

Title	Réception et traduction de la littérature japonaise en France : la place singulière de Murakami Haruki
Author(s)	Salagnon, Benjamin
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2018, 2017, p. 67-76
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/69916
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Réception et traduction de la littérature japonaise en France : la place singulière de Murakami Haruki

Benjamin Salagnon

Avant-propos : La réception de la littérature japonaise en France

Si l'existence en France d'une certaine tradition japonophile ne saurait être contestée, celle-ci a pourtant été longtemps le domaine réservé des élites cultivées. Ainsi, le « japonisme » en vogue chez les intellectuels français de la fin du XIX^{ème} siècle ne trouvera d'écho populaire qu'un siècle plus tard, vers la fin des années 1990. Pour ce qui est de la littérature, le constat dressé par l'écrivain et traducteur René de Ceccaty est encore plus sévère :

Si l'on procédait à une enquête pour mesurer la connaissance qu'ont les Français de la littérature japonaise, il y aurait peu de chances que l'on obtienne le nom des deux prix Nobel japonais : Yasunari Kawabata (1968) et Kenzaburô Ôe (1992).

Murasaki Shikibu (973-1014) et le titre de son chef-d'œuvre, *Genji monogatari*, ne seraient probablement jamais nommés¹.

Comment expliquer cela ? D'abord, par la réception bien tardive de la littérature japonaise en France : les premières traductions en français d'œuvres littéraires japonaises n'apparaissent que vers la fin du XIX^{ème} siècle, et il s'agit souvent d'extraits choisis. Parmi les pionniers, citons Léon de Rosny avec *Anthologie japonaise : poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*², qui propose une sélection de poèmes de divers recueils tels que le *Manyôshû* ou *Hyaku nin isshu* en traduction française³, et surtout Judith Gauthier, fille de Théophile, avec *Poèmes de la libellule*, poèmes choisis du *kokinshû* traduits avec le concours de Kanemochi Saionji⁴.

¹ Voir l'article de René de Ceccaty sur le site du BIEF, *Editer de la littérature japonaise en France*, avril 2012.

² Léon de Rosny, *Anthologie japonaise : poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon* Maisonneuve et Cie, 1871.

³ L'ouvrage comprend également des traductions de *zakka* (poèmes divers), des *Ha.uta* (chansons populaires), des poésies sino-japonaises, une bibliographie et des poèmes calligraphiés.

⁴ Judith Gauthier, Kanemochi Saionji, *Poèmes de la libellule*, Beaux-Arts de Paris, 1885.

Surtout, ces prémices n'entraînèrent pas de suite un mouvement d'ensemble et si René de Ceccaty évoque le japonisme de la fin du XIX^{ème} siècle et le tremblement de terre de 1923 « qui avait attiré les regards vers le Japon »⁵, ce n'est qu'après-guerre qu'un mouvement de traduction de plus grande ampleur voit le jour avec la parution dans les années cinquante et soixante des romans de Kawabata, Tanizaki ou encore Mishima. Encore, et malgré la parution dans les années suivantes de romans d'Inoue Yasushi, Abe Kôbô, Kenzaburô Ôe et de classiques comme *Le dit du Genji*, il fallait bien constater que la littérature japonaise peinait à gagner un lectorat plus élargi et que « la situation stagnait » pour reprendre les mots de Ceccaty.

Une nouvelle étape est toutefois franchie à la fin des années 1990 – qui correspond, nous y reviendrons, à un intérêt du grand public français pour la culture japonaise – avec la création de maisons d'éditions ou de collections spécialisées, et à la parution de romans d'auteurs phares de la littérature contemporaine japonaise tels que Murakami Haruki.

Aujourd'hui, la réception de la littérature japonaise en France semble à son apogée : le japonais est la seconde langue la plus traduite en France et les œuvres traduites s'adressent potentiellement à des lecteurs beaucoup plus variés qu'auparavant puisqu'à côté des classiques, de nombreuses œuvres de littérature de genre comme les romans à suspense⁶ sont disponibles en français.

Toutefois, et malgré de réelles avancées, les relations franco-japonaises demeurent, au moins du point de vue littéraire, assez déséquilibrées : si les grands classiques japonais sont accessibles au lecteur français, ils le sont généralement dans des traductions relativement anciennes et, contrairement aux classiques français dans l'archipel, ne font que très rarement l'objet de retraductions⁷ ; encore, et même si la situation est désormais bien différente, il faut rappeler que parallèlement aux traductions directes, les traductions relais (de l'anglais au français) n'étaient pas rares jusque dans les années 1980 et que les œuvres en question n'ont pour la plupart pas bénéficié de nouvelles traductions depuis l'original japonais⁸.

⁵ De Ceccaty, *op.cit.*

⁶ On peut par exemple citer ici les romans de Higashino Keigo qui jouissent d'une grande popularité dans l'hexagone.

⁷ Le *Genji monogatari* est par exemple toujours lu dans la traduction de René Sieffert parue en 1977. Une retraduction est en cours mais prendra sans doute encore quelques années avant d'arriver à son terme.

⁸ Janina Tomimoto et Jean-Marcel Morlat évoquent par exemple le cas de *Chinmoku* (Silence) de Shûsaku Endô en traduction relais et l'absence d'une retraduction depuis l'original japonais, pourtant nécessaire. Voir Janina Tomimoto, Jean Marcel Morlat, « Shûsaku Endô en traduction relais : le cas de *Chinmoku* (Silence), Osaka University Graduate School of Language and Culture – Studies in Language and Culture 43, 2017, pp. 273-295.

Il faut également remarquer que si la littérature de genre japonaise a su trouver sa place en marge des classiques, la littérature moderne et surtout contemporaine est encore insuffisamment traduite.

Enfin, la seconde place occupée par le japonais ne doit être actée qu'avec la plus grande des circonspections puisque l'on sait que celle-ci est due en grande partie aux traductions de mangas.

La méconnaissance de la littérature japonaise par les lecteurs français ne doit cependant pas laisser penser que le succès est impossible : Pour les années 1980-1990, René de Ceccaty évoque par exemple la grande popularité d' *Oreillers d'herbes* de Natsume Sôseki ou, un peu plus tard, d' Ogawa Yôko et surtout Murakami Haruki⁹. Le cas de ce dernier est particulièrement intéressant car si dans la plupart des cas le succès est éphémère, lui jouit toujours –ou, devrait-on dire plus encore- d'une grande popularité. Aussi, après cette présentation sommaire de la réception de la littérature japonaise en France, nous intéresserons-nous tout particulièrement à cet auteur quelque peu singulier dans le paysage littéraire français, en rappelant tout d'abord l'histoire et le contexte dans lesquels il est apparu puis en proposant quelques pistes permettant de comprendre, au moins pour partie, les raisons de l'engouement dont il bénéficie. nous évoquerons là singulièrement la simplicité de son style et son corollaire, l'apparente simplicité de sa traduction ; sur ce point, pourtant, nous nous permettrons d'ajouter un bémol en remarquant qu'une compréhension aisée d'un texte n'équivaut pas à la facilité de la traduction : ce sera l'objet de nos remarques de conclusion.

Petit historique de la réception de Murakami en France

Si le premier roman de Murakami Haruki, *Kaze no uta wo kike*, paraît à la fin des années 1970 au Japon, il faudra attendre 1990 pour voir une œuvre de l'auteur traduite en français. Cette traduction bien tardive ne respecte en outre pas la chronologie de la bibliographie murakamienne puisque c'est alors sa troisième œuvre¹⁰, *Hitsuji wo meguru bôken*, qui paraît en français sous la plume de Patrick de Vos. Le titre choisi pour la version française, *La course au mouton sauvage*, est d'ailleurs assez différent du titre japonais –signifiant littéralement Aventures autour du mouton – et est en réalité la traduction directe du titre de la version américaine, *A Wild Sheep Chase*¹¹. Le succès n'est pas au rendez-vous, et la traduction – qui

⁹ René de Ceccaty, *op.cit.*

¹⁰ L'auteur n'ayant donné son aval à la parution de ces deux premiers romans que plus de trente ans après leur parution initiale en japonais.

¹¹ Le roman, en revanche, est traduit directement depuis le japonais.

valut d'ailleurs à son auteur un prix¹² – n'est pas en cause. De même, il est permis de douter que ce soit l'œuvre en elle-même qui pose problème, puisque – et même si ce n'est pas toujours un gage de succès – celle-ci se vit décerner le prestigieux prix Noma en 1982. Ce sont plutôt, comme l'évoque Corinne Atlan, des raisons plus conjoncturelles qui expliquent les faibles ventes du roman. Ainsi, pense-t-elle que la réputation élitiste¹³ qu'avait la littérature japonaise alors en France joua en défaveur de l'œuvre et de son auteur. S'il est difficile de l'affirmer de manière irréfutable – comment le faire sans procéder à une enquête auprès d'un large panel de lecteurs ? – nous sommes pour notre part inclinés à la rejoindre lorsqu'elle affirme que pour le grand public de l'époque, littérature japonaise rimait avec littérature difficile d'accès et que la seule mention du nom japonais de l'auteur pouvait entraîner le rejet d'un potentiel lectorat¹⁴.

Ainsi, et malgré les parutions successives de *La fin des temps*, *La ballade de l'impossible*, *Chroniques de l'oiseau à ressort* puis *Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*, le succès d'estime ne se transformera en succès populaire qu'avec la parution de *Kafka sur le rivage* en 2006, soit seize ans après la parution de *La course au mouton en sauvage*. Cette soudaine notoriété n'est pas tant due à l'œuvre en question qu'à un contexte plus favorable à l'auteur : au début des années 2000, le « phénomène » manga – déjà amorcé au début des années 1990, avec la diffusion d'animés japonais dans les émissions jeunesse – s'intensifie et entraîne dans son sillage un intérêt des médias pour la culture japonaise avec, par exemple, la diffusion de documentaires sur la vie quotidienne au Japon ou la promotion de films japonais. Le grand public découvre alors un autre Japon, moins inaccessible, et c'est la culture du pays dans toutes ses composantes, littérature y compris, qui se voit démystifiée. La rencontre avec les auteurs japonais devenait alors possible : c'est le cas pour Murakami Haruki avec *Kafka sur le rivage* qui est plébiscité tant par la critique que par les lecteurs (280 000 exemplaires vendus selon des chiffres de 2015). Le succès ne se démentira plus et trouvera son point d'orgue avec 1Q84, dont les trois volumes se vendront à plus de 700 000 exemplaires en France¹⁵.

¹² Prix Noma de traduction littéraire en 1991.

¹³ De fait, à l'époque, la littérature populaire n'est pas encore traduite et seules les « grandes œuvres » de la *jun.bungaku* sont disponibles en français, réservant cette littérature à une élite initiée.

¹⁴ Voir Corinne Atlan dans 柴田元幸・沼野充義・藤井省三・四方田犬彦, *Sekai wa Murakami Haruki wo dou yomu ka* 世界は村上春樹をどう読むか(Comment le monde lit-il Murakami Haruki ?), Bunshun bunko 文春文庫, 2009, p. 98.

¹⁵ Voir <http://www.slate.fr/story/67157/ventes-livres-2012-palmares>. Il s'agit d'une estimation effectuée par le site edistatdes ventes cumulées des trois tomes du roman en version brochée et poche. Le chiffre est à prendre avec beaucoup de précaution d'une part parce qu'il n'émane pas de l'auteur lui-même, d'autre part parce qu'il

La popularité de l'auteur permet désormais à ses œuvres d'être traduites dans l'ordre de leur parution initiale en japonais mais aussi de l'être de plus en plus rapidement, comme le montre le tableau suivant :

Titre français (année de parution en français)	Titre japonais (année de parution en japonais)	Nombre d'années entre la parution originale et la traduction en français
<i>Écoute le chant du vent</i> (2016)	<i>Kaze no uta wo kike</i> (風の歌を聴け) (1979)	37 ans
<i>Flipper, 1973</i> (2016)	<i>Sen kyû hyaku nana jû san nen no pinbôru</i> (1973年のピンボール) (1980)	36 ans
La Course au mouton sauvage (1990)	<i>Hitsuji o meguru bôken</i> (羊をめぐる冒険) (1982)	8 ans
<i>La Fin des temps</i> (1992)	<i>Sekai no owari to Hâdo boirudo Wandârando</i> (世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド) (1985)	7 ans
<i>La Ballade de l'impossible</i> (1994)	<i>Noruei no mori</i> (ノルウェイの森) (1987)	7 ans
<i>Dansc, dansc, dansc</i> (1995)	<i>Dansu dansu dansu</i> (ダンス・ダンス・ダンス) (1988)	7 ans
<i>Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil</i> (2002)	<i>Kokkyô no minami, taiyô no nishi</i> (国境の南、太陽の西) (1992)	10 ans
<i>Chroniques de l'oiseau à ressort</i> (2001)	<i>Nejimaki dori kuronikuru</i> (ねじまき鳥クロニクル) (1994-1995)	6 ans
<i>Les Amants du Spoutnik</i> (2003)	<i>Supûtoniku no koibito</i> (スプートニクの恋人) (1999)	4 ans
<i>Kafka sur le rivage</i> (2006)	<i>Umibe no Kafuka</i> (海辺のカフカ) (2002)	4 ans
<i>Le Passage de la nuit</i> (2007)	<i>Afutâdaku</i> (アフターダーク) (2004)	3 ans
<i>1Q84</i> (2011-2012)	<i>Ichi kyû hachi yon</i> (1Q84) (2009-2010)	2 ans
<i>L'Incolore Tsukuru Tazaki et ses années de pèlerinage</i> (2014)	<i>Shikisai wo motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi</i> (色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年) (2013)	1 an

est déjà assez ancien (2013). Nous le mentionnons simplement à titre indicatif, n'ayant pu nous procurer d'autres chiffres.

<i>Killing Commendatore</i> (octobre 2018 ?)	<i>Kishidanchô Goroshi</i> (騎士団 長殺し) (2017)	1 an ?
---	--	--------

Ce succès a en outre permis la parution en français en 2016, soit plus de trente ans après les originaux japonais, de ses deux premières œuvres *Kaze no uta wo kike* et *Sen kyû hyaku nana jû san nen no pinbôru*, respectivement traduits par *Écoute le chant du vent* et *Flipper, 1973* ; il faut cependant noter ici que ces traductions extrêmement tardives ne sont pas directement imputables aux maisons d'édition françaises mais relèvent du choix initial de l'auteur, probablement insuffisamment satisfait du style et du contenu de ces œuvres de jeunesse, de ne pas les voir traduites.

Le succès, on l'a vu, est donc indéniable. Il faut cependant prendre garde à un écueil assez fréquent, qui correspondrait à assimiler le succès éditorial d'un auteur étranger à celui de sa réception dans le pays en question, en l'occurrence ici la France. Dit autrement, si la popularité de Murakami Haruki ne se dément ni en France, ni au Japon, la réception de ses œuvres est bien différente entre les deux pays. La raison en est très simple : elle tient, comme nous l'avions mentionné en avant-propos, à la méconnaissance du lecteur français de la littérature japonaise et de son histoire. En effet, comment mesurer la contribution d'un auteur à sa littérature nationale, comment apprécier sa singularité, lorsque le corpus précédent n'est pas intégré¹⁶ ? S'il ne s'agit bien sûr pas d'affirmer que tous les lecteurs français méconnaissent l'histoire et les grandes écoles de la littérature japonaise ni, inversement, de présupposer que tous les lecteurs japonais en maîtrisent l'intégralité des codes, il est cependant un fait qu'au moins en matière critique, l'apport de l'auteur est beaucoup mieux perçu au Japon en France. Le romancier et critique Maruya Saiichi, lauréat du prestigieux prix Akutagawa en 1968, loue ainsi l'originalité et la fraîcheur de *Kaze no uta wo kike* dans les termes suivants :

小説の流れがちっとも淀んでいないところがすばらしい。二十九歳の青年がこれだけのものを書くとなれば、今の日本の文学興味は大きく変化しかけていると思います¹⁷。

Il est extraordinaire que le cours du roman ne stagne jamais. Qu'une telle chose ait pu être l'œuvre d'un jeune homme de 29 ans montre que le goût littéraire du Japon d'aujourd'hui est en pleine évolution.

¹⁶ Comme le remarque Corinne Atlan dans *Chihôsei kara fuhensei he/Fuhensei kara chihôsei he* 地方性から普遍性まで/普遍性から地方性へ(Du local à l'universel/ De l'universel au local) dans *Sekai bungaku toshite no Murakami Haruki* 世界文学としての村上春樹, Tôkyô gaikokugo daigaku shuppankai 東京外国語大学出版会, 2015, p. 61.

¹⁷ *Gunzô nihon no sakka* 群像日本の作家(Gunzo, les écrivains japonais), volume 26, 小学館 Shôgakukan, 1997, p. 290.

Si cette singularité de Murakami Haruki dans le paysage littéraire japonais n'est pas immédiatement perceptible par le lecteur français, elle n'en est pas moins capitale dans l'accueil favorable qui lui est réservé en France. D'abord, parce que cette originalité réside en partie dans la quasi-absence des références à la culture et aux arts traditionnels japonais qui pourraient « perdre » le lecteur peu au fait de celles-ci. Surtout, cette tendance s'accompagne en parallèle de la multiplication de références littéraires, musicales et cinématographiques empruntées essentiellement aux paysages culturels américain et européen, et au traitement particulier qui leur est réservé. Ainsi, si l'« Occident » a souvent été un modèle pour les auteurs modernes japonais, il s'agissait d'un modèle envers lequel il fallait se positionner, soit en le suivant, soit en le rejetant, soit dans une posture plus médiane en le réinterprétant. Chez Murakami au contraire, il n'y a pas de positionnement en faveur ou en défaveur d'un tel modèle, puisque les références en question ne sont pas traitées en tant qu'éléments extérieurs ou exotiques mais comme faisant partie intégrante de la culture japonaise contemporaine. Remarquons même que les références en question ne se limitent pas aux citations d'œuvres étrangères savantes mais aussi – et surtout, serait-on tenté de dire – à la reprise d'icônes et de symboles de la culture populaire, comme le remarque Jay Rubin :

Polaroid camera is a symbol of Western decadence for Jun'ichirô Tanizaki ; America is an obsessive nightmare for writer Akiyuki Nosaka (...) Murakami has been called the first writer completely at home with the elements of American popular culture that permeate present-day Japan¹⁸.

Le Polaroid est un symbole de décadence occidentale pour Tanizaki Jun.ichirô ; L'Amérique est un cauchemar obsédant pour l'écrivain Nosaka Akiyuki (...) Murakami a été reconnu comme le premier auteur totalement familier des éléments de culture populaire américaine qui imprègnent le Japon d'aujourd'hui.

Rubin souligne quelques lignes plus tard que ces références sont en outre partagées avec les lecteurs japonais de la génération de Murakami, pour qui celles-ci ne sont ni étrangères ni exotiques mais appartiennent au contraire à leur monde. Or, la globalisation ne se cantonne pas, comme son nom l'indique, à un espace géographique donné ; de sorte que les références – majoritairement issues de la culture populaire américaine mais pas uniquement – utilisées par

¹⁸ Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words* (Murakami Haruki et la musique des mots), Vintage, 2005, p. 17.

Murakami dans ses textes parlent également au lecteur français qui se trouve alors en terre familière¹⁹.

D'aucuns ont d'ailleurs pu reprocher cette tendance à la citation extensive de références étrangères chez l'auteur, voyant là une stratégie éditoriale destinée à gagner de nouveaux marchés. S'il est bien difficile d'en juger, tout au plus pouvons-nous rappeler ici la volonté revendiquée par Murakami de se démarquer de ses prédécesseurs, comme il le confie lors d'un entretien avec le psychanalyste Kawai Hayao :

ぼくが小説を書きはじめたときに、先行する小説家のスタイルのなかに、真似したいというものがなかったのです。で、何をしたかという、まず第一に、これまでのいわゆる作家のスタイルとまったく逆のことをしてみようと思ったので²⁰。

Lorsque j'ai commencé à écrire des romans, je n'avais pas envie de mimer le style de mes prédécesseurs. S'il me fallait dire ce que j'ai entrepris, je dirais en premier lieu que c'est une tentative d'écriture dans un style diamétralement opposé à ce que l'on appelait « le style » des écrivains jusqu'alors.

Ajoutons également que l'utilisation de références universelles –au détriment donc de références purement japonaises – permet également bien souvent au traducteur de faire l'économie de commentaires et de notes de bas de page qui pourraient repousser des lecteurs uniquement désireux de lire un récit de fiction.

Conclusion : quelques remarques de traduction

Si les œuvres de Murakami Haruki ont été traduites par différents traducteurs (Patrick de Vos, Hélène Morita, Corinne Atlan et Rose-Marie Makino-Fayolle), il faut relever une relative homogénéité dans les traductions. Celle-ci s'explique de plusieurs manières : d'abord, et à la différence de l'Allemagne par exemple²¹, toutes les traductions françaises des textes –romans,

¹⁹ C'est d'autant plus vrai pour le lecteur fidèle de l'auteur dans la mesure où ce dernier aime à reprendre les mêmes références d'une œuvre à l'autre.

²⁰ Murakami Haruki村上春樹 et Kawai Hayao 河合隼雄, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku* 村上春樹、河合隼雄に会いに行く (Murakami Haruki à la rencontre de Kawai Hayao), Shinchô bunko新潮文庫, p. 45.

²¹ On pense ici à l'affaire qui avait suivi la parution de *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* en version allemande : l'ouvrage, traduit non pas directement du japonais mais de l'anglais, avait provoqué un vif débat autour de la description des relations sexuelles de ses protagonistes, jugée trop crue par l'un des critiques présents sur le plateau. La polémique s'éteindra toutefois assez rapidement lorsque l'on comprendra que les passages posant problème étaient en réalité beaucoup moins crus dans l'original japonais que dans sa traduction en anglais.

nouvelles ou essais – de Murakami ont été réalisées à partir de la version originale japonaise. Ensuite, et contrairement à certaines traductions en anglais²², toutes les traductions françaises parues à ce jour se sont révélées très proches de leurs originaux japonais : s'il y a bien sûr des changements inévitables sur le plan microstructural, c'est-à-dire à l'échelle de la phrase, on observe un respect scrupuleux de l'œuvre – ajout ou suppression de certains passages – au plan macrostructural, c'est-à-dire du texte pris dans son ensemble.

L'homogénéité des traductions est également très probablement liée à la langue même de l'auteur, qui ne donne que très peu lieu à des difficultés dans la compréhension ou l'interprétation. Cela ne signifie pas que la traduction est aisée, bien au contraire, et ce pour au moins trois grandes raisons.

La première tient paradoxalement à la simplicité même du style de l'auteur ; le paradoxe n'est en fait qu'apparent lorsque l'on songe par exemple aux différences profondes qui séparent la langue française de la langue japonaise : le style épuré de Murakami est ainsi peut-être plus difficile à rendre dans une langue où le sujet ne peut être omis, où la concordance des temps est la règle et où les onomatopées, beaucoup moins nombreuses qu'en japonais, ne peuvent souvent être traduites que par des périphrases ou des groupes verbaux.

La seconde raison réside pour sa part dans l'utilisation extensive de mots d'origine étrangère par l'auteur. En japonais, ces mots sont écrits en *katakana*, ce qui permet non seulement au lecteur de les identifier immédiatement mais aussi de constater leur fréquence. En français, où l'on utilise un seul alphabet, cette perception ne peut être aussi rapide ; surtout, que faire en français de ces mots empruntés généralement à l'anglais qui sont couramment utilisés dans la vie quotidienne au Japon ? D'un côté, les traduire systématiquement en français pourrait aboutir à une traduction trop éloignée de l'original japonais ; d'un autre côté, reprendre systématiquement ces mots sans les traduire donnerait sans doute un résultat très peu naturel car ces mots ne sont pas utilisés tels quels en France.

La troisième raison, enfin, est tout simplement liée à la différence profonde qui existe entre les langues française et japonaise. Si cette raison semble évidente et n'appelle donc pas de commentaire particulier, rappelons cependant que la question de la traduction de langues lointaines reste tout à fait pertinente même dans le cas d'un texte très simple. Ce peut être par exemple la question de la traduction de la première personne du singulier avec de multiples occurrences en japonais contre le seul « je » du français. La souplesse grammaticale du japonais peut aussi être source de difficulté pour le traducteur français : ainsi l'alternance des temps dans le récit en japonais –il n'est pas rare de voir par exemple au sein d'un même paragraphe une

²² C'est singulièrement le cas de la traduction en anglais de la fin du second et le début du troisième tome de *Nejimaki dori kuronikuru* comme le confesse lui-même le traducteur Jay Rubin. Voir ici Jay Rubin, *op.cit.*, p.306.

alternance entre la forme accomplie 過去 et non accomplie 非過去 – permet une sorte de va-et-vient entre réalité objective et perception subjective du narrateur qu'il est quasi-impossible de rendre dans une langue comme le français, beaucoup moins souple de ce point de vue.

Enfin, signalons la difficulté de la traduction des métaphores, à la fois pour des raisons purement stylistiques mais aussi pour des raisons culturelles. Ainsi, d'une allusion au fleuve Vltava comme métaphore du destin présente dans la version originale de *Danse, Danse, Danse* et disparue de la traduction française probablement pour des raisons culturelles : Pour Goto Kanako, la métaphore fait sens au Japon dans la mesure où beaucoup de jeunes gens apprennent la chanson de Smetana, « Ma Vlast », et en retiennent l'impuissance de l'homme face aux forces de la nature et donc du destin²³.

Traduire Murakami Haruki en français n'est donc pas une tâche si aisée qu'elle pourrait le sembler au premier abord, et l'on ne peut donc que louer la qualité du travail effectué par les traducteurs de Murakami. Le succès de l'auteur, c'est aussi un peu le leur.

²³ Il s'agit d'une communication intitulée *Traduire les métaphores – le cas de la traduction de Haruki Murakami* et faite lors du colloque international « Traduire la diversité (domaines littéraire, juridique et des sciences de la vie) » organisé par l'université de Liège en mai 2010. La version écrite de la communication est disponible sur la page du colloque <http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010/>