

ÔOKA Makoto

poèmes présentés et traduits par Dominique Palmé
et essai traduit par Marukawa Seiji

Ôoka Makoto (né en 1931), l'un des poètes les plus féconds du demi-siècle qui vient de s'écouler, n'a cessé depuis son premier ouvrage, *Kioku to genzai* (« Mémoire et présent », 1956) d'explorer à travers une quinzaine de recueils d'une grande diversité de tons et de thèmes toutes les voies qui, sous l'influence de la poésie moderne occidentale notamment, se sont ouvertes durant ces dernières décennies à l'expression poétique en langue japonaise. L'écrivain lui-même, tentant de définir la « ligne de force » de cette œuvre foisonnante, à la tonalité singulière et immédiatement reconnaissable, souligne sa « volonté de préserver constamment l'équilibre entre deux pôles : d'une part un vif intérêt à l'égard de tout ce qui relève de la métaphysique, d'autre part une vaste curiosité pour le monde du quotidien ». Amoureux des contradictions, voire des paradoxes, il allie avec bonheur dans ses textes le choix du mot le plus juste et la recherche de dissonances lui permettant de prendre, par rapport à une inspiration lyrique qui – du moins dans les œuvres de jeunesse – n'est pas sans rappeler celle d'Éluard, la distance décapante de l'ironie. Dans ses plus récents recueils, *Hi no yuigon* (« Le testament du feu », 1994) et *Seiki no kawarime ni shagamikonde* (« Blotti au tournant de ce siècle », 2001), dont on trouvera ici quelques extraits, mais également dans *Hikari no toride* (« Citadelle de lumière », 1997), il s'interroge sur ce qui fait, en japonais, la différence de forme et de substance entre poésie et prose, et tend à réduire à sa plus simple expression la ligne de démarcation qui les sépare. Recherche d'un équilibre à travers la synthèse d'éléments opposés : cette démarche est présente dans l'ensemble de l'œuvre qui, dominée par des images solaires et flamboyantes, sait aussi faire la part belle à toutes les « voix de l'ombre ». Ajoutons que le poète se consacre également à une activité critique grâce à laquelle ses compatriotes, souvent coupés de leurs racines culturelles, peuvent découvrir la beauté et l'actualité de la poésie japonaise ancienne. Ôoka a également initié dans son pays et à l'étranger, depuis le début des années 1980, la pratique du « renshi » ou création collective de « poèmes en chaîne », transposant ainsi à notre époque la tradition du « renga » qui connut une grande vogue au Japon à partir du XIII^e siècle (cf. l'article qu'Ôoka consacre à ce sujet dans le présent numéro de *Po&sie*). Ôoka est certainement le poète japonais contemporain le plus traduit en langue française. Outre un certain nombre de textes publiés dans des revues, on pourra lire de lui les cinq ouvrages suivants :

- *Poèmes de tous les jours* (anthologie poétique proposée et commentée par Ôoka Makoto), traduit par Yves-Marie Allioux (Éditions Philippe Picquier, Arles, 1993).
- *Propos sur le vent*, 17 poèmes traduits par Dominique Palmé (Éditions Brandes, Roubaix, 1995)
- *Poésie et poétique du Japon ancien* (cinq leçons données au Collège de France), traduit par Dominique Palmé (Éditions Maisonneuve et Larose, Paris, 1995).
- *Dans l'océan du silence*, 24 poèmes choisis et traduits par Dominique Palmé (Éditions Voix d'Encre, Montélimar, 1998).
- *Citadelle de lumière* (anthologie personnelle d'Ôoka Makoto), 68 poèmes choisis par l'auteur et traduits par Dominique Palmé (Éditions Philippe Picquier, Arles, 2002).

HOTEL BELVOIR

Une queue de brume qui pend sur le lac de Zurich
Les collines soudainement enveloppées des gravillons de l'averse
Jusqu'au tonnerre clamant son allégresse à coup de lueurs et de
tambours

Des moineaux de Suisse bien accordés dont le chant fuse par intervalles
(Ici tous les moineaux savent chanter
Au Japon ils ne font que gazouiller)

Monde inchangé depuis la nuit des temps
Là les eaux du lac reflètent des trouées de ciel bleu
qui pour gagner un mètre à peine se débattent

On dirait vraiment des voix humaines

(Hi no yuigon, 1994, Kashin-sha)

*

LE TESTAMENT DU FEU

Flammes, suicidées joviales
Elles enserrent les corps, les lèchent
en ronronnant en ronflant d'euphorie
Puis une fois consommé tout ce qui pouvait leur servir de pitance
elles choisissent toujours la mort subite
et laissent ce testament au-dessus de leurs cendres...

Hommes, pitoyables individus
Dire que pour devenir des adultes à part entière
il leur faut bien vingt ou trente ans
Alors que moi Monsieur
dès ma naissance
je suis au sommet de la maturité
Après ma disparition
je ne laisse que de laides dépouilles
et c'est bien naturel, non ?
Car toutes les choses belles
je me charge de les emporter à jamais dans l'autre monde

(Hi no yuigon, 1994, Kashin-sha)

LES STATUES ÉGYPTIENNES

(Souvenir de ma vingtième année)

Les statues égyptiennes en alignement parfait
règnent de toute leur masse dans le couloir d'un grand temple qu'inonde
le couchant.

Dans mon cerveau sur la balance de ma mémoire
elles n'ont pour faire vaciller l'émotion ni le poids ni le charme
d'un tourbillon de pétales dérivant au ciel
mais leurs formes figées dans l'immobilité
règnent sur les vastes plaines d'Asie et d'Europe
et s'adonnent à la tâche silencieuse
de changer le calme de la mort en saveur du temps.

Ce goût du temps
a l'odeur fraîche d'une moisissure.
L'odeur du mois, et sa fraîcheur.

Les statues égyptiennes parlent en silence...

Quand il perdit de vue la « vertu »
l'être humain découvrit la « justice ».
Quand il perdit de vue la « justice »
il inventa les « rites ».
Sitôt que les « rites » tombèrent en ruine
l'être humain accéda à la notion d'« ego ».
Quand il s'aperçut que cette notion d'« ego »
n'est rien d'autre qu'un artifice illusoire et friable
l'être humain aux « rites » substitua la discipline
Quand il céda au bien-être de se faire l'esclave de la discipline
l'être humain fut enfin frappé par le sens de cette immobilité
qui nous fige, nous les statues égyptiennes.

L'être humain saisit alors, d'une perception plus vive,
qu'en ce monde flottant
ceux qui psalmodient à voix mélodieuse
ne connaissent pas toujours le bonheur.
Que le rire parfois peut sonner creux.
Que les larmes parfois sont gouttelettes de mensonge.

Ô toi, fragile raison de l'homme !
Aie foi en nos préceptes muets !
Aie foi en eux !

Ainsi parlèrent
au firmament de mon cœur
les statues égyptiennes en alignement parfait
régnant de toute leur masse dans le couloir d'un grand temple
qu'inondait le couchant.

En ce temps-là j'étais un vieillard de vingt ans.
Ces paroles des statues égyptiennes s'abattirent comme une volée de
coups
sur mon esprit qui poursuivant son rêve de fendre les icebergs par le
milieu
avait fini pourtant au terme d'une lente noyade par se décomposer
en plancton des Mers du Sud.
Quel choc rafraîchissant !
Banni du monde de l'immobilité
j'étais soudain rejeté à la frange d'une vie qui se sait mortelle.

Sur les rivages d'un cœur battu par les vagues
vient voleter une lettre.
Projectile de papier lancé d'une ville du bord de mer par une jeune fille
esseulée
qui pour avoir accepté ses épaules aux ailes brisées
n'a pu guérir de son bégaiement.

« Dis, pourquoi ?
– Pourquoi quoi ?
– Pourquoi nous vivons ? »
Les questionnements auxquels il n'est pas de réponse
sont toujours formulés de façon très simple.
« Dis, pourquoi ? »
« Pourquoi faut-il donc vivre ? »

En ce temps-là j'étais un vieillard de vingt ans.

« Pourquoi ? Qui peut le savoir !
Mais à l'instant je viens de réaliser au moins une chose
C'est sans doute pour que m'accable
l'étonnement de te contempler avec des frissons
que je suis arrivé à l'âge de vingt ans,
tout simplement.

Ah, voici que déjà
brisant de coups le torse de la nuit
j'en suis réduit à aller voler l'écume incandescente du soleil.

Avec la dévorante innocence du feu
je ne puis que m'éteindre sur mes propres cendres
car il ne me reste plus rien à brûler. »

De ce jour-là je suis devenu un jeune homme.

(Hi no yuigon, 1994, Kashin-sha)

FRAGMENTS *

1.

À cheval sur la trotteuse d'une montre mécanique
un homme tourne et tourne encore sans se lasser.

Sur les degrés des chiffres d'une montre électronique
un homme souffle et s'essouffle sans cesser de sauter.

Mais c'est sans eux hors d'eux que le « temps » toujours
en son flot généreux continue de se déverser.

... Ces deux hommes ceux-là
ne sont autres que moi.

2.

La lumière trop vive du plein midi
de tous les corps annule
les ombres ténues.

Voilà pourquoi le peintre en moi
privilégie la nuit.
Voix de l'ombre de loin plus polyphonique que la lumière.

3.

Au cœur de la lumière l'homme
avec sa raison
pour enfanter des ténèbres poissées de sang
est tout entier à l'œuvre.

* Ce titre est en français dans le texte original.

Tandis que sous nos pieds dans la terre de l'hiver,
des vers innombrables
du cœur des ténèbres
captent très exactement
de quelles hauteurs vient pleuvoir la lumière.
Sans avoir besoin d'yeux.

4.

Aux poèmes qui chantent l'allégresse de l'amour
on préfère trois fois les chants d'amour déçu.

Bien plus qu'au printemps les cents variétés de roses du jardin botanique
serrant dix fois mon cœur me reviennent

Avec le sourire de compassion qu'elle eut pour moi en s'en allant
les cinq rides profondes au coin de ses yeux.

5.

Plantes de printemps le long du chemin et leur floraison multicolore
Au-dedans d'elles
attiédi de soleil et bâillant largement
« tout est accompli » dit l'hiver qui s'efface.

Et comme la ruine de l'hiver est complète
ce « tout »
que rien n'altère
se fait neuf au cœur du printemps.

6.

Définir la nature d'un verre
c'est dire qu'il est
ce « vide » contenant et l'eau et la boue.

7.

Silence au bord de naître
qu'avec des mots

un nombre infini de fois
j'ai massacré.

Je n'étais pas conscient de mon crime
mais le châtement infaillible est tombé.

Mes mots
n'ont su engendrer

le silence.
Cette musique qu'est le silence.

8.

Du bassin de la cascade bondit un dragon géant.
Il gagne le ciel et devient divinité. Divinité du tonnerre.

À toutes les existences qui s'enchaînent sans fin
il accorde l'élan qui pousse à se mouvoir.

Accordant aux peintres l'élan qui mène à l'abstraction
de l'abstraction il leur offre les codes.

Accordant aux enfants des motifs de cerfs-volants
des vantardises et des fanfaronnades il leur offre les germes.

9.

Vous tous avec quelle lenteur
vous occupez vos sièges dans le train.
Vous ôtez vos chapeaux vous ôtez vos chaussures vous ôtez
vos ceintures
vous ôtez vos noms vous ôtez vos masques et même vos
visages
pour vous délasser comme immergés dans une source thermale.

Dans ce train que tout est facile
Il paraît qu'un aller simple suffit.

Le train progresse à l'infini.
Sans conducteur.

Le conducteur c'est toi.
Et les rails étincellent flambant neufs.
À l'infini le train court. À l'infini.

(Seiki no kazarime ni shagamikonde, 2001, Shichô-sha)

FLEUR DE LUMIÈRE

Fleur transparente en ta nudité !
Sur toi ce n'est plus la lumière
du dehors qui se déverse.
C'est de l'intérieur que tu irradies.

De tes fins pétales
tu fais des aurores polaires tu fais des cirrus
tu vas jusqu'à créer l'épiderme
du firmament fleur de lumière !

Ainsi tu nous apprends
qu'autrefois de même au-dedans de l'homme
un frais cours d'eau répandait son réseau de nervures
et qu'il y avait des ombrages et qu'il y avait du repos.

(Seiki no kawarime ni shagamikonde, 2001, Shichô-sha)

BLOTTI AU TOURNANT DE CE SIÈCLE

En fait de termes relatifs aux poissons
plus qu'en anglais en français en allemand
quelle richesse du côté de la langue japonaise !
Pour les termes relatifs aux autres animaux c'est évidemment
le contraire.

Mais si l'on s'avise
de comparer les mots touchant aux directions
quel peuple civilisé arriverait à la cheville
des habitants des régions du Pôle Nord ?

Sur l'itinéraire qui mène d'« ici » à « là-bas »
ce sont dix, voire vingt
pronoms marquant l'orientation
dont tu devras en un vertige continu
franchir les ponts.

Sur les glaces du Pôle Nord pas moyen de dresser des cartes.
C'est dans la tête des gens de l'Arctique nulle part ailleurs
que le filet des pronoms démonstratifs et son réseau précis de mailles
en dessine le tracé.

(Seiki no kawarime ni shagamikonde, 2001, Shichô-sha)

Renga, Renku et Renshi¹

C'est en manière de célébration de la clôture d'une longue série d'articles publiés régulièrement, sous le titre « La conscience esthétique des Japonais », dans la revue *UP*, qu'on m'a demandé d'écrire librement à partir de ce que ce sujet m'inspire. Il est vrai que, si je songe à la durée de l'espèce de chronique que je tiens dans le quotidien *Asahi*, sous le titre « chant de circonstance² », et qui a duré plus de vingt-et-un ans en dépit d'arrêts occasionnels et temporaires, je me dis que ce travail, pendant tout ce temps, a bien dû me donner à penser et à sentir sur ce sujet : « La conscience esthétique des Japonais ».

J'aurais pu bien sûr divaguer à partir de ces données, mais dans l'occasion qui se présente, je voudrais plutôt esquisser ce qui serait pour moi un cadre de pensée sur ce sujet, tout en m'excusant de mon insolence d'oser me trouver, sans même y avoir été invité, à une place où ont été publiés beaucoup d'autres essais excellents, et de risquer de ne présenter que des choses superflues dans un style plutôt rude. J'essaie donc...

Le trouble de la transition

Après la modernisation, le Japon a oscillé sans cesse entre deux pôles, celui de la politique d'occidentalisation d'une part et celui du nationalisme de l'autre. Les brutales mutations sociales ont souvent donné lieu à un dépaysement spirituel dans le domaine de la littérature et des beaux-arts, et la désorientation ou l'impatience propres à « la période de transition » se sont exprimées sous des formes diverses. On peut par exemple évoquer les poètes du début de l'ère Shōwa dont certains ont été profondément attirés soit par le marxisme soit par l'anarchisme, alors que d'autres sont devenus de fervents adeptes du nationalisme : un exemple frappant est celui de Yasuda Yojūrō³ et de quelques autres dans l'esprit desquels ont pu coexister ces deux pôles opposés, et qui ont fini par devenir eux-mêmes des exemples extrêmes de décadence romantique tant dans leurs idées que dans leurs expressions – ces cas n'étaient pas rares à l'époque.

« Le trouble de la transition » est, pour le dire autrement, celui d'un soi déchiré. La prise de conscience de la souffrance d'un tel soi a donné naissance à maints poèmes ou romans ayant pour motif principal l'impossibilité pour un sujet de reconnaître sa propre identité : ce sujet ne peut alors aspirer à retrouver son identité qu'en se parodiant, qu'en se moquant de soi-même, et qu'en se plongeant dans la douleur romantique. Le fait que Dazai Osamu ne manque pas aujourd'hui de lecteurs témoigne d'un problème sérieux qui ne se réduit pas à un phénomène anecdotique dans le monde de l'édition japonaise.

1. Article publié dans *UP*, mars 2001, Tokyo, p. 8-12.

Ren- dit une chaîne ; *ga*, *ku* et *shi* signifient respectivement *tanka* (poème japonais de 31 syllabes réparties en 5-7-5-7-7), *haïku* (ou vers), poème. Seule la dernière forme – le *rensui* – n'est pas traditionnelle : elle a été créée par Ōoka Makoto à partir des deux dernières.

2. « La circonstance » est ici liée à chaque saison qui offre des occasions diverses pour les poèmes traditionnels japonais.

3. Yasuda Yojūrō (1910-81) : critique littéraire célèbre dans les années 30, qui prônait une esthétique anti-moderne.

En ce sens on peut dire que la littérature japonaise moderne a dans son ensemble nourri une sympathie irréductible pour le romantisme. À mon avis, l'intérêt qu'on porte à Mishima Yukio, qui cherchait à se situer à l'opposé de Dazaï Osamu, pourrait n'être pas, au fond, étranger à pareille propension.

La tradition de la shiika classique¹ et Bashô

Cependant, quand on remonte dans l'histoire de la littérature japonaise jusqu'à l'antiquité et que l'on jette un regard vers le passé, on peut constater une relative absence de respect pour les génies extraordinaires, pour les originalités démesurées ou les personnalités puissantes – autant de traits qu'affectionnent, en fait, les amateurs du romantisme. Ce qui ne signifie pas, cependant, qu'on ne prêtait pas attention aux personnalités fortes et exceptionnelles, ni qu'on n'avait pas une profonde estime pour elles. Pensons à Bashô par exemple, le premier des poètes qu'on admire et aime profondément : la raison pour laquelle il est adoré serait à trouver moins dans son génie que dans son originalité et sa forte personnalité.

Le génie, incontestable, de Bashô s'est exprimé au mieux dans ses rapports avec ses disciples. C'est là ce qui a pu se manifester tout particulièrement dans le *renku* : Bashô était surtout un personnage à facettes multiples qui faisait l'admiration de tous les *renju*² – Bashô chef d'orchestre pour cette scène cruciale dans la création d'une œuvre ; Bashô interprète virtuose ; Bashô gérant attentivement le déroulement de l'ensemble ; Bashô critique ; Bashô maître de vie – et c'est bien ce caractère complet (combinant savoir, affect et volonté) de Bashô qui suscite toujours, à plusieurs siècles de distance, l'admiration des lecteurs contemporains.

En bref, on cherchera en vain la posture romantique d'opposition ou de conflit entre « l'individu » et « la foule » chez Bashô et les *renju*. Pas d'opposition entre une grande personnalité et des disciples s'efforçant de marcher sur ses traces : « l'individu » et « la foule » étaient liés par une harmonie dynamique. La forme du *renku* ainsi que son mode de création même témoignait en fait de ce lien.

Bashô se distinguait également par son respect pour les Anciens. Il était plein d'admiration pour la capacité créatrice qui ne cessait d'agir dans la « tradition ». Il avait l'humilité de se laisser enseigner par la force de création qu'il sentait active au sein de la tradition – par cette volonté de créer qui détruisait toujours de nouveau la tradition ossifiée.

En effet, ce qui se trouvait à l'origine de la tradition de la *shiika* classique, c'était les 21 recueils du *Chokusen wakashû*³, compilés depuis la fin de l'antiquité jusqu'au moyen âge.

L'esthétique de cette tradition consistait à forger le *waka* en tant qu'expression d'un groupe de poètes d'une sensibilité raffinée et partageant les mêmes critères du goût et les mêmes valeurs, expression entendue en effet comme un banquet intellectuel et sensible. Les thèmes, les matières et les arts respectifs des poètes possédaient une homogénéité profonde, que l'on pouvait constater même entre des

1. *Shiika* : dénomination pour la poésie classique, constituée principalement de la poésie proprement japonaise (*tanka*, *haïku*, etc.) et de la poésie chinoise écrite par des japonais. C'est *waka* qui signifie étymologiquement « la poésie japonaise ».

2. Les participants du *renga*.

3. Recueil des *waka* japonais (*waka-shû*) sélectionnés par les proches de l'empereur (*Chokusen*).

poètes séparés par plusieurs siècles. Si Bashô, poète du 17^e siècle, pouvait se tourner, avec une admiration et une affection peu communes, vers un poète du 12^e siècle comme Saigyô, c'est qu'il était persuadé de l'existence d'un lien direct entre eux, tant dans leurs notions de la vie et de la mort que dans leur conscience esthétique et leur perception sociale, voire dans leur idée de ce qui subsiste de permanent dans la tradition de la *shûka*.

Ainsi la *shûka* se présentait-elle souvent comme un salut souriant, ou comme un dialogue intemporel entre gens appartenant à une même communauté en matière d'esthétique et d'idéal. Cela signifiait en même temps que l'appartenance à une telle communauté d'ordre spirituel obligeait ses membres à accepter d'emblée pour destin une vie d'ermite, une existence ignorée à l'écart d'un grand public sans aucun rapport avec pareille communauté.

Néanmoins, les poètes anciens ne vivaient pas forcément dans une solitude excessive aux temps où la tradition de *Chokusen wakashû* restait vivante et avait une influence sur un certain nombre des gens en leur faisant partager critères du goût et valeurs. C'est à cette époque « heureuse » de Heian qu'ont été inventées de nouvelles formes poétiques de *renga* ou d'*utaawase*¹. Autant de travaux collectifs réalisés à l'occasion de belles et magnifiques fêtes de cour ; autant de jeux mondains raffinés et investis de la plus haute valeur esthétique.

Mais avec le déclin que devait connaître la splendeur de la société aristocratique, la *shûka* a également perdu peu à peu son aspect mondain. Dès lors, seules les formes poétiques telles que le *renga* ou son avatar le *renku* (i. e. le *renga* du *haikai*) ont subsisté et ont continué à exercer un attrait profond : c'est ainsi que Bashô accordait plus d'importance au travail collectif du *renku* qu'à sa propre création individuelle de *haiku*, allant jusqu'à affirmer avec fierté qu'il ne cédait jamais le *tsukeai*² du *renku* à aucun de ses disciples.

La création et la pratique du renshi

Il me semble que la tradition du *renga*, après avoir connu une longue évolution et bien des vicissitudes, a été quelque peu oubliée pendant le siècle de la modernisation du Japon, ère du respect de l'individualité et où l'on avait tendance à souligner le génie personnel et l'originalité des créateurs. C'est dans ces dernières années qu'il est ressorti de l'ombre et a commencé à attirer l'attention de nombre de personnes. Avec des amis, j'ai moi-même lancé, vers la fin des années soixantedix, une tentative que j'ai appelée le *renshi*, combinaison de courts poèmes sans les contraintes formelles du *renga* ou du *renku*, dans le cadre de la revue *Kai* servant d'organe de notre cercle littéraire. À partir du début des années quatre-vingt, j'ai donc participé à des créations collectives de *renga* sous forme de la table ronde avec des poètes parlant des langues diverses : elles ont eu lieu aux quatre coins du monde, d'abord aux États-Unis, ensuite en Allemagne, aux Pays-Bas, en Finlande, à Hawaï, en Suisse, à Tokyo ou à Shizuoka, etc. Chaque séance durait entre deux et quatre jours.

1. *Uta* = chant, *Awase* = assortir. Jeu de cour où deux groupes de poètes-aristocrates rivalisent par la qualité de *tanka* composés par chaque membre et « assortis » à tour de rôle.

2. *Tsukeai* est le fait d'ajouter une composante, dans un *renku*, par rapport à la précédente. Quand la première est faite de 5-7-5 syllabes, la deuxième de 7-7, et ainsi de suite.

Étant donné que l'ensemble des participants – poètes composant chacun un poème dans sa langue maternelle et traducteurs dont le nombre est parfois supérieur à celui des poètes – compte au moins deux personnes et au plus cinq ou six, et que ces participants d'origines et de nationalités différentes travaillent ensemble pendant plusieurs jours, du matin au soir, parfois même pendant la nuit, partageant ainsi le même espace et le même temps, il va sans dire que la densité de l'échange spirituel et corporel et l'intimité qui se forme rapidement entre les participants ne sont guère comparables aux autres formes de contacts littéraires.

C'est du 26 au 28 avril de 1993 que j'ai été invité par l'Unesco à participer à une séance de *renshi*, qui s'est déroulée dans une salle de son siège parisien : l'ensemble des participants réunis autour d'une grande table ronde comptait environ une dizaine de personnes – à part moi, deux poètes français, un libanais, un congolais, un bengali, trois traducteurs qui rendaient la langue de chacun en français pour leur compréhension mutuelle (l'un d'eux était Monsieur Yves-Marie Allieux, chargé de la traduction japonais-français) et enfin un autre poète français qui présidait la séance et qui coordonnait les activités de tout le monde. Alors que j'ai participé à une dizaine d'autres séances du *renshi* international après celle-ci, cette séance parisienne m'a bien marqué.

Le résultat de cette séance a pris la forme de quatre-vingt-dix textes en français publiés un peu plus tard dans une revue de lettres et de beaux-arts de grand format, *Caravane* (1994). Je me rappelle que c'est la visite du directeur du département culturel de l'Unesco, Monsieur Lopez (lui-même est un écrivain) qui avait été à l'origine de ce *renshi* parisien. En fait, je me suis laissé prendre à ses paroles. Il m'a expliqué le sens qu'avait pour lui le *renshi* : « Il est vrai que le *renshi* est votre invention, mais qu'aux poètes de différents pays – à des poètes qui appartiennent à des pays du monde ayant chacun sa tradition, sa façon de vivre, son milieu culturel totalement différents de tous les autres, et qui maintiennent et respectent ces différences dans le cadre d'un tel travail –, il fournisse une occasion de travailler ensemble dans le but commun de créer une chaîne de poèmes, voilà qui représentera l'idéal même de l'Unesco, ne croyez-vous pas ? Venez à Paris et faites vous-même un *renshi* avec des poètes qui parlent des langues différentes. Sans vous, on ne saurait commencer. »

J'avais moi-même déjà pensé à ce qu'il évoquait alors. Il n'y avait rien d'étonnant à ce que l'idée cosmopolite de Monsieur Lopez trouvât à s'investir dans la lignée des *renga*, *renku* et *renshi*. Mais quant au résultat, c'était une autre affaire. Après avoir hésité, je pris la décision d'aller à Paris.

Que des poètes qui ne s'étaient jamais – ou presque – rencontrés auparavant aient réussi à faire un *renshi* de quatre-vingt-dix poèmes en deux jours et demi seulement suffit à mesurer la réussite de cette tentative. Une semaine plus tard, nous avons donné une lecture publique dans « La Maison de la Poésie » qui se trouvait dans un des bâtiments construits aux Halles. La salle était comble, l'ambiance chaleureuse dans le public était extraordinaire. Je ne sais si c'est pour cette raison, mais un incident s'est produit au beau milieu de la lecture et l'a interrompue pendant quelques instants : un avertisseur d'incendie s'était déclenché et n'arrêtait pas de sonner.

Renga, *renku* et *renshi* : ce sont des formes poétiques qui cherchent pour ainsi dire à figurer, de façon dynamique, le principe de « changement » commun aux mondes naturel et humain. Le mouvement d'ensemble n'est pas une simple pro-

gression linéaire, il est constamment affecté par les interactions dynamiques et organiques entre les parties et le tout, par quoi chaque poème acquiert un sens nouveau, voire des perspectives et des vues nouvelles. L'impression que cela donne est à la fois confuse et comme en relief. C'est qu'il s'agit d'un ouvrage réalisé à plusieurs auteurs et qui, à la différence du travail d'un seul, permet à chacun d'entre eux de découvrir un élément inédit, dans la mesure où sont offertes les occasions heuristiques de hasards divers.

Par conséquent, un *renshi* achevé dans ces conditions risque toujours de ne pas être satisfaisant quant à la perfection et la complète splendeur. Il n'est pas difficile de relever ses défauts, si l'on y tient, puisque son but n'est ni la perfection ni la splendeur.

Je pense que cette manière de travailler fait écho à l'art poétique du surréalisme qui a beaucoup influencé et stimulé les poésies du monde entier dans la première moitié du xx^e siècle. C'est peut-être cette lointaine parenté qui permet au *renshi* de rencontrer toujours la sympathie des poètes occidentaux et d'éveiller leur curiosité.

Note du traducteur

Dans son *Après Babel*, G. Steiner salue le *renga* quadrilingue composé en 1969, avec la participation d'O. Paz, de J. Roubaud et de deux autres poètes. Steiner cite ce que le premier note à ce propos : « notre génération, notre sensibilité est immergée dans le monde de la traduction, ou plus précisément, dans le monde qui est lui-même la traduction des autres mondes, d'autres systèmes. »

Il est curieux de constater que la forme du *renga* japonais – ce retrait du singulier s'épanouissant grâce au multiple pourrait-on dire – a pu servir, en dehors de son époque et de son contexte, à représenter la situation babélique et l'ère de la traduction généralisée. Ce qu'on peut soupçonner derrière le mélange joyeux de langues que ces poètes ont mis en œuvre sous la forme du *renga*, n'est-ce pas une sorte de reflet d'une unité lointaine, celui où la forme elle-même paraît comme un lieu de rencontre en lequel des êtres de langues différentes com-paraissent, paraissent ensemble, pour citer J.-C. Bailly et J.-L. Nancy ? Dans ce qui déclenche le désir de traduire se découvre le souci du commun, « comm'un », s'articulant avec la poésie (un souci né du mouvement de l'espérance, écrit Bonnefoy dans *La Communauté des traducteurs*). Je me rappelle les tentatives de Deguy et de ses amis de la *Revue de Poésie* : traductions anonymes pour le compte de la poésie « faite par tous ». Et aussi et surtout – grâce à la remarque d'A. Berman – la génération de Bonnefoy, Jaccottet, de Du Bouchet et de Celan qui, comme pour marquer la fin de l'échec de l'idéal communautaire du surréalisme, sont repartis, précisément par le biais de la traduction, à la rencontre d'une autre forme de vie, à la recherche d'un autre « commun » – une pure langue ?

Je ne puis non plus oublier le fait que c'est cette génération même qui a accordé tant d'attention à Bashô, aux haïku et aux autres formes de la poésie classique japonaise, sur la relation desquelles je ne puis m'attarder ici (mais je profite de cette occasion pour rendre hommage à André du Bouchet, à qui on doit l'introduction en France de *La Sente étroite du bout du monde* de Bashô : il m'a raconté, lors de notre dernière rencontre, que c'était lui qui, l'ayant lu en anglais, en avait demandé la traduction à R. Sieffert pour sa publication dans *L'Éphémère* en 1967 – je ne puis lire *Pensées sous les nuages* de Jaccottet sans penser au début de cet essai de Bashô dans lequel la figure du poète se double de celle du passeur qu'il ne cesse de croiser).

Comme on dit, la poésie a certes quelque chose d'intraduisible : les mots sont des corps, les idiomatiques vernaculaires (qui passent souvent inaperçus) sont à paraphraser, le rythme se perd en passant d'une langue à l'autre. Entre le japonais et le français, l'écart n'est certes pas à minimiser. Mais la recherche du traduisible dans cette impossibilité même de traduire, du « comm'un » dans le différent, du familier dans l'étranger, et la tension qu'elle génère, ne peut-elle pas avoir quelque chose de promoteur – jusque dans la banalité même ?