



HAL
open science

Madhushala, un recueil de Harivansh Rai Bachchan : présentation et traduction du hindi d'extraits choisis

Anne Castaing, Elena Langlais

► To cite this version:

Anne Castaing, Elena Langlais. Madhushala, un recueil de Harivansh Rai Bachchan : présentation et traduction du hindi d'extraits choisis. Impressions d'Extrême-Orient, 2015, 5. hal-01405402

HAL Id: hal-01405402

<https://hal.science/hal-01405402>

Submitted on 5 Dec 2016

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.

MADHUSHALA (1935), UN RECUEIL DE HARIVANSH RAI BACHCHAN

Traduction et introduction par Anne Castaing (CNRS/THALIM) et
Elena Langlais (Université de Nantes)

Quand au début des années 1930, le jeune poète de langue hindi Harivansh Rai Bacchan (1907-2003) récita pour la première fois, devant des assemblées médusées, les vers de ce qui serait bientôt publié sous la forme du recueil *Madhusālā* (“La maison de vin”, 1935), les répercussions de ce texte inattendu étaient déjà évidentes. Les histoires littéraires n’hésitent d’ailleurs pas à relier le recueil à cet engouement populaire¹, nourri de récitations publiques qu’encourageait la musicalité des vers, le poète lui-même formulait-t-il sa stupéfaction vis-à-vis de ce succès majeur de poèmes qu’il disait entendre désormais sur toutes les lèvres².

Le recueil, qui retrace le cheminement existentiel d’un buveur accueilli par un chaleureux cabaret, encourage une lecture hédoniste et romantique, valorisant l’ivresse et l’enchantement, glorifiant la beauté, la nature, l’art et bien entendu la poésie. Publié dans un contexte littéraire hérité à la fois de Rabindranath Tagore et de John Keats, *Madhusālā* émerge également au cœur de ce que les historiens décrivent comme la « décennie décisive » (1930-1940) du mouvement nationaliste indien³, un environnement historique et culturel singulier où s’exacerbent les identités tant nationales que communautaires. De fait, l’historicisation de ce texte majeur dans l’histoire de la littérature hindi ouvre d’autres pistes de lecture que celle d’un romantisme mystique amplement privilégié par la critique. Nombreuses en sont les interprétations possibles : à la lumière de quelques

1

Voir notamment R.A. Dwivedi, *A Critical Survey of Hindi Literature*, Delhi: Motilal Banarasi Das, 1966, et F. Orsini, *The Hindi Public Sphere, 1920-1940: Language and Literature in the Age of Nationalism*, New Delhi: Oxford University Press, 2002.

2

H.R. Bacchan, *In the Afternoon of Time, An autobiography*, R. Snell, ed., New Delhi: Viking, 1998, chap. 10.

3

“Critical decade”, selon les termes de Judith Brown, *Modern India, The origins of an Asian democracy*, Oxford: Oxford University Press, 1985, chap. V.

extraits inédits, relisons donc ce texte à la fois étranger et familier, qui véhicule une multiplicité de thématiques, de modèles esthétiques, de lexiques et de références culturelles.

L'itinéraire de *Madhuśālā*

Composé de 135 quatrains dont le rythme suit une structure prosodique du type « aaba », le recueil *Madhuśālā* a pour originalité de clore chaque poème par le terme « *Madhuśālā* » (le « lieu » : *śālā*, du « vin »/« nectar »/« miel » : *madhu*), qui définit *ālā* comme rime unique et persistante. Il élabore ainsi son univers poétique en mobilisant une palette d'éléments inspirés de la thématique du vin: la coupe (*pyālā*), le vin (*hālā*), la serveuse (*sāqībālā*, *madhubālā*), le buveur (*pīnevālā*), ivre (*matvālā*), etc. De plus, dans la majorité des quatrains (76 sur 135), la rime est définie par le couple *hālā* et *pyālā*, qui conclut le premier et le second distique, focalisant ainsi sur le vin et son contenant (la taverne, la coupe). Dans d'autres cas, l'un des deux termes peut être présent (comme dans 44 quatrains), ou substitué au profit d'un autre élément se référant au vin ou à l'ivresse.

Bien que le terme *mālā* (« guirlande ») ne puisse être assimilé à cette thématique bachchique, il intervient dans sept quatrains, où il rime souvent avec le mot *hālā*. L'auteur joue sur ses connotations sacrées : la *mālā* désigne en effet l'offrande faite à la divinité (quatrain 20) ou, plus souvent, renvoie au rosaire que portent les ascètes afin d'égrener leurs prières (six quatrains). Dans certains poèmes, elle est le symbole de leur foi qui vacille (qu. 51 et 86), alors que dans d'autres, elle confère des connotations religieuses à la coupe (*pyālā*, qu. 19, 85, 69, 116). Les calices dans lesquels boivent les buveurs sont en effet qualifiés de « rosaire de coupes ». Toutefois, le motif de la *mālā* souligne surtout les visées heuristiques du poète : cette « guirlande » consiste, de fait, en une palette d'ornements composée d'éléments tant symboliques que prosodiques, qui établissent la « saveur » ou l'effet cathartique du poème⁴. Cette triple orientation, qui articule vin, sacré

Conformément aux règles de l'esthétique sanskrite classique, où la « guirlande » (*mālā*) d'ornements (*alankār*) vise à élaborer la « saveur » (*rasa*) de l'œuvre, pour l'artiste comme pour le public. Voir Michel Hulin, *Le principe de l'ego dans la pensée indienne classique*, Paris: Bocard - Collège de

et création poétique, souligne l'originalité du recueil. Si le titre *Madhuśālā* définit l'ivresse comme cadre thématique et esthétique, il s'accompagne d'une ferveur créatrice mise en scène dès le premier poème: le recueil, perçu comme le fruit (en l'occurrence : le raisin, *angūr*) de l'inspiration, est offert au lecteur/buveur sous une forme aboutie. Les premiers quatrains présentent en effet la guirlande symbolique du recueil de même que sa base prosodique, quand les quatrains 6 à 9 focalisent sur le cheminement du buveur vers le « cabaret » (*madhuśālā*) idéalisé. Le désir est mobilisé dans les premières pages ("Madhuśāla apparaîtra sous peu", qu. 8) et justifie à la fois la multiplication des références sensorielles et l'omniprésence du vin par la multiplication des lexiques ("la liqueur, l'alcool, le vin enivrant", "*madhu, madirā, mādak hālā*", qu. 8). L'accumulation d'allitérations et d'onomatopées (*runjhun, runjhun; kalkal; chalchal*) accentue plus encore la musicalité du texte et rend le cabaret indissociable de sa manifestation sensorielle et esthétique. La musique, la couleur, la danse, la nature et la beauté sont glorifiées, de même que, dans une petite dizaine de quatrains, les valeurs réformatrices et humanistes de la « maison de vin », qui accueille tous les hommes, sans distinction de caste, de classe ou de religion.

Le quatrain 61 marque néanmoins une brusque rupture. La deuxième partie du recueil, dominée par le doute et l'amertume, déploie un discours sur la fragilité de l'homme, de sa jeunesse et de son bonheur : « Demain ? Pour qui boit comment croire à demain ? Cette main qui aujourd'hui levait la coupe, Le pourra-t-elle encore demain ? », écrit Bachchan (qu. 61). La mort est omniprésente, sur un mode tantôt dramatique et tantôt parodique : dans le poème n°82, qui vise à ridiculiser les rites funéraires hindous, le vin remplace l'eau sacrée du Gange venue purifier les lèvres du défunt. Enfin, les deux derniers quatrains concluent raisonnablement l'itinéraire existentiel du recueil par la transmission symbolique de l'œuvre poétique : le lecteur (*paṛhnevālā*) est invité à prendre soin de *saqibālā*, la serveuse qui a porté tout le long du recueil tant le vin que les rêves et les espoirs du poète. Puis, s'adressant implicitement au lecteur, le poète clôt ainsi le recueil : « C'est à toi que je confie *Madhuśhālā* ».

Transcréation littéraire et palimpseste khayyamien

Si le recueil *Madhusālā* assume une franche filiation avec les *Rubaiyat* du poète persan Omar Khayyam (1048-1131), dont Bachchan est d'ailleurs le traducteur en hindi⁵, celle-ci se manifeste tant dans sa forme que dans sa thématique et la symbolique complexe qu'il déploie autour du vin et de l'ivresse. La constante oscillation entre hédonisme et amertume chez Bachchan, où le vin s'apparente autant au « miel » (*madhu*) qu'au « poison » (*halāhal*), puise en effet ses origines dans le discours de Khayyam, où la métaphore existentielle est omniprésente : « Ne me reprochez pas que mon vin soit amer. Cette amertume est celle même de la vie », écrivait Khayyam⁶. Or, dans le contexte littéraire indien des années 1930, la prouesse réalisée par Bachchan n'est pas qu'un simple palimpseste puisque le poète élabore, sur le modèle des vers d'un auteur persan du XIIe siècle, des motifs typiques du *Chāyāvād* (litt. « Ombrisme »), mouvement poétique hindi inspiré du romantisme britannique. Ainsi, souligne le critique Harish Trivedi, un lien logique se tisse entre Khayyam et Bachchan : si la poésie de Khayyam a eu une répercussion si importante en Inde, c'est que la traduction anglaise très romantique des *Rubayat* de Khayyam par Edward Fitzgerald (1859) répondait à l'écho positif rencontré par le romantisme britannique dans l'Inde des années 1920⁷. Notons d'ailleurs que la mise en scène de la création poétique dans *Madhusālā* est un motif typique tant du romantisme britannique que du *Chāyāvād*.

Enfin, la représentation métaphorique de *Madhusālā* en espace utopique d'égalité, de fraternité et de diversité fait en tous points écho à l'idéal gandhien de la nation. Le recueil adopte en effet une posture idéologique à travers quelques quatrains plus engagés

5

Khayām kī madhuśālā, 1935, in *Baccan Racnāvālī* Vol.1, New Delhi : Rajkamal, 1983.

6

Mais également : « Bois du vin : il vaut mieux consacrer cette vie
Porteuse de chagrin au sommeil, à l'ivresse », *Les Chants d'Omar Khayam*, traduction M.F. Farzaneh et J. Malaplate, Paris : Jose Corti, 1993 (poème 143).

7

Voir Harish Trivedi, *Colonial Transactions. English Literature and India*, Calcutta: Papyrus, 1993.

qui rappellent la sympathie de Bachchan pour l'action et le discours gandhiens : à la fin des années 1920, en réponse à l'appel de Gandhi, il rejoint la lutte nationaliste ; à la mort de Gandhi, il publie deux recueils en son hommage, *Khādī ke phul* (« Fleurs de Khadi », 1948) et *Sūt kī mālā* (« Guirlande de coton », 1948). Le recueil mobilise en effet la rhétorique et les valeurs nationalistes, égalitaires et humanistes du discours gandhien en se réappropriant par exemple la condamnation de l'intouchabilité ou en glorifiant une Inde victorieuse dirigée par ses grands héros mythiques (« Voici la coupe arrachée de nos fils courageux », qu. 45)

Néanmoins, la politisation du discours poétique et la représentation utopique de la nation pacifiste et séculière font également écho à la rhétorique humaniste et hérétique de Khayyam, qui condamne les hiérarchies et les rituels obscurantistes et appelle à une harmonie universelle incarnée dans l'ivresse : « Je vis un libertin couché dans le gazon ; Niant Islam, péché, monde, religion ; Justice et vérité, la loi, la certitude... ; Qui dans ce monde ou l'autre aurait un tel aplomb ? », écrivait Khayyam⁸. Si la critique a privilégié une lecture romantique du recueil de Bachchan⁹, la mise en parallèle des discours hérétique de Khayyam et nationaliste de Gandhi dans *Madhusālā* offre néanmoins une piste d'analyse originale : se déploie en effet un discours politique par une rhétorique du patriotisme et de la contestation, pertinent dans le contexte des années 1930, mais également un idéal de la nation dont les valeurs fondamentales sont l'égalité et la fraternité. Au-delà de la rhétorique didactique dont peuvent témoigner les quatrains engagés du recueil, les choix formels et lexicaux mobilisés suggèrent également un discours subtil sur la nation et la complexité de ses enjeux identitaires et culturels à la veille de l'indépendance de l'Inde.

La traduction

8

Les chants d'Omar Khayyam (104)

9

G.P. Johari qualifiant les poèmes engagés du recueil comme étant « the weakest in the book » : « Introduction to the First English Edition » (1950), in H.R. Bachchan, *The House of Wine*, traduction M. Boulton and R. S. Vyas, New Delhi: Penguins, 1989.

Pour un traducteur, la polysémie d'une œuvre est généralement gage de décisions douloureuses : il doit privilégier certains sens au détriment d'autres. D'emblée néanmoins, l'hypotexte de Khayyam nous a menés à faire certains choix, inspirés par ses traducteurs. Nous avons ainsi convenu de rendre *pyālā* par « coupe », et ce d'autant plus qu'aucun autre mot français ne convenait – « calice » et « ciboire » ayant des connotations trop religieuses. De la même façon, il nous a semblé préférable de systématiquement traduire *hālā* par « vin », et de conserver d'autres termes proches (« nectar », « liqueur ») pour traduire le mot *madhu* (« nectar », « miel »), que Bachchan utilise souvent comme synonyme de *hālā*. La lecture de traductions de Khayyam nous a également convaincus de conserver tel quel le terme *Saqi* (« celle qui sert le vin » mais aussi la « bien-aimée »), tant il est intraduisible en français. Enfin, il restait à décider comment traduire *madhusālā* (litt. « maison de vin », « taverne »), le mot sur lequel repose toute l'architecture du texte, puisque chaque quatrain se conclut par lui. Dans la mesure où nous voulions garder cette organisation, cela signifiait qu'il commanderait la rime. Or le français n'a pas d'équivalent pour le mot hindi *madhusālā* ou pour l'anglais *winehouse*. Les seuls termes acceptables étaient « cabaret » et « taverne ». Bien que le second, de genre féminin, traduise sans doute mieux l'idée de la maison de vin dans la langue contemporaine, nous avons préféré le premier, parce qu'il rend plus facilement possible les jeux de rime. Lorsque ces choix furent faits, nous vîmes s'ouvrir devant nous la longue route qui mène au divin cabaret.

Traduire de la poésie implique en effet de nombreuses difficultés : cela suppose de transposer une rythmique, des jeux de mots ou de sonorités inhérents à la substance même d'une langue. Bachchan lui-même s'était confronté à l'exercice en traduisant les quatrains de Khayyam. La familiarité qu'il gagna avec ces derniers lui permit, par la suite, de se couler sans difficulté dans la forme popularisée par le grand poète persan et d'écrire d'émouvants *rubaiyat*. Le *rubai* se compose de deux distiques qui se divisent eux-mêmes en deux parties égales, selon Gilbert Lazard, traducteur français des quatrains de Khayyam. Le premier vers, le second et le quatrième riment (aaba) – la rime avec le troisième vers est également possible¹⁰. La métrique du *rubai*, relativement lâche d'après

10 LAZARD Gilbert, *Cent et un quatrains de libre pensée*, Paris : Gallimard, 2002, Coll « Connaissance de l'Orient », 112 p. Voir aussi : GARCIN DE TASSY, Joseph Héliodore, « Du Rubai », *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, Paris : Maisonneuve, 1873, p. 339-372. Dans ce chapitre,

Garcin de Tassy, se structure d'ordinaire en douze à treize syllabes, avec une césure fréquente à la quatrième ou à la cinquième syllabe. Les quatrains de Bachchan suivent ces règles de composition. La césure y est, en outre, très marquée, si bien que nous avons choisi, à l'instar de Lazard et d'autres traducteurs de Khayyam, de présenter les poèmes sous la forme de doubles quatrains.

Si la transposition de la forme pose assez peu de difficultés, il n'en va pas de même du rythme, souvent un problème des plus épineux pour les traducteurs de poésie. Dans sa traduction des poèmes de Khayyam, Lazard avait exclu l'alexandrin car trop solennel, et avait préféré utiliser des heptasyllabes. Les quatrains de *Madhusālā* sont très rythmiques, peut-être plus encore que ceux de Khayyam. Nous avons pourtant choisi d'employer un vers libre, qui varie selon les poèmes. Afin de transposer le rythme, la plupart des vers varient entre six et huit syllabes (qu. 1, 3, 46) ou six et neuf syllabes (qu. 18). D'autres sont plus longs (de huit à dix syllabes pour le quatrain 83, de sept à douze syllabes pour le quatrain 13, de six à douze syllabes pour le quatrain 79). Il nous semble que le rythme n'en pâtit pas totalement, grâce au respect de la césure et à l'association des vers par paires. Par ailleurs, la rythmique de *Madhusālā* repose aussi en partie sur la concision de sa langue : Bachchan exprime beaucoup en utilisant peu de mots, et omet volontiers les verbes ou les postpositions qui ne sont pas absolument nécessaires à la compréhension. Nous avons tenté de rendre ce laconisme poétique dans les limites accordées par la langue française en supprimant, lorsque c'était possible, des verbes (qu. 1, 20) ou des déterminants (qu. 79). Par conséquent, la traduction, certes moins rythmée que l'original hindi, en laisse entendre quelques échos.

Grâce à cette souplesse rythmique, il nous a été loisible de privilégier d'autres aspects de la traduction, comme la transposition de la musicalité. Les poèmes de *Madhusālā* étant originellement destinés à être chantés, Bachchan a apporté un souci tout particulier à cet aspect. Il a donc employé des rimes riches : le plus souvent, *hālā* (vin) rime avec *pyālā* (coupe) et avec *madhusālā* (cabaret). Lorsque c'est possible, cette traduction essaie par conséquent de restituer la mélodie des rimes, y compris à l'intérieur des distiques. Mais la musique de *Madhusālā* retentit également grâce aux paronomases,

qui associent des mots aux sonorités voisines (*pyāsā pyālā*, « coupe assoiffée », qu. 3, *pratidin praṇayanī prāṇon*, « chaque jour ma belle les âmes », qu. 79), et grâce aux multiples allitérations ou assonances qui ponctuent les quatrains. Il aurait été bien sûr illusoire de chercher à toutes les restituer, tant elles reposent sur la substance intrinsèque du hindi. Dans chaque poème traduit néanmoins, les vers se répondent. Ils se font écho grâce à des sonorités communes, grâce à des jeux de paronomase, voire d'homonymie (qu. 4, 13, 18), grâce enfin à l'introduction de répétitions et d'anaphores (qu. 3, 18, 20, 46, 79, 83). Nous espérons donc que cette traduction fera entendre au lecteur français la ritournelle tantôt grave tantôt légère de *Madhusālā*.

Extraits traduits du hindi par Anne Castaing et Elena Langlais

1.

Voici aujourd'hui le vin
Des fruits de mon cœur extrait,
De mes mains, mon aimée,
La coupe je t'offrirai.
Puisses-tu par la suite
Me vouer ta protection
Viens, car déjà t'accueille
Madhushala, mon Cabaret.

3.

Mon aimée, tu es ma liqueur,
Je suis ta coupe assoiffée.
Tu te gorges de moi
Et buveur tu te fais.
Tu débordes de moi,
Et je t'enivre.
Mon aimée, soyons aujourd'hui
L'un pour l'autre le Cabaret.

4.

Des fruits de mon cœur,
Le vin des songes j'extrais.
Le poète, devenu Saqi,
Gorge la coupe de poésie.
Jamais d'une goutte elle ne déborde,
A pleine gorge, buvez-y par milliers.
Lettré est le buveur,
Un manuscrit mon Cabaret.

13.

La coupe joue la rebelle
Elle hésite à aller vers la main qui l'attend.
La liqueur me flatte, délicate,
Et se refuse aux lèvres que je lui tends.
Saqi la frivole, la coquette,
Me fait languir cruellement.
Rassure-toi, voyageur, Madhushala,
Aime à se jouer de ses amants.

46.

Tous m'ont repoussé
De leurs temples, leurs mosquées.
Ils m'ont traité d'ivrogne,
Traité de débauché.
Où moi, pauvre infidèle,
Trouverais-je refuge ?
Si, enfin, sous son toit,
Ne m'accueillait mon Cabaret.

13.

La coupe joue la rebelle
Elle hésite à aller vers la main qui l'attend.
La liqueur me flatte, délicate,
Et se refuse aux lèvres que je lui tends.
Saqi la frivole, la coquette,
Me fait languir cruellement.
Rassure-toi, voyageur, Madhushala,
Aime à se jouer de ses amants.

18.

Qui n'a hélas baisé le vin
De ses lèvres emportées,
Tremblant de ravissement,
Qui n'a la coupe effleurée,
Qui, de la rougissante Saqi
N'a pas la main ravie,
Celui-là a vécu en vain
A tari son grisant cabaret.

20.

Dans le temple, nulle cloche n'a tinté ;
Nulle offrande à la divinité.
Dans la mosquée, nul ne peut entrer,
Chez lui le muezzin est rentré.

Les murs des forts sont effondrés
Et leurs trésors dérobés
Bienheureux soient les buveurs,
Il reste ouvert, le Cabaret !

46.

Tous m'ont repoussé
De leurs temples, leurs mosquées.
Ils m'ont traité d'ivrogne,
Traité de débauché.
Où moi, pauvre infidèle,
Trouverais-je refuge ?
Si, enfin, sous son toit,
Ne m'accueillait mon Cabaret.

79.

Coule, ma douce, comme mon sang

Coule le vin jour après jour,
Se ride, ma mie, comme mon corps
Se ride la coupe un peu plus chaque jour
Jour après jour, ma belle, comme Saqi
Me boude ma jeunesse.
Mignonne, comme ma vie, le Cabaret
Se fane tellement plus chaque jour.

83.

A ma mort, je veux que ceux qui
Me pleurent versent des larmes de vin.
Que de leurs soupirs et de leurs cris
Se dégage son violent parfum
Qu'ils en soient ivres ! Je les veux
Titubant en portant ma dépouille
Et qu'elle soit brûlée là-même
Où autrefois mon Cabaret se tint.