

Impressions d'Extrême-Orient

3 | 2013 :

La traduction des langues asiatiques dans tous ses états

Traduire l'humour des langues et littératures asiatiques (2010)

A Paradise Lost in Translation ?

Traduction de la parodie et traduction parodique dans la littérature Japonaise contemporaine

CATERINA MAZZA

Texte intégral

- 1 *Je commencerai avec la proposition – l'exagération si vous voulez – selon laquelle, par traduction littéraire, nous entendons, nous pourrions entendre, la traduction du petit pourcentage de livres publiés qui sont réellement dignes d'être lus : ce qui revient à dire dignes d'être relus.* (Susan Sontag, « Une Inde monde », *Conférence Saint Jérôme sur la traduction littéraire*)¹
- 2 Le discours critique contemporain sur les relations entre les procédés de lecture et écriture a sans doute atteint un de ses apogées avec la réflexion métalittéraire poussée par l'idée du « Pierre Menard, auteur du Quichotte » de Borges : une réécriture qui peut être considérée une traduction hyper-fidèle au texte source au point d'en devenir une parodie. Genette, à propos de cette « métatextualité fictive »², a défini les relations entre lecture et écriture comme constituant « l'âme même de l'activité hypertextuelle » : en effet, le paradoxe de l'utopie de Borges cache et révèle à la fois les contradictions d'une époque où les différentes formes d'expression artistique ont utilisé l'intertextualité d'une façon systématique. Intertextualité, déconstruction, subversion et réécriture du canon littéraire : telles sont les caractéristiques de ce qu'on a défini comme postmoderne, à l'aide d'un terme, selon Umberto Eco, bon à tout faire. Les coordonnées tracées par le débat de la critique internationale ont permis de définir l'indéfinissable postmoderne comme un cadre très varié, en en marquant pourtant des aspects formels universellement considérés comme « symptomatiques ». Parmi eux, l'utilisation récurrente de la parodie : considérée à la fois comme icône négative d'une littérature destinée à son inévitable exhaustion, ou au contraire comme signe de régénération et condition *sine qua non*

d'un renouvellement nécessaire, la parodie a été sans aucun doute un « symptôme » qui s'est propagé dans la littérature contemporaine relevant des polysystèmes culturels les plus différents.

3 Pour ce qui concerne la littérature japonaise, on a assisté – à partir des années 70 – à ce qu'on a défini comme « parodii buumu » パロディ・ブーム (« le boum de la parodie »). Le terme « parodie » (mais aussi « pastiche » comme on verra tout à l'heure) a été très largement utilisé, comme le remarquent plusieurs critiques nippons³, pour désigner des textes qui s'éloignent assez souvent d'une « répétition avec distance critique » (*repetition with critical distance*, Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, 1985)⁴. Une partie considérable des textes qui ont été classés sous l'étiquette « parodie », relève plutôt d'un comique qui porte sur les jeux de mots (*dajare* 駄洒落) et parfois même sur un humour farcesque, appartenant au genre du *slapstick* (*dotabata* ドタバタ, ou « comique tarte à la crème »)⁵. De l'autre côté, comme relevé par Aoyama Tomoko⁶, pour la critique japonaise les textes parodiques demeurent assez souvent indignes d'être pris au sérieux et considérés œuvres de *junbungaku*, « littérature pure ».

4 Entre les années 70 et 90, il y a eu, cependant, une production de textes parodiques à forte valeur métalittéraire. Il s'agit de textes écrits par des auteurs très différents tels que, par exemple, le célèbre écrivain et dramaturge Inoue Hisashi (1934-2010), l'éclectique Ogino Anna (spécialiste de Rabelais, Professeur de Littérature française de la Renaissance à l'Université de Keio, née en 1956) et Shimizu Yoshinori (né en 1947), prolifique « maître japonais du pastiche » (malgré soi, comme je dirai tout à l'heure). Inoue, Ogino et Shimizu ont produit des textes assez hétérogènes et très différents entre eux, mais qui partagent dans certains cas une réflexion sur la langue et la littérature japonaises véhiculée par l'arme efficace de l'ironie : pour ces œuvres assez difficiles à classer, on peut retenir la définition forgée par Ogino même, de « fiction critique » (フィクション・クリティック), créature hybride qui explicite le pouvoir subversif de l'humour caché derrière le voile du récit. Les auteurs cités ne sont que trois représentants d'un groupe assez important, mais complètement hétéroclite, d'auteurs qui ont utilisé l'humour comme instrument de connaissance mais aussi de déconstruction du passé, et notamment du canon littéraire japonais (entre autres : Tsutsui Yasutaka (1934-), Kurahashi Yumiko (1935-2005), Takahashi Gen'ichirō (1951-), Okuizumi Hikaru (1956-), Shimada Masahiko (1961-)).

5 La dynamique déconstruction/renouvellement nous pose une question centrale : il s'agit de la complexité des relations que l'œuvre parodique entretient avec le passé, c'est-à-dire avec ses hypotextes. En effet, en choisissant de relire les textes canoniques du passé, ces auteurs se sont confrontés avec la nécessité de transmettre ce qu'ils transforment pour réussir à établir un pacte de lecture efficace avec les destinataires de l'œuvre « renouvelée ». Ils ont donc « réécrit », pour un public divers et nouveau, les œuvres objets de leur parodie : la ressemblance spéculaire avec le procédé traductif est évidente. Mais on constate beaucoup plus qu'une ressemblance : on ne peut pas tenir pour accidentel l'intérêt, témoigné notamment par les auteurs mentionnés au début, mais aussi par plusieurs autres, pour la thématique des relations entre parodie et traduction. Dans bien des cas, en effet, ces textes ont exploité la traduction à la fois comme thème et comme moyen pour véhiculer la relecture de certaines œuvres canoniques de la modernité. Une duplicité qui n'est pas tout à fait surprenante, étant donné l'importance que les traductions intra-linguistiques et inter-linguistiques ont eu dans le développement de l'histoire littéraire japonaise. Il s'agit cependant d'un corpus de travaux qui n'a pas été suffisamment exploité pour enrichir la réflexion théorique sur les questions de l'affirmation de la valeur et la circulation du « capitale littéraire ».

6 Le rapprochement entre ces deux procédés de transposition littéraire – parodie et traduction, apparemment antinomiques – s'est montré fécond dans la réflexion sur la littérature postmoderne qui a mis en relief le rapport à la fois mimétique et

transformateur avec le texte source. Selon l'approche d'Annie Brisset (1985, 1998), entre ces deux stratégies imitatives « la mimésis est un point conjonctif et disjonctif à la fois » : si la traduction doit faire oublier tout effet de palimpseste, la parodie nécessite au contraire que l'hypotexte soit bien évident pour qu'elle soit reconnue comme telle. L'opération traduisante n'étant en effet « transparente » que dans les débats aporétiques sur la fidélité et son inévitable trahison, les deux procédés de réécriture sont donc très proches : « le parodiant est et n'est pas le parodié (ce qui lui permet d'en affirmer et à la fois nier le message), aussi que la traduction est et n'est pas l'œuvre originale »⁷.

- 7 Dans cette étude, on montrera ce rapport à travers un corpus de textes jamais publiés en traduction ; il s'agit d'œuvres où les deux opérations coexistent (traductions parodiques et parodies de traductions) et qui peuvent être considérées aussi comme des traductions intralinguistiques qui actualisent les œuvres canoniques pour un public nouveau. On prendra notamment en considération des exemples de parodie d'auteurs différents (Ogino, Shimizu et Inoue) mais qui partagent le même hypotexte : *Yukiguni* (1947, « Pays de neige ») de Kawabata Yasunari, lauréat du Prix Nobel de Littérature en 1968. Face aux œuvres immortelles du grand maître de la modernité, tous trois ont réalisé des parodies qu'on peut lire comme des traductions dans un langage nouveau d'un hypotexte extrêmement célèbre, ou, en même temps, comme des parodies de la traduction, qui révèlent les fragments d'un jeu cassé, moyens utiles à la réflexion metatextuelle.

Parodie de traductions / Traduction parodique

Shimizu Yoshinori : Sunō kantori (« Snoü Caountry », 1989)

- 8 En 1984, quand Shimizu Yoshinori publie sa première collection sous le titre *Soba to kishimen* (『蕎麦ときしめん』“Soba vs. Kishimen Noodles”), il découvre avoir écrit « une novatrice collection de pastiches ». Lui-même avait plutôt défini son livre comme étant « une collection de textes excentriques » (*kimyōna sakuhinshū* 奇妙な作品集), en ignorant complètement l'existence du terme “pastiche” : mais à partir de *Soba to kishimen*, il fut désigné par la critique comme le « maître japonais » de ce genre.
- 9 Dans la postface à *Ese monogatari* (« Les contes d'Ese », 1991), le recueil qui contient entre autres *Sunō kantori* – le texte dont on s'occupera tout à l'heure dans cet article –, Shimizu fait ressortir son intérêt, profond et léger à la fois, pour la traduction :

翻訳とは、異なった言語の出会いの場である。それぞれの言語のバックには、それぞれの文化があるのりで、そういう異文化があそこで触れあっているのである。そこには、不如意なコミュニケーションという、深く考えると大変な問題だが、軽く考えると大いに面白ギャップがあると私は思う。それでついつい、その辺をおかしく語りたくなってしまうのだ。

« La traduction est le point de rencontre de langues différentes. Derrière chaque différente langue, il y a une différente culture, et c'est là qui ressort ce qu'on appelle « inter-culturalité ». C'est une forme de communication complexe : si on y réfléchit profondément, il s'agit d'un problème assez important. Mais si on prend les choses à la légère, je crois qu'il y a des écarts (ギャップ) très intéressants . Et c'est comme ça que j'ai fini par vouloir raconter de façon drôle justement ces écarts-là. »⁸

- 10 A cet écart creux qui se révèle dans le processus de la traduction, Shimizu a consacré plusieurs textes : dans le même recueil, on trouve, par exemple, une fausse « Postface du traducteur » (*Yakusha atogaki*) à l'ouvrage inexistant d'un certain Henri Francis Gordon Arguson. Shimizu se moque de l'aridité des conventions stylistiques des postfaces en donnant les détails de la biographie du mystérieux

Arguson, mais surtout du jugement à priori positif communément porté sur les traductions « fidèles ». Dans un passage tout à fait significatif, l'anonyme traducteur essaie de justifier les résultats de son travail - apparemment assez mauvais, pour ce qui concerne la lisibilité du texte, d'après ce qu'il avoue : il faut plutôt blâmer le style complexe de l'auteur, dit le traducteur. Et à sa décharge il donne un exemple assez révélateur.

“We have not permitted the Company's weak trend in earnings in recent years to affect our investments in research and development.”⁹

- 11 Pour montrer qu'il a parfaitement saisi le sens du texte à son premier degré, il fournit dans la postface la traduction mot à mot de l'extrait. Mais il ne suffit pas :

普通の作家の書いた文章なら、そういう訳で立派なものである。だが、アーガソンの作品が一筋縄でいかないのは、この文章が恋人同士のベッドシーンの描写に出てくるところである。まともな神経では、翻訳なんてやってられないところである。

私は次のように訳文を工夫した。「初めのうちぼくたちはうまく高みに昇れないでいたが、それでもいろいろとすけべな技巧を工夫することは続けた。」

二日がかりでその訳文ができた時には、つくづく翻訳者の幸せをかんじたものである。

Pour n'importe quel passage d'un auteur ordinaire, cette traduction serait parfaite. Cependant, les œuvres de Arganson ne sont pas si faciles : en effet, on retrouve ce passage dans la description de deux amants lors d'une scène de lit. Là, si on ne sait pas contrôler ses nerfs, on n'arrivera jamais à traduire. Moi, j'ai inventé cette traduction : « Au début on n'a pas atteint les sommets du plaisir, mais nous avons poursuivi dans l'invention de nombreuses et novatrices techniques lascives ».

Quand je suis parvenu à cette traduction, au bout de deux jours, j'ai ressenti profondément la joie du traducteur¹⁰.

- 12 « La postface du traducteur » a été publié pour la première fois dans la revue spécialisée *Hon'yaku no sekai* (« Le monde de la traduction ») : Shimizu s'adresse donc à un public qui peut facilement saisir le « gap » qu'il veut montrer. Sur la même revue, paraît, en 1989, *Sunō kantori* (« Snoü Caountry ») : Shimizu définit ce texte comme une « espièglerie » (*ochame* お茶目). Le titre évoque bien sûr la traduction en anglais de *Yukiguni*, « Snow country », mais c'est justement sur l'écart qui se produit entre les deux titres que se jouent le comique et la réflexion sur les enjeux du langage.

- 13 En effet, le protagoniste de *Sunō kantori*, est un lycéen maladroit aux prises avec un devoir : il doit traduire une œuvre de son choix de l'anglais vers le japonais, et il tombe – sans le savoir – sur ce mystérieux « Snow country », d'un certain Yasanari Kuwabata (« un auteur arabe, peut-être ?, se dit-il. Pourtant je ne crois pas qu'il ait de la neige en Arabie... »). « Avec la trentaine de mots d'anglais qu'il connaît – commente Shimizu – il commence son opération de sur-traduction (*chōyaku* 超訳)»¹¹. L'incipit, si on le compare avec le très célèbre passage d'ouverture de Kawabata, sert d'exemple pour ce qui suit.

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。(Kokkyō no nagai tonneru wo nukeru to, yukiguni deatta. Yoru no soko ga shiroku natta)¹²

« Un long tunnel entre les deux régions, et voici qu'on était dans le pays de neige. L'horizon avait blanchi sous les ténèbres de la nuit »¹³

その列車は長いトンネルの中から出て、スノー・カントリーに入った。地球は夜の空のしたに横たわっていた。(Sono ressha wa nagai tonneru no naka kara dete, Suno kantori ni haitta. Chikyū ha yoru no sora no shita ni yokotawatte ita)¹⁴

« Ce train sortit de l'intérieur du long tunnel et entra dans snoü cauntry. La Terre s'étendait au dessous du ciel de la nuit. »

- 14 Là où le texte de Kawabata esquisse une image vigoureusement poétique par la juxtaposition d'un nombre limité de mot et révèle tout le pouvoir iconique et allusif

de la langue japonaise, la traduction du jeune lycéen est inutilement prolixe, décidément pauvre sur le plan sémantique et comiquement agrammaticale. Le vrai paradoxe de cette opération risquée, est qu'il s'agit d'une traduction relais involontaire : l'hypotexte n'est pas l'incipit de Kawabata, mais plutôt celui de Edward Seidensticker, traducteur de Kawabata.

“The train came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky.”¹⁵

- 15 Shimizu, en effet, re-traduit mot à mot *Snow country*, et le résultat est bien loin de *Yukiguni* : il joue ici sur deux niveaux, en parodiant le style complexe et le langage lyrique de Kawabata, mais aussi en montrant l'inévitable hiatus produit par la transposition inter-linguistique. Shimizu ne montre pas les limites de la traduction de Seidensticker : il veut plutôt parodier l'acte même de traduire, et il arrive à en montrer à la fois son importance et son impraticabilité. La traduction, comme toutes formes de réécritures, implique une médiation qui transfère le texte dans un polysystème culturel nouveau : dans ce nouveau contexte, un acte de lecture réactivera à nouveau le processus de récréation et d'enrichissement de l'œuvre littéraire.

Ogino Anna : Yukiguni no odoriko (« La danseuse du Pays de neige », 1991)

- 16 C'est justement par une revendication de la suprématie de l'acte de lecture et de son pouvoir de régénération que Ogino traça les contours de son univers littéraire dans un essai paru quelques mois après la publication de son recueil de fictions critiques, *Watashi no aidokusho* (1991).
- 17 Dans l'article qui a pour titre « Ai to bungaku to parodi to » (L'amour, la littérature et la parodie)¹⁶, Ogino s'arroge le droit de sortir du parcours orthodoxe pensé par l'auteur pour son lecteur implicite : il faut se libérer de la crainte référentielle des œuvres d'art, car il s'agit de « créatures en chair et en os, vivantes ».

« Si on choisit de considérer l'œuvre littéraire comme un matériau brut, et l'acte de lecture comme libre, si on ne choisit pas le point de vue imposé par l'auteur, mais si on emprunte un parcours de lecture inverse, l'œuvre même nous montrera des écarts et des contradictions inattendues. »¹⁷

- 18 Dans *Watashi no aidokusho*, Ogino trace le contour d'une expérience de relecture *sui generis* de la tradition littéraire japonaise moderne à partir du titre : en exploitant l'homophonie de deux sinogrammes (*doku* 読 lire / 毒 poison), elle dévoile à l'avance que le rapport dialectique entre lecture et écriture est empoisonné par le jeu subversif de la parodie qui vise à bouleverser les conventions stylistiques du *shōsetsu* (terme qui a servi à « traduire » le terme « roman », le genre qui est demeuré dominant depuis sa naissance pendant la période de la modernisation japonaise).
- 19 Le résultat de cet empoisonnement des œuvres canonique de la modernité est dans les sept fictions critiques qui composent le recueil : des textes qu'elle-même définit comme de « des vilains petits canards », car ils ne sont reconnus ni comme œuvres de fiction par les écrivains, ni comme ouvrages critiques par les critiques.
- 20 « Yukiguni no odoriko » (« La danseuse du Pays de neige ») montre parfaitement la stratégie de réécriture/relecture de Ogino. Comme il est clairement dit dans le titre, elle entraîne le lecteur dans un voyage parodique entre deux œuvres de Kawabata extrêmement célèbres : *Yukiguni*, bien sur, et *Izu no odoriko* (« La danseuse de Izu »). Ce voyage se déroule à l'intérieur d'un train, dans l'unité de temps nécessaire pour traverser un tunnel : le « long tunnel entre les deux régions » qui mène au Pays de neige et qui rappelle à la mémoire du lecteur l'incipit le plus fameux de la littérature japonaise moderne. Mais l'ouverture de *Yukiguni no odoriko* est au

contraire assez déstabilisant :

あたし、踊子で一す。

名前はカオルっていうの。伊豆方面じゃ、かなり売れてる名前なの。ほれ、見てみて。足がここまで上がる子は少ないのよ。ところでこのガーター、ちょっといいでしょ。おフランス製よ。あら、なんも赤くなることなんかはないわよ。ウブね、おにいさん。

え、トシ？ ずばりときたわね。十四歳よ。あはは、なんて顔すんのよ。うっそ。もちろんウソよ。十四歳 $\times 2 + \alpha$ 。 α は営業上の秘密。あたしにも十四歳の時があった、って言うてみたかっただけ。[略]

♪ 追いかけて、雪国ィー、てか。歌のセリフじゃないけれど、オトコ追いかけていくとこなのよ。よくある話なんだけどね、それが。[略]

これ？ これは『雪国』って小説よ。あつ、そうそう。そうなのよ。雪国なのよ。

オトコがさあ、北の町で温泉芸者にひっかかっちゃまってるみたいなの。この本読んでそれがわかったから、彼を取戻しに行くというわけ。

Moi, je suis une danseuse.

Mon nom, c'est Kaoru. Du côté de Izu, c'est un nom très populaire, tu sais ?

Hé, regarde-moi ça. Il y en a très peu de filles qui arrivent à lever la jambe jusque là ! Et cette jarrettière, dis-donc, tu la trouves pas trop chouette ? « Produit en France », eh !

Oh, c'est pas la peine de rougir comme ça ! T'es encore un bébé toi, hein ?

Hé, l'âge? T'es directe, toi.

J'ai quatorze ans. Ah ah ah, pourquoi tu fais cette tête-là ? C'est un mensonge. Evidemment, que c'est un mensonge. $14 \times 2 + \alpha$, c'est secret professionnel.

Je voulais juste dire qu'il y a eu pour moi aussi, le temps des quatorze ans.

(...)

♪ Je cours après toi, pays de neige...

Ah, non. Ce n'est pas le texte d'une chanson de mon spectacle, non. C'est un homme que je cours après. Ouai, je sais, ce n'est pas trop original non plus comme histoire...

(...)

Ça, tu dis ? Ah, ça c'est Le pays de neige, le roman. Oui, tout à fait, le pays de neige. Il paraît que l'homme que je poursuis est tombé amoureux d'une geisha de la station thermale dans une ville du nord. J'ai compris ça en lisant ce bouquin et c'est pour ça que je me suis décidée à partir le chercher...¹⁸

21 L'ancienne petite danseuse de Izu est donc aujourd'hui une femme qui poursuit son amour de jeunesse à travers le récit tracé dans un livre : avec deux copies en version poche de *Yukiguni* et *Izu no odoriko*, la Danseuse de Izu commence à lire et commenter sa propre histoire aux autres passagers, dans une succession de passages métaeptiques qui ouvrent à l'infini le cycle des re-lectures.

22 Dans le registre de l'écriture parodique qui précède celle canonique, tout peut arriver dans le tunnel qui précède le Pays de neige. Dans la dernière partie du texte, justement, la danseuse de Izu se transforme en une danseuse Philippine, qui n'arrive pas à comprendre le japonais « trop compliqué et raffiné » de Kawabata. Elle utilise donc une copie de la traduction anglaise de Seidensticker, pour s'aider à lire les passages qu'elle n'arrive pas à saisir.

オー、ジス、これ『スノウ・カントリー』。ミスタ・シマムーラがコマーコとのラブ・アフエア書いたノベルね。ミー、ジェラシーいっぱい、いっぱい。アウ、こっちイン・ジャパニーズね。こっちイングリッシュ訳よ。わたーし、日本語、漢字ちょっとよく、わからな〜いこと、ある。日本語ベリベリ、ディフィカルト。[略]

Ah, **dis**, ceci est "Snow Caountry". Mister Shimamura, c'est le lauréat du Nobel qui a écrit à propos de son love-affair avec Komako. Aaah, **MI**, **Aï EMMÉ** absolument jalouse, **GELOUS !** Ah, voyons, ça c'est en **JAPANESE**. Ça, c'est la traduction en **English**. **MI**, **YOU NOÛ**, j'ai

pas mal de problèmes avec le japonais... les kanji... le japonais est **VERI VERI DIFFICOLTE !** [...]

仕方がないからサイデンステッカー先生の英訳、見たね。「おしまい」は、

”.....she has gone as far as she can, you know”

てことはジ・エンドの逆ね。ややこーし、ベリーややこーし。

J'avais pas d'autres solutions, j'ai donné un coup d'œil à la traduction de Monsieur **Saidenstickère**.

« C'est la fin » c'est-à-dire « ...**she has gone as far as she can, you know**” : mais ça c'est l'exacte contraire de **THE END !** Je suis confuse, **veri veri confuse** !¹⁹

- 23 En montrant les écarts qui séparent *Snow country* par son original à travers la voix d'une *gaijin*, Ogino met en évidence pas seulement le stéréotype d'un Japon beau et énigmatique, mais aussi la proximité entre la réécriture parodique et la subversion linguistique impliquées par la traduction. Elle exploite toutes les possibilités kaléidoscopiques de la langue japonaise pour véhiculer un message qui touche au sens même de l'acte de réécriture : ceux qui prennent en charge le défi de transmettre les textes, en chair et en os, doivent être prêts à bouleverser, trahir leur propre langue, pour déclencher le potentiel qui se cache dans la langue même.
- 24 Ces textes représentent en effet un vrai défi à l'opération interlinguistique elle-même : la réécriture parodique de Ogino et Shimizu s'appuie sur le jeu subversif de l'ironie qui exploite les immenses potentialités ludiques de la langue japonaise, en faisant des jeux de mot et des références intra et extra textuelles le pivot de l'opération de déconstruction. Une traduction de ces œuvres serait donc possible ?

Traduction de la parodie ?

- 25 Le rapport entre parodie et traduction est très fécond sur le plan théorique, mais le passage à l'acte pratique de transposition inter-linguistique peut poser un défi majeur pour le traducteur qui doit se mesurer avec différents aspects des limites du « traduisible ». Si c'est vrai que la traduction est toujours un effort pour « tenter de dire autrement ce qui dans chaque langue ne peut se dire autrement » et que ce « travail dans l'entrelangue [...] ne dit pas le « sens » mais la relation de signification du système qu'elle tente de "traduire" »²⁰, la traduction de la parodie pose des questions spécifiques liées à ses caractéristiques essentielles : *in primis*, le lien avec l'hypotexte qui implique la coopération interprétative du lecteur implicite et l'utilisation stratégique de la langue source pour réaliser le jeu parodique même.
- 26 Shimizu et Ogino se montrent, à ce sujet, assez négatifs : tous les deux se sont dit conscients de la complexité, à plusieurs niveaux, impliquée par leurs œuvres qui en a presque totalement empêché la diffusion à l'étranger. Si c'est vrai qu'on peut essayer de trouver des équivalents pour les jeux de mots, ou de gérer les références intertextuelles et culturelles, il y a des textes parodiques qui posent des questions apparemment insurmontables sur le plan de l'utilisation des potentialités de la langue de l'auteur de la parodie. Un cas limite est constitué par l'œuvre *Kirikirijin* (« Les Gens de Kirikiri », 1981) de Inoue Hisashi. *Les gens de Kirikiri* raconte la vie d'une communauté sécessionniste qui vit dans le nord de Honshū et qui a déclaré au Japon son indépendance. La langue de Kirikiri, qui est en effet une variante du dialecte de la région de Tohoku, joue un rôle déterminant dans le très long texte (plus de huit-cent pages) : cette langue régionale élevée au rang de langue nationale, représente bien évidemment la révolte des périphéries contre la suprématie culturelle et politique du centre. Dans le deuxième chapitre, l'écrivain Furuhashi (le protagoniste qui est arrivé par hasard à Kirikiri) trouve dans une petite librairie, sur l'étagère « Littérature occidentale » (洋書 *yōsho*), une série publiée par le « Kirikiri

pen club » au titre « Œuvres complètes de la littérature d'Asie et d'Afrique » : Furuhashi, en feuilletant le premier volume, comprend qu'il s'agit des traductions en « kirikirigo » (langue de kirikiri) des œuvres canoniques de la modernité japonaise. Bien sûr, on y trouve un *Yugiguni* de Kawabata Yasunari.

27 L'incipit est révélateur :

国境のげえばけつとだつたつちや。²¹ (Kokkyō no nangee tonneru ba noketto yugiguni dattatcha)

28 Si le message satirique de l'œuvre est parfaitement transmissible, le plaisir du texte qu'on en tire par le pot-pourri des langages et des solutions graphiques qui donnent la clé de lecture, demeurent assez difficiles à transposer dans un autre système linguistique. « D'ailleurs - dit Don Quichotte - traduire d'une langue facile et presque semblable, cela ne prouve pas plus de l'esprit et du style, que copier et transcrire d'un papier sur l'autre ». (*Don Quichotte*, tr. Louis Viardot, ch. LXII)

29 Ces textes « difficiles » représentent un vrai paradis des mots, peut être partiellement à perdre en traduction, mais sans aucun doute digne d'être récrit et relu.

Bibliographie

AOYAMA Tomoko, « Parodii no aru nihongo kyōiku », *Sekai no nihongo kyōiku*, vol. 7., 1997, The Japan Foundation

AOYAMA Tomoko, "The love that poisons : Japanese parody and the New Literacy", *Japan Forum*, vol. 6, n° 1, 1994, pp. 35-46

AOYAMA Tomoko, WAKABAYASHI Judy, "Where parody meets translation", *Japan Forum*, vol. 11, n° 2, 1999, pp. 217-230

BRISSET, Annie, « La Traduction comme transformation para-doxale », *Texte*, « Traduction/Textualité », n° 4, 1985, pp. 191-207

BRISSET, Annie, "Translation and parody : Quebec theatre in the making", *Canadian Literature*, n° 117, 1998, pp. 92-106

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*. Paris : Seuil, 1982

HUTCHEON, Linda, *A theory of Parody. A teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London : Methuen, 1985

INOUE Hisashi, *Kirikirijin*. Tōkyō : Shinchōsha, 1981

Matsuda Osamu, Tanemura Suheiro (*taidan*), "Sogai jōkyō no sōshitsu to parodi", *Gendaishi techō*, 18 (3), 1975, pp. 28-45,

MILDONIAN Paola, "Traduzione parodistica e traduzione della parodia", *Rassegna iberistica*, n° 46, 1993, pp. 71-85

OGINO Anna, "Ai to bungaku to parodi to", *Shin Nihon bungaku*, n° 1, 1992

OGINO Anna, *Watashi no aidokusho*. Fukutake shoten, (1991) 1994

KAWABATA Yasunari, *Pays de neige [Yukiguni, 1947]*, trad. de Bunkichi Fujimori et Armel Guerne. Paris : Albin Michel, 1960

KAWABATA Yasunari, *Snow country [Yukiguni, 1947]*, trad. de E. Seidensticker. Tōkyō, Charles E. Tuttle, 1957

Kawabata Yasunari zenshū. Tōkyō : Shinchōsha, 1981-1984

KOBAYASHI Nobuhiko, *Jidai kansatsusha no bōken*. Shinchō bunko, 1987

SHIMIZU Yoshinori, *Ese monogatari*. Tōkyō : Kadokawa bunko, 1991

SHIMIZU Yoshinori, *Shimizu Yoshinori pasutishu 100, 3 – Zenkoku mazui mono mappu*. Chikuma shobō, 2009

Notes

1 Susan Sontag, « Un Inde monde », *Garder le sens mais altérer la forme*. Paris : Christian Bourgois, 2008, p. 195.

- 2 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, coll. « Points », p. 361.
- 3 Matsuda Osamu 松田 修 (1975), Kobayashi Nobuhiko 小林信彦 (1990).
- 4 « La démarche du parodiste est [en effet] semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela *en acte*, dans un « commentaire » qui se traduit par une réécriture ou une recréation de cette œuvre». Daniel Sangsue, *La relation parodique*. Paris : José Corti, 2007, p. 11.
- 5 Aoyama Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku”, *Sekai no nihongokyōiku*, n° 7, 1997, p. 4.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Paola Mildonian, “Traduzione parodistica e traduzione della parodia”, *Rassegna iberistica*, n° 46, 1993, p. 77.
- 8 Shimizu Yoshinori, “Atogaki”, *Ese monogatari*, Tōkyō : Kadokawa bunko, 1991, p. 247.
- 9 En anglais dans le texte. Shimizu Yoshinori, “Yakusha atogaki”, *Ese monogatari, op. cit.*, p. 122.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Shimizu Yoshinori, “Jicho kaisestu”, *Shimizu Yoshinori pasutishu 100, 3 – Zenkoku mazui mono mappu, Chikuma shobō*, 2009, p. 434.
- 12 Kawabata Yasunari *zenshū*. Tōkyō : Shinchōsha, 1981-1984.
- 13 Kawabata Yasunari, *Pays de neige [Yukiguni, 1947]*, trad. française de Bunkichi Fujimori et Armel Guerne. Paris : Albin Michel, 1960.
- 14 Shimizu Yoshinori, “Sunoo kantorii”, *Ese monogatari, op. cit.*, p. 52.
- 15 Kawabata Yasunari, *Snow country [Yukiguni, 1947]*, trad. anglaise de E. Seidensticker. Tōkyō : Charles E. Tuttle, 1957, p. 3.
- 16 Ogino Anna, “Ai to bungaku to parodi to”, *Shin Nihon bungaku*, 1992/1, p. 85.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Ogino Anna, “Yukiguni no odoriko”, *Watashi no aidokusho, Fukutake shoten*, 1994, pp. 84-86 (*passim*).
- 19 *Idem*, pages 112 et 115.
- 20 Jean-Charles Vegliante, *D’écrire la traduction*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 90.
- 21 Inoue Hisashi, *Kirikirijin*, vol. 1, Shinchōsha, 1981, p. 89.

Pour citer cet article

Référence électronique

Caterina Mazza, « A Paradise Lost in Translation ? », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, Consulté le 08 janvier 2016. URL : <http://ideo.revues.org/258>

Auteur

Caterina Mazza

Droits d'auteur

Tous droits réservés