



**HAL**  
open science

# Traduire la poésie de l'Inde ancienne : l'exemple de la Sattasaī

Nalini Balbir

► **To cite this version:**

Nalini Balbir. Traduire la poésie de l'Inde ancienne : l'exemple de la Sattasaī. La représentation de l'Autre en traduction, Université de Mumbai, Département de Français, Jan 2016, Mumbai, Inde. halshs-01442751

**HAL Id: halshs-01442751**

**<https://shs.hal.science/halshs-01442751>**

Submitted on 21 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version soumise aux éditeurs. Ne pas citer

Nalini Balbir

Traduire la poésie de l'Inde ancienne : l'exemple de la *Sattasāī*

### Éléments de contexte

En tant qu'enseignante de sanskrit, je pratique la traduction avec les étudiants. Car, en Occident, apprendre le sanskrit, c'est comme apprendre le latin ou le grec, c'est-à-dire traduire, et non, comme il est fait en Inde, apprendre à s'exprimer en sanskrit ou à rédiger en sanskrit. Mais ici, je voudrais vous présenter une expérience récente de traduction à partir d'une étude de cas dans une approche empirique (dans la ligne de Ramanujan 1989, Huang 1989 ou Diény 2001 : 9-10) – et le « je » employé dans la rédaction de cet article est le signe de la subjectivité assumée d'un témoignage de traducteur.

Le corpus de référence choisi comme exemple est celui de la collection appelée *Sattasāī* ou *Gāthāsaptaśatī*. Cet ensemble de poèmes, sept cent d'après le titre, près de mille en réalité, figure parmi les œuvres de référence de la littérature classique indienne même s'il n'est pas nécessairement très connu, en partie sans doute parce que la langue n'en est pas le sanskrit qui, d'emblée, est une marque de prestige. Non pas le sanskrit, langue savante et langue de culture, langue associée à l'élite, donc, mais une forme de prakrit. On désigne par ce mot, qui signifie « naturel, ordinaire, vulgaire », un ensemble de plusieurs dialectes, qui auraient été des langues parlées à caractère régional mais sont surtout des langues littéraires. Celui de nos poèmes est la

maharashtri, liée à la région du Maharashtra et ancêtre lointain du marathi. Elle donne une production très vivace du I<sup>er</sup> au XIII<sup>e</sup> s., plus artificielle dans les siècles ultérieurs jusqu'au XVIII<sup>e</sup> (voir, en dernier, Ollett 2016). L'usage de ce dialecte est revendiqué dans notre collection car il est perçu comme la langue par excellence de la poésie et de l'amour. Une strophe qui vaut manifeste dit :

La poésie prakrit, ce nectar  
 Ceux qui ne peuvent ni la réciter, ni l'entendre  
 Et qui se mêlent d'amour,  
 Comment n'en éprouvent-ils pas de honte ?(2 ; Balbir 2015)

D'une part, ce dialecte est censé produire une douceur, une fluidité et une musicalité particulières car les phonèmes vocaliques y dominent, souvent en hiatus suite à l'amuïssement des consonnes intervocaliques simples, favorisant les allitérations qui sont un véritable défi pour le traducteur. Au début de la strophe citée, on lit ainsi *amiam pāuakavvaṃ / paḍhiuṃ souṃ ca je ṇa āṇamti*. Les consonnes géminées, en revanche, se maintiennent. D'autre part, en associant ce dialecte à l'expression de l'amour, l'auteur de la strophe suggère qu'on ne dira pas en l'utilisant les mêmes choses qu'on dirait en utilisant une autre langue – par exemple le sanskrit qui reste la langue de référence en arrière-plan. Et de fait la tonalité de nos poèmes tranche par une certaine spontanéité sophistiquée avec le classicisme poétique sanskrit.

La collection n'est pas datée. On situe sa composition entre le III<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> s. de notre ère, on lui assigne une attribution prestigieuse : le roi lettré Hāla, de la dynastie Sātavāhana (I<sup>er</sup> s. de n.è.), en serait l'auteur ou le compilateur. Mais il n'y a rien là d'avéré. Les poèmes, en tout cas, furent produits dans la région du Maharashtra, qui a des points de contact avec la culture littéraire du sud de l'Inde, notamment tamoule. Ils

ont continué à vivre à travers les traités d'esthétique qui les citent, à travers les exégètes qui les commentent, à travers des imitateurs ou créateurs qui s'approprient leur manière et en composent à leur tour dans les langues qui sont les leurs.

Les poèmes relèvent d'une même inspiration : une poésie profane dont le thème principal est l'amour, ses contraintes, ses aspirations, ses libertés, ses bonheurs, ses tristesses. L'une des buts de la *Sattasaī* est de montrer des individus en proie à des sentiments ou des désirs impétueux. Cette situation peut être vue comme universelle. Mais dans des lieux indiens. L'indianité apparaît au travers des références géographiques – les Monts Vindhya, chaîne de montagnes qui, en outre, a une valeur symbolique car elle sépare le nord et le sud de l'Inde, les fleuves, mais aussi à travers la flore et la faune qui peuplent les paysages : perroquets, singes, paons et rizières en sont les éléments récurrents. Ils vivent dans un climat scandé par les moussons et les sécheresses, violentes les unes comme les autres.

Les poèmes relèvent du genre de la poésie brève. Selon ses penchants, on pensera aux *haïku* japonais, aux quatrains ou huitains de Chine (Diény 2001) ou à telle poésie persane. En l'occurrence, ils se distinguent par une unité de forme : chacun constitue un quatrain indépendant. Les poèmes se suivent en séquences où l'on décèle, çà et là, les principes d'une organisation fondée sur la concaténation, la symétrie, les rappels ou les contrastes. Mais c'est d'abord chaque strophe prise en elle-même qui compte. Chacune est comme une miniature en mots et rythme. Ce sont, le plus souvent, les dits, saisis sur le vif, de jeunes gens et de jeunes femmes pris dans les complexités des rapports amoureux. Cette poésie de plein air, composée dans une langue à la fois populaire et littéraire, donne accès à un univers vivant et gai. Elle prend place dans le contexte du discours, de la parole, et y associe le geste. Elle contient à la fois

beaucoup d'explicite et de sous-entendus ou de non dits. On ne sait pas comment elle est née. Mais il est possible que les strophes aient été créées oralement à l'occasion des joutes poétiques qui se seraient tenues à la cour des rois où plusieurs poètes livraient sur le vif leurs productions individuelles. Aujourd'hui encore, de telles assemblées de poètes existent. On peut en rapprocher le processus, alliant improvisation et compétition, qui caractérise également les concerts de musique vocale en Inde ou au Pakistan.

Quoi qu'il en soit, le traducteur est donc confronté à un grand écart historique, à la distance temporelle, à la distance spatiale aussi si l'on pense au traducteur non indien, et à l'absence d'auteur au sens conventionnel. Il doit donc se demander quoi faire de l'étrange. Il doit traduire un texte, mais aussi un contexte et une culture, en négociant, entre pertes et compensations, et en prenant à bras le corps les défis, mais sans édulcorer ni affadir.

### **Traducteurs de la *Sattasāi***

L'Occident découvre l'existence de la *Sattasāi* au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est en 1870 que le savant allemand Albrecht Weber publie une première édition du texte (les 370 strophes continues dans l'unique manuscrit alors à sa disposition) accompagnée d'une traduction allemande (Weber 1870). Onze ans plus tard, en 1881, sur la base d'une documentation manuscrite considérablement élargie représentant plusieurs recensions, il publie les mille strophes connues, avec la traduction allemande de toutes celles que ne contenait pas le premier ouvrage (Weber 1881). En cette époque initiatique, les préoccupations premières étaient celles du philologue : il fallait produire l'édition critique des poèmes et progresser dans la connaissance de leur

langue, ce prakrit pour lequel on ne disposait, avant eux, que des passages présents dans les pièces du théâtre de l'Inde classique définies par les allers et retours entre sanskrit et prakrit (Balbir 2014 : 59 et suiv.) ; la *Sattasaī* en grossissait le corpus d'un seul coup. Il fallait aussi, tout simplement, tenter de comprendre de la manière la plus précise possible le sens de strophes concises dont le contenu et la tonalité tranchaient avec la littérature sanskrite connue, et déconcertaient. Depuis Weber, dont la traduction pionnière n'a rien perdu de sa solidité, quelques traducteurs se sont essayés à la *Sattasaī*, au complet ou sous forme de sélections, en anglais (Patwardhan 1988 ; Mehrotra 1991 ; Khoroché et Ticken 2009), en italien (Boccali *et alii* 1990) ou en français (Balbir 2015) mais aussi dans les langues indiennes. Je laisse délibérément de côté les traductions en langues indiennes car les questions qu'elles posent sont différentes : une partie du vocabulaire qu'utilisent les langues indo-aryennes (hindi ou marathi, par exemple) a recours à des mots issus du sanskrit ou empruntés tels quels, une grande partie du vocabulaire du prakrit de la *Sattasaī* y est étroitement apparenté. Le fossé entre original et traductions n'est donc pas de la même nature que celui qui sépare traductions en langues occidentales et original. Les traductions retenues ont presque toutes pour auteurs des universitaires indianistes spécialistes de langues indiennes, ou, pour certains, plus spécifiquement du prakrit qu'ils lisent donc directement. Dans le panel choisi fait exception Arvind Krishna Mehrotra (né en 1947). Professeur de littérature anglaise en Inde, c'est un poète indien renommé de langue anglaise, auteur de nombreux recueils, dont le ton moderne a renouvelé la poésie indienne et qui a aussi contribué à faire connaître d'autres poètes indiens d'aujourd'hui que lui-même en éditant des collections d'originaux ou de traductions des langues indiennes modernes. Outre une sélection de la *Sattasaī*, il a aussi traduit le

poète mystique hindi, Kabir. Mehrotra explique avoir découvert la *Sattasaī* par les improvisations anglaises qu'en fit un autre poète indien, s'attelant ensuite à lire le prakrit au moyen de diverses médiations. Il réussit à capter l'intensité, la brièveté, bref la voix spécifique de nos poèmes, parfois, néanmoins, au prix de très fortes compressions :

*suppau taio vi gao*

*jāmo tti sahū kīsa maṃ bhaṇaha ?*

*sehāliāṇa gaṃdho*

*ṇa dei sottuṃ suaha tumhe* (412)

'The third watch is ending,

Now go to sleep.'

'O friends, the night jasmine's fragrance

Won't let me'. (Mehrotra 1991)

Le dernier membre de phrase *suaha tumhe* « Dormez, vous » a disparu dans le processus de recréation.

### **Prose ou présentation strophique : la question de la brièveté**

Traduire c'est nécessairement choisir et adopter des stratégies. Elles requièrent une certaine cohérence, lorsque, comme ici, la poésie joue subtilement de répétitions formelles et de variations sur des schémas récurrents. Chaque strophe est une unité, mais les rapprochements sont féconds et font apparaître un univers cohérent. Le traducteur a donc avantage à prêter attention aux éléments qui font sens dans le système poétique de l'original.

Le premier choix concerne la forme, la présentation générale. Chaque quatrain est écrit dans le même mètre (appelé *āryā*), qui fait alterner les longues et les brèves en groupes métriques (*gaṇa*) correspondant chacun à quatre mesures (soit deux longues, soit quatre brèves, soit une longue et deux brèves, etc.). La césure joue également un rôle important et peut correspondre à une pause syntaxique forte. Face à cette situation, les traducteurs choisissent entre deux solutions : une traduction en prose ou une présentation strophique. Weber (1870 et 1881), fin connaisseur de la métrique, édite le texte de chaque strophe sur quatre lignes, précisément découpées, tandis que sa traduction adopte la forme de la prose. Cette option peut surprendre au premier abord. Mais le choix de la prose ne l'empêche pas de suivre le mouvement et le déroulé du texte, de tenir compte des pauses et des surprises. Philologue dévoileur de ces poèmes pour la première fois, le traducteur ne se posait pas en poète. Il recherchait l'exactitude et la fidélité, non la recreation poétique. Patwardhan (1988, exemples ci-dessous) adopte également la prose. Boccali (1990) et Balbir (2015) optent pour une présentation en strophes, systématiquement sur quatre lignes, tandis que chez Mehrotra (1991) ou Khoroché et Tiekén (2009), la longueur des strophes varie. En outre, Mehrotra joue sur les blancs et les alinéas.

L'un des poèmes les plus célèbres de la collection (non traduit par Mehrotra) est :

Regarde ! Immobile, sans bouger,

L'aigrette resplendit sur la feuille du lotus.

On dirait une perle de conque

Posée sur une coupe d'émeraude parfaite. (4 ; Balbir 2015)

Look at the heron

Standing absolutely motionless



On the lotus leaf.

It is just like mother of pearl

In a setting of spotless emerald. (Khoroché et Tiekén 2009 :193 n° 655)

Look (here). The female crane appears so lovely, poised steady and motionless on the (green) leaf of the lotus-plant, resembling an oyster-shell resting on a tray of pure emerald. (Patwardhan 1988 : 1 n° 3).

Cette troisième traduction paraît particulièrement littérale. Elle ajoute entre parenthèses des éléments qu'il vaudrait mieux garder implicites, par exemple *green*. Il est évident que l'une des pointes de la strophe réside dans le contraste des couleurs – d'une part le blanc de l'aigrette et de la perle de conque, d'autre part le vert de la feuille et du plat d'émeraude. Mais c'est au lecteur à le comprendre de lui-même. Il y est invité par la comparaison clairement marquée comme telle par l'emploi du mot indicateur « comme ».

Dans l'exemple suivant, aucune image, aucun élément à caractère « poétique ». Au contraire, une simplicité, une banalité même, qui peuvent surprendre :

*sā tujjha vallahā, taṃ*

*si majjha vesō si tīa tujjha ahaṃ*

*vālaa phudaṃ bhaṇāmo*

*pemmaṃ kira vahuviāraṃ ti* (126)

Tu l'aimes, je t'aime

Elle te hait, tu me hais

Mon petit, je le dis tout net :

L'amour, vraiment, abonde en retournements. (Balbir 2015)

You love her,

I love you,

She hates you,

And you hate me.

I speak plainly

Since love is full of complications. (Khoroché et Tiekén 2009 : 97 n° 284)

She is dear to you (i.e. you love her) and you too are dear to me (i.e. I love you) ; but you are odious to her (i.e. she hates you because she loves someone else), and I am odious to you (i.e. you hate me, because you love someone else). O boy (i.e. young man inexperienced in the ways of love), I shall frankly say (to you) that love is subject to many vicissitudes (i.e. the way of love is unpredictably uncertain and crooked). (Patwardhan 1988 : 17 n°135).

Les deux premières tentatives visent à respecter la brièveté de l'original qui paraît une caractéristique cruciale. La troisième, au contraire, inclut tant d'ajouts qu'elle devient raboteuse, en sorte que la sensation de lire de la poésie disparaît, et la question se pose de savoir quel est son but, quel est son public. Elle infantilise le lecteur en le jugeant incapable de comprendre lui-même le jeu sur les pronoms, qui, justement, est l'une des caractéristiques de cette poésie : qu'elle parle du couple ou d'un triangle amoureux, elle le fait par des je, tu, il ou elle paradigmatiques qui représentent les *dramatis personae*, et jamais par des références individuelles. Entrer dans cette poésie, c'est donc comprendre ces rapports sans médiation. En même temps, pour juger objectivement et sans caricature une telle traduction, il faut aussi avoir présent à l'esprit que, en Inde, traduire un texte avec lequel existe une distance temporelle, c'est souvent le paraphraser ou le commenter pour abolir la distance et le mystère. Les notions de traduction et de commentaire sont très proches l'une de l'autre quand il

s'agit des textes classiques ; dans cette approche, les explicitations n'apparaissent donc pas comme choquantes. Traduire ne signifie pas la même chose dans toutes les langues et toutes les cultures.

D'ailleurs, on peut aussi estimer que ne pas respecter la forme versifiée de l'original n'empêche pas de rendre la poésie, laquelle peut s'exprimer par d'autres voies. Dans le cas de nos poèmes, cependant, le traducteur est confronté à la question de la longueur de sa traduction par rapport à celle du texte-source. C'est le cas où jamais, me semble-t-il, où, pour reprendre l'expression de Derrida, « la traduction doit être quantitativement équivalente à l'original » (1999 : 27). La forme de la strophe, épousant la forme de l'original, paraît la meilleure, car elle crée un effet visuel de répétition et ancre un certain rythme dans la tête du lecteur. C'est pourquoi, pour ma part, dans toute la mesure du possible, j'ai régulièrement adopté une traduction disposée sur quatre lignes de longueurs à peu près équivalentes, ou de longueurs inégales si l'agencement des mots dans l'original et les césures rendent préférables des variations de rythme. Tiekens et Khoroché ne considèrent pas le schéma des quatre lignes comme contraignant, même s'ils l'adoptent le plus souvent, et Mehrotra joue en toute liberté du nombre de lignes. Dans cette poésie, comme dans l'immense majorité des œuvres de la poésie de l'Inde ancienne, la rime n'est pas un trait caractéristique. La question de son rendu en traduction, qui a beaucoup agité les traducteurs de poésie occidentale, ne se pose donc pas. Ce qui importe, c'est de créer un rythme, quel qu'il soit, même s'il ne correspond pas à une forme versifiée traditionnelle dans la langue du traducteur. La fidélité, qu'on ne peut accepter de tenir pour un objectif déplacé, consiste en ce sens à situer les caractères fondamentaux du poème, à les respecter sur l'autre versant du texte. Sur son territoire second.

### Syntaxe, ordre des mots

La poésie met les mots les meilleurs dans l'ordre le meilleur (voir Ramanujan 1989 : 51-52). Cet ordre n'est pas toujours l'ordre neutre de la phrase banale. En français, l'inversion a souvent été perçue comme caractéristique de la langue poétique car, se démarquant de l'ordinaire, elle produit un effet. Dans les langues de l'Inde, anciennes ou modernes, l'ordre standard est Sujet Objet Verbe (SOV), les postpositions l'emportent sur les prépositions, l'adjectif épithète précède le substantif ; dans certaines configurations grammaticales, il faut aller de droite à gauche (« *leftbranching languages* »). Le prakrit maharashtri ne fait pas exception. La poésie de la *Sattasāī* joue avec délectation des démarquages. Un ordre des mots différent de l'ordre standard vaut comme un signal. Le traducteur ne peut ignorer cette situation et doit inventer les moyens appropriés pour en rendre compte. Le poème a parfois la vivacité d'une phrase qui juxtapose des actions de manière primesautière à travers des verbes conjugués (V), placés en tête, tandis que le sujet (S) se fait attendre :

*osarāī* (V<sub>1</sub>) *dhuṇāī* (V<sub>2</sub>) *sāhaṃ*

*khokkhā-muhalo* (adj.) *puṇo samullihāī* (V<sub>3</sub>)

*jaṃvū-phalaṃ ṇa geṇhāī* (V<sub>4</sub>)

*bhamaro tti kāī* (S) *paḍhama-ḍakko* (adj.) (532)

Il s'écarte, il secoue la branche,

Puis bavard en couinements, il la frôle à nouveau.

Le fruit du jambosier, il ne l'attrape pas

- Il le prend pour une abeille, le singe qu'elle a déjà piqué. (Balbir 2015)

Ces positions constituent une manière de subversion de l'ordre standard :

*agghāi* (V<sub>1</sub>) *chivāi* (V<sub>2</sub>) *cunvāi* (V<sub>3</sub>)

*thavei* (V<sub>4</sub>) *hiaammi jaṇia-romaṇco* (adj., S)

*jāā-kavola-sarisaṇ* (adj., O)

*pecchaha pahio* (S) *mahua-pupphaṇ* (subst., O) (641)

Tant elle ressemble aux joues de son épouse,

Regardez, le voyageur

Hume, touche, couvre de baisers,

Presse contre son cœur, tout excité, la fleur de *madhūka*. (Balbir 2015)

Ici, cette série reflète une sorte de fébrilité du protagoniste principal qui passe d'une action à l'autre. En même temps, le sujet et l'objet, juxtaposés dans la dernière ligne, le sont également dans les deuxième et troisième où chacun est caractérisé. Une telle strophe, qui concentre plusieurs points d'altérité par rapport à la langue standard, est un défi pour le traducteur. Si juxtaposer des verbes n'est pas source de difficulté pour le français, il est plus malaisé de ne pas diluer l'assimilation inattendue entre la fleur et la joue de l'épouse, qui doit rester au centre de l'attention. Cette souplesse est bien sûr liée au caractère flexionnel de la langue, puisqu'il permet de conserver les repères fonctionnels indépendamment des torsions appliquées à l'ordre des mots. Autant, sinon plus, que le respect strict de ce dernier, importe la progression des thèmes de la strophe et ce qui en fait la pointe.

La syntaxe des poèmes ménage volontiers des effets de surprise en disjoignant, délibérément dirait-on, des mots qui vont ensemble. Le sujet se fait attendre, volontairement placé en fin de strophe, après le défilé de tous les éléments qui s'y rapportent :

*ua ! pommarāa-maragaa-*

*saṃvaliā ṇaha-alāu oarāi (V)*

*ṇaha-siri-kaṃṭha-bbhaṭṭha*

*vva (comparaison) kaṃṭhiā kīra-riṃcholī (S) (75)*

Tiens ! Alternant rubis et émeraudes

Une bande de perroquets descend du ciel –

On dirait un collier

Échappé du cou de la déesse Shri dans le ciel. (Balbir 2015)

Mais il est parfois difficile de respecter dans la langue hôte l'ordre de la langue source.

Il faut alors déplacer l'accent, pour mettre en valeur un autre élément proéminent du poème. C'est ce que j'ai tenté de faire en faisant venir au premier plan la comparaison.

On est en droit de ne pas souscrire à ce choix car on voit dans une autre strophe utilisant la même structure (appel à l'attention et comparaison), que la comparaison vient en dernier et le sujet la précède :

*ua ! ṇiccala-ṇipphaṃdā*

*bhisinī-vattammi rehaī (V) valāā (S)*

*nimmala-maragaa-bhāṇa-*

*pariṭṭhiā saṃkha-sutti vva (comparaison) (4, traduite plus haut)*

Dans un autre poème encore, le sujet se fait attendre jusqu'au dernier mot, en sorte qu'on ne sait pas de quoi ou de qui il est question, comme dans une devinette ou une charade :

*tīa muhāhi tuha muhaṃ*

*tujjha muhāo a majjha calaṇammi*

*hatthā-hatthā gao*

*aii-dukkara-kārao tilao (S) (179)*

De son visage à elle à ton visage

De ton visage à mon pied.

Passé de l'un à l'autre

Il fait vraiment des miracles, ce *tilaka*. (Balbir 2015)

Le traducteur est ici confronté à une difficulté supplémentaire : que faire du mot *tilaka*, qui désigne le signe ornemental en forme de point figurant sur le front de la femme entre les deux sourcils ? Désignant une réalité précise, il a été conservé tel quel dans la traduction. Un choix sans doute contestable, mais qui a paru préférable à une périphrase plus longue et pas forcément plus immédiate. La pointe de la strophe ici, c'est pour une jeune femme d'exprimer d'une manière inattendue, par un signe très concret, l'infidélité d'un jeune homme : les références aux traces que laisse un amour coupable sont l'un des thèmes récurrents de la poésie érotique indienne.

La concision est susceptible d'aboutir à un style abrupt dans une strophe en forme de devinette, qui joue sur l'alternance des pronoms : toi / elle ; elle – et mime presque un enlacement.

Ta maison - Son cœur.

Grâce à eux elle te voit - Ses yeux.

Quand tu es loin il s'amaigrit

- Son corps, qui lui est cher. (40 ; Balbir 2015)

C'est tout le corps qui ici dit l'amour pour lequel il est fait et sans lequel il n'a plus lieu d'être.

Mais assez souvent, la phrase française peut épouser le rythme de la phrase indienne qui se déploie jusqu'à une forme de dénouement :

*vāhittā paḍivaanam*

*ṇa dei rūsei ekkam-ekkassa*

*asāi kajjeṇa viṇā*

*palippamāṇe ṇāi-kacche* (416)

On l'interpelle, elle ne répond pas,

Elle s'empporte contre tout un chacun,

La femme infidèle – sans raison,

Quand brûlent les berges de la rivière. (Balbir 2015)

Ou encore :

*pāa-paḍio ṇa gaṇio*

*piaṃ bhaṇaṃto vi a-ppiaṃ bhaṇio*

*vaccaṃto vi ṇa ruddho*

*bhaṇa ! kassa kae kao māṇo ?* (432)

Il est tombé à tes pieds, tu l'as ignoré.

Il te parlait pourtant avec tendresse, tu lui as parlé avec rudesse.

Il s'éloignait pourtant, tu ne l'as pas retenu.

Dis, à quoi rime cette bouderie ? (Balbir 2015)

Il arrive que le poème soit scandé par des constructions répétées à l'identique dans plusieurs quarts successifs, où la parataxe n'empêche pas de mettre en évidence la logique d'un raisonnement :

Si la jeunesse a tout d'une rivière en crue,

Si les jours se sont écoulés

Et les nuits passées sans retour,

À quoi sert, ma petite, cette fichue bouderie ? (45 ; Balbir 2015)



### Composition nominale et phrasé

Tantôt, au contraire, le poème se déploie en un phrasé ample où le contenu se concentre sur de longs composés qui ont valeur de prédicats. Alors qu'en français, par exemple, la composition nominale est limitée en taille et en usage à des unités lexicalisées (ex. porte-clefs, chou-fleur), ce mode d'expression, très caractéristique des langues de l'Inde ancienne, s'y épanouit avec la plus grande liberté : noms, adjectifs ou participes se succèdent sous la forme de leur base (non fléchie), tandis que seul le dernier élément lexical porte les marques flexionnelles. C'est l'agencement des mots qui indique leur rapport syntaxique et logique ; sauf dans les composés énumératifs, il faut partir du dernier et remonter vers le début. Le composé ne peut être transposé tel quel dans les langues européennes. Or alourdissement et pesanteur équivaldraient ici à des contresens.

*mahumāsa-māruâhaa-*

*mahuara-jhaṅkāra-ṇibbhare raṇṇe (a)*

*gāi (b) viraha-kkharâvad-*

*dha-pahia-maṇa-mohaṇaṃ govī (c) (128)*

Trois mots très courts donnent l'armature « dans la forêt (a) chante (b) la bouvière (c) ». L'effet poétique s'exprime par les deux autres séquences, deux longs composés descriptifs rythmés par des allitérations successives.

Quand la brise du mois de Madhu envahit la forêt

Et qu'elle bruisse du bourdonnement des abeilles,

Elle chante, la bouvière, à faire perdre la tête

Aux voyageurs enserrés dans l'amertume de la séparation. (Balbir 2015)

Dans la strophe suivante, les longs composés miment presque les mouvements de l'araignée dans sa toile :

*uaha paḍal'-aṃtar'-oiṇ-*

*ṇa-ṇīaa-taṃt'-uddha-pāa-paḍilaggam* (composé 1)

*dullakkha-sutta-gutth'-ek-*

*ka-vaiḷa-kusumam* (composé 2) *va* (marqueur de comparaison) *makkaḍaam* (63)

Deux mots courts, l'un au début, « regardez », l'autre à la fin, « l'araignée » encadrent les composés descriptifs qui forment comme un enchevêtrement.

Regardez ! Accrochée la patte en l'air

À sa toile qui pend de l'échancrure du toit,

L'araignée ressemble à une unique fleur de *bakula*

Attachée par un fil invisible. (63 ; Balbir 2015)

Il serait vain de multiplier les exemples de structures analogues (220, 495).

Ces effets de surprise ou d'attente produisent une dynamique qu'il convient de ne pas briser, quels que soient les moyens employés par le traducteur. Il doit être conscient de l'ordre des mots, et, dans la mesure du possible, le respecter, car il est porteur de sens et d'effet.

### **Ambiguïtés de genre ?**

Le jeu sur les pronoms personnels (je, tu, il, elle) est le moyen élégant de désigner les protagonistes du couple et du triangle amoureux, puisque la jalousie, excitant du plaisir qui, cependant, peut se révéler dangereux, est un moteur puissant. Le pronom de la troisième personne du singulier est le démonstratif, qui se comporte comme un adjectif variable en genre et en nombre, dont la plupart des formes (mais la plupart

seulement) sont distinctes pour le masculin et le féminin. Les formes de « je » et « tu » ne sont pas adjectives et sont donc indifférentes au genre. Ce sont les épithètes qui permettent de clarifier. Dans ces conditions, ne faut-il pas percevoir une ambiguïté intentionnelle lorsque toute précision relative au genre manque ?

*rūam* (Subst., nominatif) *acchīsu* (Subst., locatif) *ṭhiam* (Participe, « posé »)

*phariso* (Subst., nom.) *aṅgesu* (Subst., loc.) *jaṅpiam* (Subst., nom.) *kaṅṅe*  
(Subst., loc.)

*hīam* (Subst., nom.) *hīae* (Subst., loc.) *ṇhīam* (Participe, « placé »)

*vīam kiṃ tha devveṇa ?* (132)

Les trois premiers quarts sont dotés d'une structure identique où les substantifs sont posés tels quels, dénués de tout déterminant. La tentation est grande de leur adjoindre un possessif, et tous les traducteurs y succombent. La langue française est chanceuse, elle qui accorde le possessif au substantif auquel il se rapporte, et non au genre du possesseur :

Sa beauté dans mes yeux

Son contact sur mon corps, une parole à l'oreille

Son cœur posé en mon cœur

Et le destin nous aurait séparés ?

À la différence de l'anglais :

« His form

In my eyes,

His touch

In my limbs,

His words

In my ears,

His heart

In my heart :

Now who's

Separated ? » (Mehrotra 1991 : 11; de même Khoroché et Tiekén : 48 n°123 « His image is in my eyes / His touch on my limbs », etc.).

Employer le possessif en anglais, c'est prendre parti : le poème est prononcé par une femme, qui évoque la présence en elle de son bien-aimé. Cette présence est telle qu'elle annule la séparation spatiale apparente des corps. Même si la poésie de l'Inde ancienne nous incite sans doute plus spontanément à voir dans ce poème l'expression d'une souffrance et d'une bravade féminines, la poésie amoureuse de la *Sattasāi* se distingue précisément par sa manière de créer l'inattendu et de détourner des habitudes ou des stéréotypes. Les hommes souffrent aussi de la séparation. Elle est susceptible d'affecter les deux membres du couple qui peuvent aussi bien exprimer un amour extrême. L'absence de tout référent n'est-elle pas le moyen d'exprimer précisément cette ambivalence ? D'autant que ce poème n'est pas le seul à procéder ainsi :

*pecchāi* (V<sub>1</sub>) *aladdha-lakkhaṃ*

*dīhaṃ nīsasāi* (V<sub>2</sub>) *suṇṇaṃ hasāi* (V<sub>3</sub>)

*jaha jaṃpāi* (V<sub>4</sub>) *a-phud'-atthaṃ*

*taha se hīaa-tthiāṃ kiṃ pi* (296)

Regarde dans le vague,

Soupire longuement, rit dans le vide

Balbutie des mots au sens indistinct

C'est donc qu'il y a quelque chose en son cœur.

La mise en contexte des commentateurs indiens voit en ce poème la description de l'état d'égarement amoureux d'une femme. Les traducteurs paraissent tenir cette interprétation pour une évidence et rendent : « *Sie* schaut aus, ohne eine Ziel zu haben, ... es muss *ihr* was im Herzen liegen » (Weber 1870 : 175), « *She* stares into thin air ... There must be something on *her* mind » (Khoroché et Ticken 2009 : 56 n° 141). Pourtant, les verbes à la troisième personne du singulier n'ont pas de sujet exprimé (il ? elle ?), *se*, le démonstratif en valeur de possessif au génitif, est une forme polyvalente en genre (et même en nombre). Rien n'indique donc si les états décrits concernent un homme ou une femme amoureux, d'autant que le présent leur confère un haut degré de généralité. Ici encore, même si les attitudes dépeintes suggèrent plus immédiatement une femme, n'est-il pas plus fécond de considérer que le poète, toujours à la recherche d'inédit et de détournement de l'habituel, s'est délibérément abstenu de préciser et donc de restreindre, en préférant l'universel ? L'italien, où le pronom sujet est facultatif, est ici idéal :

« Fissa lo sguardo senza nessun obiettivo,  
a lungo sospira, ride a vuoto :  
dato che mormora parole senza senso,  
ci dev'essere proprio qualcosa, nel suo cuore ! » (Boccali *et alii* 1990 : 93).

### **Choix lexicaux, niveaux de langue**

Comment opérer les meilleurs choix lexicaux et rendre compte de la variété caractéristique de la langue de la *Sattasāi* ? Elle juxtapose un fond de vocabulaire attesté en sanskrit, qu'on pourrait qualifier de neutre, et un vocabulaire qui paraît issu

de la langue parlée. Les mots locaux ou régionaux (*deśī*) désignent des réalités particulières du monde environnant et sont parfois les ancêtres de mots connus en marathi. On relève la présence d'onomatopées : *dhukkādhukkāi* (584) « faire toc toc », « frapper », « battre » se dit d'un cœur dans la poitrine ; *chimchai*, féminin à base allitérative, désigne une « coquine » ou une « gourgandine », vocables français qui permettent de calquer une allitération expressive. Il paraît important de prendre conscience de ces différences de registres et de les rendre tant bien que mal, car c'est justement l'une des caractéristiques de la poésie en prakrit que de donner droit d'entrée à des mots d'origines diverses. Un phénomène qu'on ne rencontre guère en sanskrit où le vocabulaire est plus homogène. Mais on n'est pas non plus à l'abri d'une surinterprétation s'agissant de textes anciens, ou d'une perception erronée de la langue. Les expressions idiomatiques sont un défi comparable. Dans la tradition indienne classique, une lettre commence par sanskrit *svasti*, prakrit *sotthi*, qui indique un salut ou le souhait de bonne santé que l'on formule au destinataire. « Bonjour ! », qui ouvre tant de courriels aujourd'hui, ou « salut ! » correspondraient assez exactement au terme-source, mais ne serait guère approprié dans un contexte où celle qui parle est une jeune femme dont les doigts moites n'arrivent pas à tracer les premiers mots d'une lettre destinée à celui qu'elle aime. On a donc préféré la transposition par « cher » (244).

Les poèmes jouent volontiers sur les répétitions, juxtaposées, de mots appartenant à la même famille qui aboutissent à des figures étymologiques :

Les yeux levés, le voyageur boit l'eau - lentement.

Plus il écarte les doigts,

Plus la jeune gardienne du puits, aussi,

Réduit (*taṇuei*) l'eau qu'elle verse, déjà réduite (*taṇuaṃ pi*). (161 ; Balbir 2015)

Ou :

Dans ton cœur chargé de mille femmes,

Mon cher, elle n'a plus de place.

Jour après jour, elle ne fait rien d'autre :

Son corps, déjà si mince (*taṇuaṃ pi*), elle veut l'amincir encore (*taṇuei*). (182 ;

Balbir 2015)

L'œil rougi par la veille,

Penaude de s'être faite belle en vain,

Elle a honte (*lajjai*), toute honteuse (*lajjāluiṇī*),

Ô le joli cœur, y compris devant ses compagnes, la pauvrete ! (482 ; Balbir

2015)

N'est-il pas justifié de conserver ces répétitions manifestement réfléchies, qui prennent ici le statut de recherche stylistique ? En français la répétition n'est pas prisee dans le style « littéraire », la tradition esthétique indienne tend aussi à la tenir pour un défaut. Dans ces conditions, lorsque le poète la manipule, il le fait en connaissance de cause.

La poésie de la *Sattasaī* est une poésie de parole prononcée *hic et nunc*. Elle procède par saynètes, où les protagonistes joignent souvent le geste à la parole – à l'arrière des poèmes on imagine sans peine un Indien d'aujourd'hui parlant avec les mains. L'emploi des démonstratifs et déictiques en tout genre en est le marqueur linguistique. Devant le ton familier et libre des scènes dépeintes, faudrait-il reculer devant l'emploi de la forme peu académique « ça » pour lui préférer un « ceci » ou « cela » plus correct et plus écrit ?

« Tiens ! Regarde ça ! »

Le visage rayonnant l'épouse tend à son époux

Le fruit de jujube : il porte la marque

Des deux premières dents de leur fils. (200 ; Balbir 2015)

Ou :

Avec ses bouts qui sortent à travers les trous de la clôture

La plante de ricin semble dire aux jeunes gens :

« Dans cette maison habite l'épouse d'un paysan

Avec des seins gros comme ça ! » (257 ; Balbir 2015).

Ce ton de familiarité dans une poésie du quotidien n'empêche pas le recours aux doubles sens (*śleṣa*), appelé à devenir l'un des ressorts principaux de la poésie indienne classique. Dans la *Sattasaī*, ils sont d'un emploi mesuré. Ils consistent à jouer sur deux registres de sens :

Ô toi qui reviens à l'aube, le corps teinté de rouge!

Spectacle chéri, joie pour les yeux!

Ô toi qui as passé la nuit ailleurs,

Ornement du ciel, maître du jour, hommage à toi ! (655 ; Balbir 2015)

Le destinataire du poème est une entité masculine, comme l'indiquent les termes d'adresse, et le locuteur est donc une femme. Elle paraît prononcer la prière matinale traditionnelle au soleil, qui, aujourd'hui encore, ouvre la journée de nombreux hindous : « maître du jour » est une désignation banale de l'astre, chacun des autres termes s'applique de même à lui. Mais, en un second sens, il s'agit d'un sarcasme à l'adresse du mari infidèle, dont le corps porte trace d'ébats interdits et qui n'est présent au foyer que durant la journée.



Les allitérations ou assonances, figures du son et non du sens, sont également employées par les auteurs des poèmes dans une démarche qui paraît pleinement consciente. La présence des signifiants est motivée en contexte poétique. Les mots ne sont pas enfermés dans leurs signifiés. Leur juxtaposition est créatrice d'effets. Ici la strophe est rythmée par des gutturales et diverses consonnes géminées qui font comme écho aux sauts et aux petits cris du singe, loin de la musicalité charmeuse du prakrit due à la prédominance des voyelles :

*Golā-ṅāā kacche*

*cakkhaṅto rāiāi pattāiṃ*

*upphaḍāi makkāḍo khok-*

*khei a poṭṭaṃ ca piṭṭei* (171)

Sur le bord de la Godā

Goûtant les feuilles de moutarde

Le singe bondit,

Couine et se tape le ventre. (Balbir 2015)

### **Traduire et décoder**

Les choix tout juste décrits concernent l'acte de traduction lui-même, le rendu en mots du texte source dans la langue d'arrivée. Au sens strict, le travail du traducteur s'arrête là. Mais il faut aussi compter avec l'étrangeté provenant de références culturelles qui pouvaient être décodées immédiatement par le lecteur de l'époque, peuvent l'être encore par le lecteur indien d'aujourd'hui, mais non par le lecteur étranger. Et laisser ce dernier face au mystère en résistant à la tentation d'alourdir la traduction par des explicitations. Weber (1881) et Patwardhan (1988) dont les traductions sont à

destination de spécialistes ou futurs spécialistes, plus largement d'un lectorat universitaire, adjoignent des notes purement linguistiques, ou plus contextuelles. Boccali (1990) fournit des notes textuelles ou explicatives, à caractère érudit ou non ; Khoroché et Tiekén (2009) et Balbir (2015), dont les traductions sont publiées par des maisons d'édition universitaires qui ne souhaitaient pas d'appareil critique, laissent parler les strophes sans intermédiaire. En revanche, le livre de traductions du poète indien Mehrotra (1991) s'achève par quelques pages où sont rassemblées des notes explicitant en quelques lignes, le cas échéant, le contenu des quatrains ou renvoyant à des poèmes comparables en langue anglaise.

Soit le poème suivant :

Partout sur le corps de l'épouse

Où, d'une frêle baguette, frappe le jeune beau-frère,

On voit se dresser la palissade de l'horripilation. (28)

Dans la scène, pourvue d'une certaine tension, sourd l'obscur désir qu'éprouve la jeune femme : il s'exprime à travers le frisson, involontaire. L'intensité doit beaucoup aux protagonistes en présence et au contexte familial. Il est admis par les conventions sociales indiennes (aujourd'hui encore) que le jeune frère du mari peut se permettre avec l'épouse de ce dernier des gestes d'intimité contrôlés dans une relation privilégiée qui les rapproche mais doit éviter d'aller trop loin. C'est ce rapport ambigu qui se trouve au cœur de la strophe et donne lieu à diverses déclinaisons dans la *Sattasaī*. La jeune femme doit trouver la juste attitude pour faire face à ces initiatives :

Entre un beau-frère aux pensées inconvenantes

Et un époux au naturel ombrageux,

La femme vertueuse ne dit mot,

Sous peine de déchirer la famille ; elle s'étirole. (59)

Les conventions poétiques, qui structurent notamment comparaisons et métaphores, sont un autre type d'élément à décoder en fonction du contexte culturel. L'arrondi du visage est semblable à la lune ou au lotus, par exemple. La tâche des poètes est de jouer de l'arrondi du visage semblable à la lune ou au lotus pour réinventer sans cesse ces associations et produire une subtile impression de déjà vu jamais vu :

La maîtresse de maison a la main

Tachée de la suie qui colle lors des travaux de cuisine.

Si elle s'en touche le visage, son mari éclate de rire :

Il a maintenant tout de la lune ! (14 ; Balbir 2015)

La lune est parfaite, mais elle contient une tache – en forme de lièvre ou d'antilope dans la perception indienne. Une fois marqué des traces noires de la suie, le visage de la cuisinière y ressemble en tous points. Ce rapprochement incongru entre un élément familier et un élément noble aboutit souvent, dans cette poésie, à une déconstruction ou une subversion de ce qui, ailleurs, constitue des usages poétiques. Elle va contre l'habitude et la fixation, dans une redéfinition continuelle des situations et des personnages (comme le remarque, à juste titre, Pellegrini 1998 : 116 et 124 dans un autre contexte). Donner droit de cité à des créatures de l'environnement naturel, sans restriction, est un autre trait marquant de la *Sattasāi* :

Les doigts plantés sur la rive,

Les cuisses qui s'agitent au gré des ondulations de l'eau,

La grenouille ressemble à une femme

Faisant l'homme sur son reflet. (391)

Où l'on voit que cette poésie ne se donne aucune limite et ne recule pas devant l'humour.

Les quatrains de la *Sattasaī* sont ancrés dans le réel et l'appréhendent par le souci du détail ou d'un point frappant. Il faut l'observer et le déchiffrer pour en apprécier la saveur, saisir l'instant, dans sa fugacité et son unicité, mais aussi en capter le sens. Il faut pour cela toute la sagacité du lecteur. Échappées sur le monde, les poèmes dévoilent un fragment de réalité et fixent un instant. Mais leur esthétique particulière tient à l'originalité de la vision et plus précisément aux rapprochements piquants qu'ils opèrent, aux correspondances qu'ils invitent à établir entre des éléments en apparence disparates. Pour en rendre compte, la fidélité à l'original est requise. Mais il faut hiérarchiser les priorités. En l'occurrence, le plus important est de respecter brièveté et exactitude dans l'expression car elles sont fondamentales à la tonalité des poèmes originaux, dont l'humour passe aussi par le laconisme. Cette concision paraît également appropriée au regard de la poésie d'aujourd'hui. Cette dernière se définit par une grande liberté des tons et des formes. Le rendu doit comporter une forme d'altérité pour que la poésie soit poésie pour nous. La littéralité peut permettre d'y aboutir, et elle se distingue du mot à mot. D'autre part, la poésie de la *Sattasaī* joue sans cesse de la relation entre le dit explicitement et le non-dit sous entendu, lié au contexte. S'en tenir à une certaine littéralité doit donc permettre de ne pas extrapoler et de garder une part de mystère et d'ouverture au message véhiculé par la strophe. Il faut comprendre ce que disent les mots, en s'en tenant là. À défaut, le traducteur se poserait en exégète. Il est donc nécessaire de déceler les clés stylistiques du texte – qui relèvent du lexique aussi bien que de la syntaxe – afin de les sauvegarder dans la

reformulation que la traduction doit en faire. Il faut éviter d'appauvrir et d'aplatir le texte en brisant l'équilibre extrêmement fragile entre ordinaire et poétique. Mais, partie d'une expérience non dénuée de subjectivité, je ne veux pas m'ériger en prescripteur détenteur d'une quelconque vérité.

### Bibliographie

Balbir, Nalini, 2014, « Polysémies : d'une langue à l'autre en Inde ancienne. *Etudes Romanes de Brno* (Masarykova Univerzita), 35, 2, p. 53-79.

—, 2015, *Hāla, Tu l'aimes, je t'aime*. Poèmes introduits et traduits du prakrit. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Cahiers de poésie bilingue n°2 ».

Boccali, Giuliano, Sagramoso, Daniela et Pieruccini, Cinzia (trad.), 1990, *Hāla – le settecento strofe (Sattasāi)*, Brescia, Paideia Editrice (Bibliotheca Indiana 3).

Derrida, Jacques, 1999, « Qu'est-ce qu'une traduction *relevante* ? » in *Quinzièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1998)*, ATLAS, Actes Sud, p. 21-48.

Dharwadker, Vinay, 1999, « A.K. Ramanujan's theory and practice of translation », in Bassnett, Susan et Trivedi, Harish (éds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London and New York, Routledge, Translation Studies, p. 114-140.

Diény, Jean-Pierre, 2001, *Jeux de montagnes et d'eau. Quatrains et huitains de Chine* traduits par Jean-Pierre Diény, Encre marine.

Eco, Umberto, 2006, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (*Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Milan, 2003, Bompiani).

Fradkine, Dominique, 2014-2015, *Le jeu de l'amour et de l'infidélité dans la poésie d'Amaru et de Hāla*. Mémoire de Master 1 en Etudes indiennes (préparé sous la

direction de Nalini Balbir), Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, UFR LLCSE, Département d'études arabes, hébraïques, iraniennes et indiennes.

Khoroche, Peter et Tieken, Herman, 2009, *Poems of Life and Love in Ancient India, Hāla's Sattasāi*. Translated from the Prakrit and introduced by Peter Khoroche and Herman Tieken, State University of New York Press, Albany, Excelsior Editions.

Mehrotra, Arvind Krishna, 1991, *The Absent Traveller*. Prākṛit Love Poetry from the Gāthāsaptaśatī of Sātavāhana Hāla. Selected and Translated by. Delhi, Ravi Dayal Publisher.

Huang, Parker Po-Fei, 1989, « On the Translation of Chinese Poetry », p. 84-97 dans Warren, Rosanna (éd.).

Ollett, Andrew, 2016, *Language of the Snakes. Prakrit, Sanskrit, and the Language Order of Premodern India*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.

Patwardhan, M.V., 1980, *Hāla's Gāhākosa (Gāthāsaptaśatī) with the Sanskrit Commentary of Bhuvanapāla*, Part I. Edited by Prof. M.V. Patwardhan, Ahmedabad, Prakrit Text Society.

Patwardhan, M.V., 1988, *The Gāhākosa of Hāla*, Part II. Edited with an Introduction, Translation, Index of Stanzas, Glossary and Notes, Delhi, B.L. Institute of Indology, « B.L. Series No. 5 ».

Pellegrini, Guido, 1998, « Sattasāi and the pālai poems of Aiṅkurunūru », *Pandanus '98 Flowers, Nature, Semiotics*, p. 103-136.

Ramanujan, A.K., 1989, « On Translating a Tamil Poem », in Warren, Rosanna (éd.), p. 47-63. Réimprimé dans Molly Daniels-Ramanujan (éd.), *The Oxford India*

*Ramanujan*, Oxford University Press, 2004 (ouvrage non paginé).

Warren, Rosana (éd.), 1989, *The Art of Translation : Voices from the Field*. Boston, Northeastern University Press.

Weber, Albrecht, 1870, *Ueber das Saptaçatakam des Hâla*. Ein Beitrag zur Kenntniss des Prâkṛit. Leipzig, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes herausgegeben von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, V. Band. No. 3.

Weber, Albrecht, 1881, *Ueber das Saptaçatakam des Hâla*. Herausgegeben von Albrecht Weber, Leipzig, réimpr. 1966, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes herausgegeben von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, VII. Band, No. 4.