

Accueillir ? Ce centième numéro de *Po&sie* est composé en tout point pour ouvrir notre réceptivité de lecteurs français à ce qui, du Japon, nous arrive.

L'idée s'en est formée ici, à Paris, ou non loin de Paris. Au hasard des conversations ou au fil des lectures de chacun, dans une gare ou au téléphone, dans un café, dans les couloirs d'une université ou au lever du jour dans un jardin... Évidente et simple était l'idée d'un numéro consacré à la poésie japonaise contemporaine. C'est sa mise en œuvre qui, aussitôt, a exigé maintes décisions et qui n'a été rendu possible que par de nombreuses et parfois inespérées collaborations.

« ... aucun équipage ne connaît jamais la vue générale du bateau », écrit Irisawa Yasuo dans « Esquisse pour un bateau de bois » (traduit par Jeanne Sigée, *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*). Du présent numéro, nous avons, certes, une « vue générale » au départ ; mais nous avons essayé de faire qu'elle ne soit jamais acquise de manière à exclure d'emblée les suggestions qui nous venaient des uns ou des autres ou les idées nouvelles que notre propre travail faisait naître. Ainsi nous sommes-nous retrouvés dans ce genre d'embarcation qu'à l'instar du langage selon Wittgenstein, il n'est loisible de réparer ou de compléter que dans le temps où, déjà, l'on vogue.

Parmi celles et ceux qui nous ont donné d'amicaux avis ou conseils, il faut mentionner – sans qu'ils puissent, bien sûr, être tenus pour responsables des imperfections du résultat final – les noms de poètes présents dans ce numéro : Yoshimasu Gôzô, Irisawa Yasuo (grâce à Asahina Michiko), Matsuura Hisaki, Sasaki Mikirô, Eshiro Mitsuru.

Mais bien vite c'est un collectif ramifié et mouvant qui s'est formé entre Paris et Japon, par réunions et rencontres, par coups de fil, courriers de toute sorte, emails innombrables fusant entre nuits et jours. Ueda Makiko et moi avons été tôt rejoints par Tsujikawa Keiko et Jean-Nicolas Illouz, par Samson Sylvain, Teramoto Naruhiko. Nous avons pu à tout moment compter sur l'aide généreuse de Sekiguchi Ryoko... Comment trouver pour chacun les mots qui diraient sa manière propre de contribuer au travail commun ? Sobre et précise aura été la participation de Yasuhara Shinichirô. Quant à Ono Masatsugu, c'est toute une part de la conception de ce numéro, et son achèvement même qui, sans lui – sans sa vigilance et son inventivité –, auraient été impossibles.

Toutes celles et ceux que je viens de mentionner nous ont donné, outre leur aide, soit leurs propres poèmes, soit des traductions ou des articles, soit tout cela à la fois. Plusieurs autres ont traduit et présenté des poètes (souvent en dialoguant avec eux) : Dominique Palmé, Agnès Disson, Patrick De Vos, Thierry Maré, Marukawa Seiji, Taniguchi Asako. D'autres encore ont répondu aussitôt à nos demandes d'articles : Araï Toyomi, Hosomi Kazuyuki, Okaï Takashi (avec de surcroît des tanka de sa composition), Véronique Perrin – traductrice du grand romancier Furui Yoshikichi –, Michael Lucken, Andrea Raos, Shiina Ryôsuke, Takahashi Yûji (qui nous a envoyé une partition et nous a permis de puiser dans son site internet), Augustin Berque, auteur de livres fameux sur le Japon.

*

Le résultat que voici garde quelque chose d'une ébauche, avec ses maladresses et sa fraîcheur. Il s'agit, nous ne l'avons jamais oublié – c'était une condition de notre liberté –, d'un numéro de revue, à concevoir et réaliser dans un temps ouvert.

Le choix des poètes traduits s'est fait, pour une part, de proche en proche – par les lectures et les passions des uns et des autres, ou lorsque des poètes nous ont adressés à d'autres poètes. Faut-il préciser que notre choix n'a rien d'un palmarès ? Ce qui n'empêche évidemment pas qu'à chacune des œuvres ici présentes nous soyons singulièrement attachés.

Chacun des poètes a d'ailleurs choisi ceux de ses poèmes qu'il désirait voir traduits – en y ajoutant, souvent, et à notre demande, un inédit. À chacun encore, nous avons voulu ne pas mesurer trop chichement la place. Impossible pour le lecteur français d'accéder à une œuvre sans un nombre suffisant de pages. Aussi nous en sommes-nous tenus à un ensemble relativement limité de poètes. D'autres, à l'évidence, auraient pu figurer ici. Mais *Po&sie* a un passé et un avenir : des poètes japonais ont déjà été traduits dans la revue, d'autres, sans nul doute, le seront.

L'organisation d'ensemble est évidente. Aux poèmes de la première partie succèdent les études. Simplement, lorsqu'une étude est due à l'un des poètes que nous publions, nous l'avons regroupée avec ses poèmes. Quatre poètes – Tamura Ryûichi, Mado Michio, Fujitomi Yasuo, Kim Shijong – sont exclusivement présentés (dans l'une ou l'autre partie du numéro) dans des études qui enveloppent les poèmes traduits.

L'ordre de publication des poètes est celui de leurs dates de naissance. Aussi Yoshioka Minoru (1919-1990) figure-t-il en tête du numéro. La plus jeune, parmi les poètes traduits ici, est Koïke Masayo (née en 1959).

*

En dehors de Yoshioka Minoru – qui occupe ici la place à part d'une référence majeure sur laquelle s'accordent nombre de poètes d'aujourd'hui (Matsuura parle de lui comme « un de nos grands poètes du xx^e siècle » et voit dans son recueil *Natures mortes* « un des événements les plus importants dans l'histoire de la poésie moderne japonaise ») –, les poèmes que nous publions ont été écrits depuis un peu plus d'une trentaine d'années (le grand poème d'Irisawa « Mon Izumo » est daté de 1968).

Nous ne sommes donc pas remontés dans les décennies de l'immédiat après-guerre – celles où les événements catastrophiques des années quarante avaient eu, entre tant d'autres d'effets au Japon, celui d'affecter radicalement la position de la poésie : quelle place des poètes pouvaient-ils bien trouver dans l'après-guerre ? (L'étude de Michael Lucken sur le mouvement *Arechi* apporte des éléments de réponse¹.)

1. « Arechi » est la traduction en japonais du titre du poème de T.S. Eliot : « The Waste Land ». Il est clair qu'un pareil titre – « terre en friche », « terre dévastée » – devait résonner terriblement dans le Japon d'après 1945.

Avec T.S. Eliot, c'est une certaine poésie de langue anglaise qui exerçait ses effets au Japon, ainsi qu'une manière, fort prégnante, de dire la « vie moderne ». Mais dès la fin du XIX^e siècle, des apports poétiques occidentaux avaient commencé à se mêler à d'autres influences ou effractions. Des poètes français, Baudelaire par exemple, furent bientôt traduits. C'est en partie sous l'impact de ces découvertes que de nouvelles pratiques et formes étaient apparues dans la poésie japonaise de la première moitié du vingtième siècle. Voir (dans *Le Temps des œuvres, Mémoire et préfiguration*, PUV, 2001) « Naissance du poème en prose au Japon » de Nakaji Yoshikazu, et « Solitudes de la poésie moderne japonaise » où Matsuura Hisaki revient sur « la naissance d'une poésie de langue japonaise qui ne soit ni du *haïku* ni du *tanka* ».

Dans la présentation de *The New Poetry of Japan*¹, Suzuki Shirôyasu écrit : « Les années juste avant et après 1970 marquent un tournant dans le Japon d'après-guerre. » C'est précisément de ces années que nous sommes partis. S'il y eut alors « tournant », c'est peut-être que les poètes qui commencèrent à publier alors furent les premiers à n'avoir pas subi, au temps de leur formation, l'emprise du régime guerrier et nationaliste. Il n'empêche que plusieurs écrits ici traduits portent les traces de la Deuxième Guerre mondiale ou celles de l'occupation japonaise en Mandchourie. Ainsi arrive-t-il à Takarabe Toriko de parler de la nécessité et de l'impossibilité d'écrire à partir de son « expérience » des violences historiques traversées dans l'enfance.

*

Quels qu'aient été les apports et bouleversements qui ont transformé la poésie japonaise au vingtième siècle, la pratique du tanka et du haïku n'a pas disparu. Loin d'appartenir au passé, elle garde aujourd'hui une réelle importance littéraire et sociale. Dans notre numéro, ces formes sont présentes avec les contributions d'Okai Takashi et, plus indirectement, chez d'autres poètes, avec Ôoka ou même Takarabe. Nous engager davantage dans la traduction et la présentation de poèmes à formes régulières aurait été une tout autre tâche.

Ce n'est pas pour autant que la poésie en vers libres ou en prose, telle qu'on la lira ici, est privée de forme. La forme poétique y change de sens ou de rôle. Elle s'y métamorphose, elle y renaît en de multiples événements. « *Je me souviens* – écrit Yoshimasu Gôzô dans son étude sur Tamura – *de ce qu'a dit le poète un jour, comme en guise de soupir; "le poème est par nature formel"*. *Ce qu'il entendait par "formel" n'était pas quelque chose de clairement identifiable comme le haïku ou le tanka, mais plutôt ce qui apparaît dans ses vers ou dans sa rhétorique comme une brûlure discrète ou une blessure.* »

« *Individuelle et diverse* », dit Suzuki Shirôyasu de la poésie qui a commencé à paraître au début des années soixante-dix. Nul rapprochement entre les divers poètes que nous publions n'est-il donc possible ? Pas de groupes déclarés, en tout cas, pas de ralliements à des esthétiques ou des idéologies collectives (comme ce fut le cas avec le marxisme). La « créativité individuelle » elle-même n'est pas revendiquée comme elle put l'être dans l'après-guerre : c'est qu'elle va davantage de soi. « *Plus la différence entre les femmes est minime, / plus est précieuse l'individualité de chacune* » : ces vers d'Abe Hinako (cités ici dans l'article d'Arai Toyomi), ne peut-on dire qu'ils pourraient s'appliquer aux poètes, femmes ou non, ou aux poèmes d'aujourd'hui ?

*

L'histoire de ce numéro, pour y revenir enfin, s'est déroulée au fil d'innombrables et insomniacs échanges entre Japon et France. *Po&sie*, avec le soutien de Michel Deguy, de son comité, et de l'éditeur (grâce, en particulier, à Geneviève Bouffartigue), a joué son plein rôle de conception et de coordination. C'était, en particulier, tenir une posi-

1. *The New Poetry of Japan*, edited by Thomas Fitzsimmons & Yoshimasu Gôzô, Asian Poetry in Translation : Japan, Katydid Books, Santa Fe, 1993.

tion de relative ou humoristique extériorité à l'égard des antagonismes poétiques qui (même s'ils sont aujourd'hui plutôt individuels) font partie de la vie de la poésie, au Japon comme en France.

Plusieurs moments importants ont contribué au résultat final. À l'automne 2001, grâce à la Scène Nationale d'Orléans, un atelier de traduction (organisé par Jacques Le Ny) a réuni deux jours durant (avec l'aide de Ueda Makiko, Ono Masatsugu et Ozawa Shizen) les poètes Amazawa Taijirô, Yoshimasu Gôzô, Eshiro Mitsuru, Sekiguchi Ryoko. Traduction et diction de la poésie japonaise y furent analysées – et publiquement pratiquées. Exceptionnels, ces moments où des poètes eurent le loisir de s'expliquer les uns pour les autres – même si Amazawa Taijirô souligna que le « moi » auquel on peut s'adresser dans une conversation n'est pas ce dont émanent les poèmes – « ces mots du non-moi qui sortent du moi »... D'autres moments encore auront ponctué la préparation de ce numéro – à Paris (Espace Japon, Université Paris 8) ainsi qu'au Centre d'Études Japonaises d'Alsace (grâce, en particulier, à Sakae Murakami-Giroux et Anne Sempère).

*

Visible, un peu autrement qu'à l'ordinaire : c'est tel, enfin, que nous avons souhaité réaliser ce numéro. La part de l'œil dans l'écriture et la poésie japonaises est présentée ou interrogée dans plusieurs contributions – celles, surtout, de Marianne Simon-Oikawa sur Fujitomi ou de Matsuura. Plusieurs poètes nous ont donné des manuscrits à reproduire. Et surtout, Yoshimasu Gôzô nous a offert les graphies qui font notre couverture et qui scandent les deux grandes parties du recueil. Chez lui, les gestes lents ou soudain accélérés de l'écriture ne sont pas séparables de la diction – de la « danse glottale » – ; ils entrent dans ses performances publiques, ils soulèvent tous ses vers, ils nous sont donnés ici même.

C'est ainsi que la préparation de ce numéro nous a fait de mille manières accéder à la poésie se faisant. Celle-ci ne cesse pas d'être présente dans ce numéro : la traduction aussi ramène toujours à la poésie possible.

Claude Mouchard

Nos remerciements vont également à Iwakawa Tetsuji (Chikuma-Shobô) pour les textes originaux de Yoshioka, à Ôizumi Fumiyo (Shoshi-Yamada) pour les contacts avec Mmes Yoshioka et Tsuji, à Nakamura Tetsutarô pour ses conseils, et à Ueda Mutsuko pour la documentation fournie.

D'autres publications collectives : *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*, préface de Inoue Yasushi, Kiyooka Takayuki, Ôoka Makoto, Gallimard 1986 (repris en *Poésie/Gallimard*) ; « Figures d'une poésie japonaise moderne », dans *Le Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 183-184, sept-déc. 1989 ; « Anthologie de la poésie contemporaine japonaise », poèmes traduits par Amazawa Taijirô, dans *Écritures japonaises, Cahiers pour un temps* (centre Georges Pompidou) ; « Poésie japonaise au présent » dans *Europe* (n° 815, mars 1997) ; « Poètes japonais d'aujourd'hui », présentés et traduits par Dominique Palmé (*Poésie 97*, n° 68) (avec des traductions d'Ôoka, Tanikawa, Kawata Ayane, Sasaki Mikirô, Arakawa Yôji, Asabuki Ryôji) ; « Poésie d'aujourd'hui au Japon », dossier organisé par Marc Kober dans *Le numéro 5 de Pris de Peur* (Rafael de Surtis Éditions). Cette liste ne prétend évidemment pas être exhaustive. On peut mentionner encore le n° 17/18 de la revue *Équinoxe* (dont le « module 4 » est consacré à « Écritures et images en France et au Japon »).

Il faut enfin rappeler le très riche et (visuellement en particulier) très beau « Numéro Spécial 25, Écritures poétiques japonaises, 2000 » de la revue *Ebisu*. Il est composé de trois parties : « L'écriture poétique face à la traduction », « Regards sur un poète classique : Fujiwara No Teika », « Formes et figures de la poésie contemporaine ». (Les définitions initiales de Marguerite-Marie Parvulesco sont précieuses pour tout lecteur non japonais ou non spécialiste.)

Note sur la lecture des mots transcrits du japonais :

Le *e* est toujours accentué, et se dit presque comme le *é* français.

Le *s* est toujours /s/ même entre voyelles.

Le *ch* est affriqué comme en espagnol.

Le *u* est proche du *ou* français.

Le *r* est proche d'une labiale comme *l*.

Le *g* est toujours guttural.

Le *i* doit, lorsqu'il succède à un *a*, être lu séparément : pour éviter certaines confusions, nous l'avons marqué par la graphie *î*.

Quelques précisions historiques et terminologiques

En japonais, le mot *shi* a deux acceptions. Il peut s'entendre soit comme « poésie » ou « poème » en général, soit comme genre. Au sens général, les poèmes versifiés appartiennent au *shi*. Mais, en termes de genres, ils sont des *tanka* ou des *haïku*, et se distinguent du *shi* qui n'a pas recours à des formes fixes conventionnelles.

Le terme *shi* est emprunté au chinois. Il signifiait traditionnellement la poésie chinoise. Sa connaissance et le savoir de sa composition faisaient partie de la culture des lettrés. De leur côté, les poésies versifiées considérées comme autochtones – dont on sait aujourd'hui qu'elles ont une très importante racine coréenne –, comme la chanson, étaient appelées *uta*. Depuis la naissance de l'actuel *shi*, au dix-neuvième siècle sous l'impact de la poésie occidentale, l'ancien *shi* est appelé *kanshi* (poèmes chinois).

Est-ce en raison de l'usage multiple du mot *shi* ? En ce qui concerne les genres de la poésie, on a le goût de précision. Ainsi le *shi* sans formes fixes est officiellement appelé « poésie libre en langage parlé » (*kôgojîyûshi*) – « le langage parlé » n'étant ici rien d'autre que le japonais moderne. Pour les poèmes écrits aujourd'hui, on aime employer le terme *gendaishi* : « poésie contemporaine ». Nous pouvons dire que le présent volume est consacré au *gendaishi* des vingt-cinq ou trente dernières années.

Pour évoquer l'évolution du *gendaishi*, il convient d'introduire la notion de « poésie d'après-guerre » (*sengoshi*). Au lendemain de la défaite, les jeunes poètes du groupe *Arechi* ont affirmé une poésie en rupture avec celle qui n'avait pas su s'opposer au régime militariste et qui en était arrivée à faire l'éloge de la guerre d'invasion. *Arechi* réclamait que la poésie fasse preuve d'« esprit critique » (*hihyôsei*). Sans doute afin d'insister sur la rupture, Ayukawa Nobuo, l'un des poètes de ce groupe, a proclamé que la défaite inaugurerait la « poésie contemporaine » : celle-ci serait donc synonyme de « poésie d'après guerre ». Au-delà de sa signification chronologique, cette rupture symbolique – le refus de la poésie, aussi bien *uta* que *shi*, d'avant la défaite – a longtemps

fourni le principal repère pour situer les productions de la « poésie libre dans le langage parlé » de notre temps. Parmi les poètes présentés dans ce numéro, seul Tamura Ryûichi a fait partie de ce mouvement.

Dès les années 1950, comme en réaction à cette poésie jugée trop intellectualiste, arrive le temps de la « fête de la sensibilité » (*kansei no shukusai*) notamment avec les poètes du groupe *Kai* (aviron). Tanikawa Shuntarô et Ôoka Makoto sont de grandes figures qui ont débuté alors.

Les années 1960 furent des années d'effervescence autour de la mobilisation contre le renouvellement de la Convention de sécurité américano-japonaise : elles ont vu la naissance de poésies souvent expérimentales et fondamentalement joyeuses. Amazawa Taijirô et Yoshimasu Gôzô sont reconnus comme « poètes des années 60 ».

La paix et la croissance sous la protection des États-Unis sont une conséquence de la défaite. Jusqu'à cette période, on ne doutait pas du schéma « poésie contemporaine » = « poésie d'après guerre ». Cette vision s'efface dans les années 70 qui ont connu à la fois les contestations étudiantes et le traumatisme de tueries partisans. Sasaki Mikirô se fera connaître par ses poèmes marqués par la fin des espérances de la jeunesse.

On ne cherchera plus à se rappeler la guerre pour commenter, à la fin des années 1970, l'impressionnante éclosion de la poésie féminine avec notamment Itô Hiromi. Depuis lors, aucun repère commun n'est venu remplacer celui de la défaite, et il serait difficile de formuler une vision synthétique de la poésie d'aujourd'hui.

En nous en tenant aux vingt-cinq ou trente dernières années, nous nous sommes donc tournés essentiellement vers la « poésie contemporaine » sortie de l'emprise de la « poésie d'après-guerre ».

Il faut remarquer qu'en sortant du cadre « poésie d'après-guerre », on a commencé à revaloriser la continuité entre poésies d'avant et d'après guerre. Certains poètes reconnus avant la guerre, comme Nishiwaki Junzaburô, Kaneko Mitsuharu ou Muroo Saisei, avaient d'ailleurs franchi le cap de la défaite. De surcroît, la « poésie libre dans le langage parlé » a, jusqu'à aujourd'hui – comme Sasaki Mikirô y insiste –, trouvé son terrain pour une part dans les traductions de poésie française réalisées avant ou tout au début du vingtième siècle par des traducteurs et des critiques tels que Kobayashi Hideo, Horiguchi Daigaku ou Ueda Bin.

Au Japon les formes fixes sont bien vivantes. Accessibles grâce à leur brièveté, le *tanka* (5/7/5/7/7) et le *haïku* (5/7/5) sont pratiqués par un grand nombre d'auteurs. En général, les pratiques des poètes de *haïku*, de *tanka*, et de *gendaishi* ne se chevauchent pas : sur ce point, parmi les poètes figurant dans ce numéro, Takahashi Mutsuo constitue une exception.

Pour la poésie versifiée, nous publions seulement Okai Takashi, l'un des poètes de *tanka* les plus féconds d'aujourd'hui. On ne doit pas minimiser l'importance de ce genre de vers, mais il apparaît particulièrement difficile de rendre en traduction leur beauté étroitement liée à leur prosodie. L'existence et la persistance de ces deux formes régulières nous semblent importantes même pour les poètes qui écrivent exclusivement des vers « libres » – le fait que nombre d'entre eux pratique ces formes en privé le prouve – car la combinaison de 5 et 7 sons constitue l'unique base rythmique de la langue japonaise.

UEDA Makiko