveau syntaxique

- a) 那燃烧着的不过是成熟的年代。  
 b) 那可能和不可能的使我们沉迷。  
 c) 那窒息着我们的  
 是甜蜜的未生即死的言语  
 d) 那移动了景物的移动我底心  
 e) 那形成了树木和屹立的岩石的, 将使我此时的渴望永存  
 f) 是一条多么危险的窄路里,  
 我制造自己在那上面旅行。

Les cinq premiers exemples sont tous des cas de phrases nominalisées en fonction de sujet, tandis que l'exemple f) présente une structure emphatique introduite par le verbe « être » (*shi* 是). En traduction, cela obligerait, si l'on voulait maintenir l'ordre syntaxique et la prosodie originelle en italien, à employer des phrases relatives et des pronoms, comme dans le premier quatrain :

那燃烧着的不过是成熟的年代。/你底, 我底  
 Ce qui brûle n'est que l'âge de la maturité. / La tienne, la mienne.

- 13 On peut avoir recours à « *ciò che...* » (en français « ce qui... ») ou bien à une structure emphatique avec une expansion du verbe à gauche : « *a bruciare è solo l'età della maturità* ». On peut vérifier le choix du poète d'employer plusieurs fois une structure à l'européenne, dans la traduction en anglais que lui-même a exécutée, et dont le huitième quatrain fut publié en 1952<sup>22</sup>.

That which is burning is but mature years. / Yours and mine<sup>23</sup>.

- 14 Encore un autre exemple :

那窒息着我们的/是甜蜜的未生即死的言语  
 Those that choked us / those sweet words that died before their birth<sup>24</sup>.

- 15 Le traducteur doit donc s'interroger sur l'opportunité de conserver la syntaxe prosaïque et excentrique du texte originel, en considération du choix de « phrases peu poétiques » que l'auteur a déclaré vouloir employer. Un exemple en est l'usage de nombreuses conjonctions typiquement utilisées dans le *baihua* à l'européenne (ci-dessous soulignées) :

你底眼睛看见这一场火灾,  
 你看不见我, 虽然我为你点燃;  
 唉, 那燃烧着的不过是成熟的年代。  
 你底, 我底。我们相隔如重山!

从这自然底蜕变底程序里,  
 我却爱了一个暂时的你。  
 即使我哭泣, 变灰, 变灰又新生,

姑娘, 那只是上帝玩弄他自己。

## 2) Niveau lexical

- 16 Le lexique aussi offre d'intéressants problèmes de traduction. Mais lisons d'abord ce que Jin Siyan dit à propos de l'effet de la poésie anglaise sur l'œuvre de Mu Dan :
- 17 « Chez Yeats, Eliot, Wilson et Auden, Mu Dan semble découvrir une langue nouvelle, pleinement adéquate à l'expression des sentiments du "je" et à l'expression du sens de l'époque. Le "je" connaît en effet dans ses écrits une métamorphose [...], se transforme en un "je" intériorisé, divisé, fragmenté et fracturé<sup>25</sup>. »
- 18 Dans *Shi bashou*, on observe des termes et des images qui reflètent une « existence visuelle violente » (ce sont les mots de Jin Siyan)<sup>26</sup>, une vision tourmentée de l'individu et de la vie. Voyons quelques exemples :

*tuibian* 蜕变 (dégénérer), *kuqi* 哭泣 (pleurer), *bianhui* 变灰 (tomber en cendres), *bianxing* 变形 (se déformer), *anxiao* 暗笑 (se moquer de), *wannong* 玩弄 (jouer avec), *chaonong* 嘲弄 (rire de), *hei'an* 黑暗 (obscurité), *fengkuang* 疯狂 (folle), *guzhi* 固执 (obstiné), *weichengshi* 未成形 (informe), *kepa* 可怕 (horrible), *zhixi* 窒息 (suffoquer), *hunluan* 混乱 (confusion), *si* 死 (mourir), *daijuan* 怠倦 (indolent et épuisé), *weixian* 危险 (dangereux), *mosheng* 陌生 (inconnu), *gudu* 孤独 (solitaire), *jimo* 寂寞 (se sentir seul), *kutong* 痛苦 (souffrance), *kongju* 恐惧 (crainte), *buren* 不仁 (inhumain).

- 19 On peut voir qu'il y a beaucoup de mots employés en sens négatif. Jin Siyan souligne que Mu Dan fut l'un de premiers poètes chinois à utiliser le mot « cadavre » dans ses poèmes<sup>27</sup>. À propos d'images nouvelles et

inusitées, on peut aussi remarquer qu'il emploie souvent le mot *zigong* 子宫 (utérus) : dans ce poème et dans le célèbre *Wo* 我 (Je, 1940). En général, cela révèle l'évidente influence de Baudelaire et d'Eliot dans son ouvrage, où, pour citer encore Jin Siyan, « le champ sémantique témoigne d'une extrême violence<sup>28</sup> ».

<sup>20</sup> Le lexique et les métaphores, malgré ce que le poète lui-même déclare, sont plus abstraits que dans la poésie traditionnelle ; tout cela oblige le lecteur (et le traducteur) à un continu mais séduisant effort d'imagination afin de reconstruire son monde poétique. Exactement comme Michelle Yeh l'a souligné : si, dans le monde de la poésie classique, le rapport entre poète et lecteur était fondé sur une communauté essentielle de valeurs et de références intellectuelles, sur une correspondance parfaite de symboles universels, dans la poésie vernaculaire moderne chinoise, ce rapport s'est interrompu, il doit être reconstruit chaque fois pour chaque poème sur la base d'une relation dynamique et subjective<sup>29</sup>.

### 3) Niveau phonétique et prosodique

<sup>21</sup> Le troisième niveau dont on peut observer

les particularités poétiques est le niveau phonétique et métrique. Mu Dan a une prédilection (on l'a déjà observé) pour le vers libre plutôt long ; toutefois il tend à utiliser l'hendécasyllabe ou des vers de longueur semblable. Cela donne au poème un rythme assez régulier mais plus près du parlé que du langage poétique ; comme dans ce cas, souvent le ton prosaïque de sa poésie est également créé par l'emploi d'enjambements fréquents :

a) 在无数的  
的可能里  
一个变形的  
生命  
永远不能  
完成他自己。

b) 静静  
地，我们  
拥抱在  
用言语所  
能照明的  
世界里，

c) 它对我  
们的不仁  
的嘲弄  
和哭泣)  
在合一的  
老根里化  
为平静。

22 Du  
point de  
vue  
phonétique,  
au-delà  
de  
quelques  
rimes  
plates, il  
a recours  
à des  
rimes  
intérieures  
et à des  
assonances.  
Voici,  
dans le  
premier  
quatrain  
du  
poème,

un  
 exemple  
 de rimes  
 croisées  
 avec une  
 rime  
 intérieure,  
 la rime  
 en « ai »  
 (zāi 灾 et  
 dài 代) et  
 la rime  
 en « an »  
 (rán  
 然, rán 燃  
 et shān  
 山) :

你底眼睛看见这一场火灾  
 你看不见我，虽然我为你点燃；  
 唉，那燃烧着的不过是成熟的年代

你底，我底。我们相隔如重山

- 23 Malgré le style sombre et le prétendu choix anti-poétique du poète, on peut dénoter ici le soin et le travail d'« artisan » que Mu Dan consacre à sa création ; ce travail en tant que traducteur soigneux tout au long de sa vie témoigne de l'importance et de la profondeur de sa recherche. En traduisant son œuvre, il faut donc tenir compte de tout cela en accueillant sa suggestion moderniste de laquelle la parole est étroitement liée au rythme, et la syntaxe est porteuse du sens
- 24 Tout à fait consciente que cette contribution vise pour l'essentiel à mettre en relief des problèmes de traduction dans la poésie de Mu Dan, je vais la conclure par quelques observations constructives. La solution à ces problèmes, à la lumière de l'idéologie poétique de Mu Dan et de l'essence même de la poésie chinoise moderne, pourrait être recherchée dans le monde poétique et éthique parallèle d'un poète italien du xx<sup>e</sup> siècle qui, à mon avis, présente plusieurs affinités avec Mu Dan. Eugenio Montale (1896-1981) est l'un des plus grands poètes italiens du siècle dernier ; parmi ses principales caractéristiques, on peut rappeler qu'il fut aussi traducteur ; d'une part, son œuvre garde une certaine élégance et précision de style au point de vue métrique, mais d'autre part, ce style a été défini « pierreux » « sec », « négatif », comme négative est en général sa vision de l'individu et de la vie. Prix Nobel en 1975, il représente surtout la libération de la métrique et de la virtuosité de la poésie italienne traditionnelle, et la création d'une poésie nouvelle lucidement consciente du « mal de vivre ». Comme Mu Dan, il a forgé une poésie de choses et non de mots, puisant dans la force symboliste de Baudelaire et dans le concept du « corrélatif objectif » d'Eliot (qui peut être résumé comme « poétique de l'objet » et « impersonnalité de l'art »).
- 25 Son vocabulaire composé de mots « pierreux », la syntaxe libre et prosaïque, les jeux d'assonances pour créer un rythme naturel et raboteux en même temps, tout cela peut aider le traducteur dans la recherche d'un modèle fiable et convaincant. Les deux poètes ont, en effet, une conception semblable de la nature :

« Scompare l'idea di natura come metafora del trascendente, per cui nell'immanenza troviamo unicamente la desolazione di un paesaggio che ha perso i connotati<sup>30</sup>. »  
 (L'idée de nature comme métaphore du transcendant disparaît, ainsi trouve-t-on dans l'immanence uniquement la désolation du paysage qui a perdu ses signalements.)

26 Les deux poètes ont encore, dans une mesure différente, jeté un pont entre le monde de la poésie classique et celui de la modernité.

27 Je présenterai enfin une brève comparaison entre *Shi bashou* et *Marezzo (Ossi di Seppia, 1925)*. Aux trois niveaux que j'ai mentionnés auparavant, syntaxique, lexical et phonique, mais également sur le plan thématique, il y a d'étonnantes analogies qu'il



conviendra d'explorer.

**Marezzo (1925)**<sup>31</sup>

Aggotti, e già la barca si sbilancia  
e il cristallo dell'acque si smeriglia.  
S'è usciti da una grotta a questa ranciamarina  
che uno zefiro scompiglia.  
Non ci turba, come anzi, nell'oscuro, lo sciame  
che il crepuscolo sparpaglia,  
dei pipistrelli; e il remo che scandaglia l'ombra  
non urta più il roccioso muro.  
Fuori è il sole: s'arresta  
nel suo giro e fiammeggia.  
Il cavo cielo se ne illustra ed estua,  
vetro che non si scheggia.  
Un pescatore da un canotto fila  
la sua lenza nella corrente.  
Guarda il mondo del fondo che si profila come  
sformato da una lente.  
Nel guscio esiguo che sciaborda,  
abbandonati i remi agli scalmi,  
fa che ricordo non ti rimorda  
che torbi questi meriggi calmi.  
Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,  
è l'aria un'ala morbida. Dispaiono: la troppa  
luce intorbida.  
Si struggono i pensieri troppo soli.  
Tutto fra poco si farà più ruvido,  
fiorirà l'onda di più cupe strisce.  
Ora resta così, sotto il diluvio  
del sole che finisce.  
Un ondulamento sovverte  
forme confini resi astratti:  
ogni forza decisa già diverte  
dal cammino. La vita cresce a scatti.  
È come un falò senza fuoco  
che si preparava per chiari segni: in questo  
lume il nostro si fa fuoco,  
in questa vampa ardono volti e impegni.  
Disciogli il cuore gonfio  
Nell'aprirsi dell'onda;  
come una pietra di zavorra affonda  
il tuo nome nell'acque con un tonfo!  
Un astrale delirio si disfrena,  
un male calmo e lucente.  
Forse vedremo l'ora che rasserena  
venirci incontro sulla spera ardente.  
Digradano su noi pendici  
di basse vigne, a piane.  
Quivi stornellano spigolatrici  
con voci disumane.  
Oh la vendemmia estiva,  
la stortura nel corso  
delle stelle! - e da queste in noi deriva  
uno stupore tinto di rimorso.  
Parli e non riconosci i tuoi accenti.  
La memoria ti appare dilavata. Sei passata e  
pur senti  
la tua vita consumata.  
Ora, che avviene?, tu riprovi il peso  
di te, improvvisi gravano  
sui cardini le cose che oscillavano,  
e l'incanto è sospeso.  
Ah qui restiamo, non siamo diversi.  
Immobili così. Nessuno ascolta  
la nostra voce più. Così sommersi  
in un gorgo d'azzurro che s'infolta.

**诗八首 (1941)**<sup>32</sup>

你底眼睛看见这一场火  
灾，  
你看不见我，虽然我为  
你点燃；  
唉，那燃烧着的不过是  
成熟的年代。  
你底，我底。我们相隔  
如重山！  
从这自然底蜕变底程序  
里，  
我却爱了一个暂时的  
你。  
即使我哭泣，变灰，变  
灰又新生，  
姑娘，那只是上帝玩弄  
他自己。  
水流山石间沉淀下你  
我，  
而我们成长，在死底子  
宫里。  
在无数的可能里一个变  
形的生命  
永远不能完成他自己。  
我和你谈话，相信你，  
爱你，  
这时候就听见我底主暗  
笑，  
不断地他添来另外的你  
我  
使我们丰富而且危险。  
你底年龄里的小小野  
兽，  
它和春草一样的呼吸，  
它带来你底颜色，芳  
香，丰满，  
它要你疯狂在温暖的黑  
暗里。  
我越过你大理石的理智  
殿堂，  
而为它埋藏的生命珍  
惜；  
你我底手底接触是一片  
草场，  
那里有它底固执，我底  
惊喜。  
静静地，我们拥抱在  
用言语所能照明的世界  
里，  
而那未成形的黑暗是可  
怕的，  
那可能和不可能的使我  
们沉迷。  
那窒息着我们的  
是甜蜜的未生即死的言  
语，  
它底幽灵笼罩，使我们  
游离，  
游进混乱的爱底自由和  
美丽。  
夕阳西下，一阵微风吹  
拂着田野，  
是多么久的原因在这里  
积累。  
那移动了的景物移动我  
底心  
从最古老的开端流向  
你，安睡。  
那形成了树木和屹立的  
岩石的，  
将使我此时的渴望永  
存，

一切在它底过程中流露的美  
 教我爱你的方法，教我变更。  
 相同和相同溶为怠倦，在差别间又凝固着陌生；  
 是一条多么危险的窄路里，我制造自己在那上面旅行。  
 他存在，听从我底指使，他保护，而把我留在孤独里，他底痛苦是不断的寻求你底秩序，求得了又必须背离。  
 风暴，远路，寂寞的夜晚，丢失，记忆，永续的时间，所有科学不能祛除的恐惧  
 让我在你底怀里得到安憩——  
 呵，在你底不能自主的心上，你底随有随无的美丽的形象，那里，我看见你孤独的爱情  
 笔立着，和我底平行着生长！  
 再没有更近的接近，所有的偶然在我们间定型；  
 只有阳光透过缤纷的枝叶分在两片情愿的心上，相同。  
 等季候一到就要各自飘落，而赐生我们的巨树永青，  
 它对我们的不仁的嘲弄（和哭泣）在合一的老根里化为平静。

- 28 La première similitude est d'ordre narratif, elle concerne l'usage de la deuxième personne : dans les deux poèmes, les auteurs s'adressent directement à la femme, en instaurant avec elle un dialogue fait de confiance et complicité qui se poursuit dans tout le poème, et qui a lieu dans un contexte linguistique colloquial, quoique ponctué de termes inhabituels.

Parli e non riconosci i tuoi accenti. La memoria ti appare dilavata. Sei passata e pur senti la tua vita consumata.

你底眼睛看见这一场火灾，  
 你看不见我，虽然我为你点燃；  
 唉，那燃烧着的不过是成熟的年代  
 你底，我底。我们相隔如重山！

- 29 Toutefois, la voix narrative passe souvent de la deuxième personne du singulier à la première personne du pluriel. Le poème acquiert donc un ton de plus en plus universel et philosophique, devenant une réflexion sur le destin de l'homme ; d'ailleurs, comme le dit Todorov, « la poésie est un intermédiaire entre le récit et la philosophie<sup>33</sup> ». En effet, on peut considérer chaque occurrence du mot « nous » comme une prise

de conscience de l'auteur autour de la complexité humaine et naturelle de l'univers au-delà de l'individu.

Un astrale delirio si disfrena, un male calmo e lucente. Forse vedremo l'ora che rasserena venirci incontro sulla spera ardente.

再没有更近接近,  
所有的偶然在我们间定型;  
只有阳光透过缤纷的枝叶  
分在两片情愿的心上, 相同。

- 30 L'approche au milieu naturel où sont situés les deux amoureux est aussi très semblable, les descriptions et l'atmosphère sont dans les deux cas pétries d'un sens profond mais serein, on dirait naturaliste, du drame de l'existence. Vers la fin du poème de Montale, la femme ressent son propre poids (*il peso / di te*) et l'enchantement est suspendu ; par contre, Mu Dan conclut son poème par l'image des deux amoureux qui tombent loin l'un de l'autre (*gezi piaoluo* 各自飘落) comme deux feuilles mortes qui laissent enfin leur arbre.
- 31 Du point de vue syntaxique, les deux poèmes partagent une prosodie régulière, qui s'approche de la prose, avec un nombre semblable de syllabes dans chaque vers (généralement, il varie de sept à onze syllabes) ; en outre, on trouve dans les deux poèmes beaucoup d'enjambements et une abondance de phrases relatives : tous cela mène à une cadence élégante et à un ton familier en même temps. Du point de vue lexical, on peut observer la préférence pour des mots inaccoutumés et souvent « peu poétiques » : *aggotti* (tu écopes), *estua* (il brûle) dans les premiers vers de Montale, et *dianran* 点燃 (brûler), *tuibian* 蜕变 (dégénérer), *daijuan* 怠倦 (indolent et épuisé) dans le poème de Mu Dan.
- 32 L'élégance de ces vers dans leur lien profond avec la quotidienneté de la vie est établie, au niveau phonétique, par la régularité métrique (surtout dans le poème de Montale), qu'il s'agisse des rimes plates ou des rimes internes.
- 33 En conclusion, puisqu'on observe des réminiscences de la poésie réaliste de Montale dans le style de Mu Dan, malgré la distance chronotopique qui sépare les deux auteurs, il semble opportun que le traducteur cherche dans ce genre de poèmes une utile ressource comparative et inspiratrice de ses stratégies traductives.

## Notes

- 1 Jean-Paul Rosaye, « De l'idée d'absolu au Verbe : l'herméneutique de T. S. Eliot », *Graphé*, n° 10, 2001 (<http://www.univ-artois.fr/francais/rech/centres/pages/graphe/hermes/pdf/elliott.pdf>).
- 2 Voir pour exemple l'article de Wang Xiaolin 王小林, « T. S. Ailuete dui "Jiuyue shiren" de yingxiang » TS 艾略特对‘九叶诗人’的影响 (L'influence de T. S. Eliot sur les « poètes Jiuyue »), *Waiguo wenxue yanjiu*, n° 1, 2005, p. 114-119.
- 3 Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry : Theory and Practice since 1917*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- 4 Hong Zicheng 洪子城, *Zhongguo dangdai wenxue shi* 中国当代文学史 (Histoire de la littérature chinoise contemporaine), Pékin, Beijing daxue chubanshe, 1999.
- 5 Publié pour la première fois en 1945. Mu Dan, *Mu Dan shiwenji* 穆旦诗文集 (Œuvres littéraires et poétiques de Mu Dan), Li Fang 李方 (éd.), Pékin, Beijing renmin wenxue chubanshe, 2006.
- 6 Jin Siyan, *L'Écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 56.
- 7 Mu Dan, *Mu Dan shiwenji*, *op. cit.*, vol. 1, p. 40-41.
- 8 Mu Dan, « Zhi Guo Baowei ershiliu feng » 至郭保卫二十六封 (Seize lettres à Guo Baowei), in *Mu Dan shiwenji*, *op. cit.*, vol. 2, p. 190.
- 9 Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry*, *op. cit.*, p. 118.
- 10 Jin Siyan, *op. cit.*
- 11 Mu Dan, « Zhi Guo Baowei ershiliu feng », *op. cit.*, vol. 2, p. 184.
- 12 *Ibid.*
- 13 Jin Siyan, *op. cit.*, p. 58.
- 14 Michelle Yeh, « On English Translation of Modern Chinese Poetry. A Critical Survey », in Eugene C. Eoyang et Lin Yao-Fu (éd.), *Translating Chinese Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- 15 Mu Dan, « Zhi Guo Baowei ershiliu feng », *op. cit.*, vol. 2, p. 183.
- 17 Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 47.
- 18 Mu Dan, *op. cit.*, vol. 2, p. 111-112.
- 19 Eoyang Eugene, « The Ship of Theseus », in Eugene Eoyang (éd.), *The Transparent Eye : Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, Honolulu, Hawaii Press, 1993, p. 127.
- 20 Mu Dan, *op. cit.*, vol. 1, p. 77-80.
- 21 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*, p. 81.
- 24 *Ibid.*, p. 82.
- 25 Jin Siyan, *op. cit.*, p. 58.
- 26 *Ibid.*, p. 61.
- 27 *Ibid.*, p. 60, 61.
- 28 *Ibid.*
- 29 Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry*, p. 15 sq.
- 30 Luca D. Fiocchi, *Unamuno, Machado, Montale : tra simbolismo ed esistenzialismo*, Milan, Vita e Pensiero, 2001, p. 98.
- 31 Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (éd.), Milan, Arnoldo Mondadori, 1984, p. 90-92.
- 32 Mu Dan, *op. cit.*, vol. 1, p. 90-92.
- 33 Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 73.

## **Pour citer cet article**

### *Référence électronique*

Nicoletta Pesaro, « Feishiyi de ci非诗意的词, la parole peu poétique : réflexions sur la traduction de Mu Dan (1918-1977) », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, Consulté le 17 octobre 2012. URL : <http://ideo.revues.org/206>

## **Auteur**

**Nicoletta Pesaro**  
Università Ca' Foscari, Venezia

## **Droits d'auteur**

Tous droits réservés











