

De la musique ? Non, du rythme avant toute chose

De Paul Verlaine à Kitahara Hakushû en passant par Ueda Bin

Dominique PALMÉ
(traductrice littéraire)

En guise d'introduction

Il y a une quarantaine d'années, lors de la rédaction d'un mémoire de maîtrise intitulé *Chansons pour l'enfance : un poète japonais, Kitahara Hakushû*, j'ai découvert avec beaucoup d'étonnement le rôle majeur joué par la poésie de langue française de la seconde moitié du XIX^e siècle sur la création en japonais d'un langage nouveau, hors des codes conventionnels qui au fil des décennies précédentes avaient fini, tant dans les formes du *waka* 和歌 que du *kanshi* 漢詩, la « poésie à la chinoise », par figer l'expression poétique.

C'est en effet la découverte de la poésie occidentale, introduite au Japon grâce à de remarquables traducteurs, qui allait permettre peu à peu aux jeunes écrivains de sortir de cette impasse.

Dès 1889, Mori Ôgai (1862-1922) avait publié, en collaboration avec deux autres auteurs, le recueil *Omokage* (『於母影』 *Réminiscences*), qui présentait 17 poèmes traduits principalement de l'allemand (à commencer par la « Chanson de Mignon » de Goethe, mais aussi certains textes de Heine et Lenau), et de l'anglais (la « Chanson d'Ophélie » dans *Hamlet*, et des fragments de *Manfred*, le drame en vers de Byron). Mais de ce recueil, dont certains textes étaient rédigés dans le style du *kanshi*, la poésie française était absente. Ces premières tentatives, encore assez maladroites parfois, pour inventer des moyens de transmettre la poésie européenne en japonais sans l'emprisonner dans le carcan des contraintes rythmiques ou lexicales, allaient donner son essor au développement de ce qu'on

désignait alors du nom de *shintaiishi* 新体詩, la « poésie de forme nouvelle ».

Mais c'est au critique littéraire et poète Ueda Bin (1874-1916), avec le recueil *Kaichô-on* (『海潮音』 *Le bruit des vagues* - 1905), que revient le mérite d'avoir fait connaître en langue japonaise les courants poétiques de l'Europe. Incidemment, Bin rendait hommage au travail de défricheur effectué une quinzaine d'années plus tôt dans *Omokage* par Ôgai en lui dédiant cet ouvrage qui regroupe 57 poèmes de 29 auteurs venus d'horizons différents (Angleterre, Allemagne, Italie, France et Belgique), tous modernes ou contemporains à l'exception de Shakespeare et de Dante. Sa principale caractéristique est la place prédominante accordée, pour la première fois au Japon, à la poésie de langue française : 14 écrivains (soit la moitié des auteurs cités), et 32 poèmes sur les 57 qui figurent dans le recueil. Les poètes les plus représentés étaient, par ordre d'importance décroissante, Verhaeren, Baudelaire, Leconte de Lisle, Henri de Régnier et Verlaine. *Kaichô-on* faisait donc la part belle au Parnasse et au symbolisme.

Cependant, l'originalité de ce recueil tient avant tout à la pertinence et à la beauté des styles adoptés par Bin pour rendre pleinement en japonais les nuances d'œuvres aussi différentes que celles de D'Annunzio, Robert Browning ou Henrich Heine — pour ne parler que des poètes non-français. Le traducteur, qui n'hésite pas à puiser dans les registres les plus divers du vocabulaire nippon (celui de la langue ancienne, du bouddhisme ou de la chanson populaire, par exemple), propose ainsi un véritable modèle de toutes les formes d'expression possibles en langue japonaise. En ce sens, son travail présente *un caractère paradoxal*, puisque c'est à travers des traductions de poésie étrangère que Bin parvient à élaborer une nouvelle écriture poétique dont bon nombre de jeunes poètes japonais allaient bientôt s'emparer ou s'inspirer.

La sensibilité littéraire de Bin le portait de préférence vers les poètes parnassiens. Et en effet, on sent ses affinités profondes avec les principes esthétiques de l'Art pour l'Art, notamment, dans sa remarquable traduction du sonnet de José-Maria de Hérédia : « Les

conquérants » (« Shusseï » 「出征」). Mais Bin fait également merveille quand il « transplante » en langue japonaise le climat des textes de Verlaine, dont il a retenu pour son recueil trois poèmes : « Mon rêve familial » (« Yoku miru yume » 「よく見るゆめ」) et « Chanson d'automne » (« Rakuyô » 「落葉」), tous deux publiés en 1866 dans les *Poèmes saturniens*, ainsi que « Paraboles » (« Hiyu » 「譬喩」), qui figure dans un recueil plus tardif, *Amour*, en 1888.

Or, le texte le plus remarqué à l'époque dans *Kaichô-on* fut justement la traduction de « Chanson d'automne », poème dans lequel Bin voyait « la source du symbolisme français ». Cette traduction avait été publiée dès 1898 dans la revue littéraire *Teikoku Bungaku* (「帝国文学」 *Les Lettres impériales*), puis dans le numéro de juillet 1905 de la revue *Myôjô* (「明星」 *Vénus*) — organe du groupe littéraire « Shinshisha » (新詩社 « Poésie nouvelle »). Depuis plus d'un siècle, d'autres traducteurs de renom ont repris ce poème pour en donner leur propre version, à commencer par Horiguchi Daigaku (1892-1981) et Kaneko Mitsuharu (1895-1975) et, plus près de nous, Kubota Han'ya (1926-2003). Quant à Suzuki Shintarô (1895-1949), le texte de Bin lui paraissait si parfait qu'il l'a inséré tel quel dans son recueil des poèmes choisis de Verlaine (première publication en 1947 chez Sôgensha, reprise en 1951 par Iwanami), en se contentant d'en modifier le titre : « Rakuyô » (« La feuille morte ») devient « Aki no uta » 「秋の歌」, par fidélité au titre original.

Je crois savoir qu'au Japon, « Rakuyô » a trouvé sa place depuis des décennies dans certaines anthologies poétiques. Et même si ce n'est sans doute plus le cas de la « jeune génération » actuelle, beaucoup de Japonais en connaissent par cœur au moins les trois premiers vers — tout en ignorant parfois que ceux-ci sont dus à un auteur français, tant ils ont l'impression d'avoir affaire, non à une traduction, mais à un authentique poème japonais.

Cette brève étude n'a pas pour but de déterminer d'où peut venir cette forme d'« heureuse méprise », ou de cerner les raisons de la popularité de Verlaine au Japon, non seulement dans les milieux poétiques, mais aussi chez les amateurs éclairés. Non, ce qui

m'intéresse, c'est de montrer ce qui a fait de cette « Chanson d'automne » traduite par Bin un poème si cher au cœur de beaucoup de Japonais. Puis d'évoquer *l'influence formelle* exercée par *Kaichô-on* sur *Omoide* (『思ひ出』 *Souvenirs* -1911), le deuxième recueil de l'un des poètes les plus novateurs du début du XX^e siècle : Kitahara Hakushû (1885-1942). Enfin, de tenter d'ébranler, en m'appuyant sur quelques exemples concrets, l'idée reçue selon laquelle il est plus « facile » de traduire de la poésie libre que des textes de forme fixe.

« De la musique avant toute chose ? »

J'ai choisi le titre de cet article (« De la musique ? Non, du rythme avant toute chose ») en guise de « clin d'œil » un peu paradoxal au premier vers du poème de Verlaine intitulé « Art poétique » (« Shiron » 「詩論」), publié en 1885 dans *Jadis et Naguère*. Composé dès 1874, il fut considéré au moment de sa parution comme une sorte de *manifeste symboliste*, allant à contre-courant des conceptions poétiques des romantiques et des Parnassiens. Voici, à mon sens, les extraits les plus significatifs de ce « manifeste » :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. (strophe 1)

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la Nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor ! (strophe 4)

Ô qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ? (strophe 7)

Verlaine n'avait rien d'un théoricien, et lui-même, par la suite, a minimisé la portée de ce poème en déclarant que « ce n'était qu'une chanson, après tout ».

Pourtant, quelques phrases de cette « chanson » résument les principes de l'« esthétique verlainienne » et les moyens « techniques » de les mettre en œuvre : 1) Privilégier *la musicalité* du vers — notamment par le choix de *mètres impairs* ; 2) Préférer *la nuance* à la couleur, en évitant de s'appuyer exclusivement *sur la rime*, ce « bijou d'un sou » qui « *sonne creux et faux* »...

Ce que je trouve étonnant ici, c'est que ce poème, *dans sa structure rythmique*, est la parfaite application du principe essentiel qu'il énonce. En effet, il est exclusivement composé de vers de neuf pieds — c'est-à-dire, à ma connaissance, un rythme très rare, voire inexistant jusqu'alors, dans la poésie française... Or, l'oreille des amateurs de poésie, en France, est familière avant tout des rythmes pairs. Les vers un peu « boiteux » de ce poème sont donc perçus, consciemment ou non, comme des décasyllabes (vers de dix pieds) auxquels il manquerait « un petit quelque chose ». Ce manque même contribue à donner à l'ensemble du texte l'aspect « aérien » que recherche Verlaine (« que ton vers soit la chose envolée »), c'est-à-dire l'absence de lourdeur qui nuirait à la musicalité — et en même temps, l'élan qui permet d'aller vers un ailleurs en échappant un instant, par la magie du Verbe le plus simple, à la loi de la pesanteur.

À cet égard, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'œuvre poétique de Verlaine, qui prône « [de] la musique avant toute chose », ait été en France source d'inspiration pour de grands compositeurs avant même la mort de son auteur en 1896. Quelques exemples parmi tant d'autres : Debussy met en musique, dès 1882, plusieurs poèmes tirés des *Fêtes Galantes* (1869), dont le célèbre « Clair de lune », repris ensuite par Fauré en 1887 (opus 46 n° 2). Ce même Fauré, toujours en 1887, compose une mélodie : « Prison », sur les paroles d'un des textes les plus connus du recueil *Sagesse* (1881), qui commence ainsi: « Le ciel est, par-dessus le toit / Si bleu, si calme ! / Un arbre, par-dessus le toit, / Berce sa palme. ». Ravel, lui aussi, crée en 1895, à partir d'un poème

sans titre de *Sagesse*, une pièce pour voix de basse et piano, qu'il intitule « Un grand sommeil noir ». Par la suite, ce même poème sera mis en musique par Edgar Varèse (« Courte pièce pour voix/soprano et piano », 1906), et plus tardivement, par Arthur Honegger en 1944 (« Romances choisies, quatre chansons pour voix grave », 1947). Il serait hors de propos d'évoquer ici l'ensemble des œuvres nées d'une « transposition musicale » de la poésie verlainienne. Il faut noter cependant qu'en l'occurrence, la plupart des compositeurs ont préféré, aux adaptations pour orchestre, cet instrument si vivant et vibrant qu'est la voix humaine — signe que les mots choisis par Verlaine sont déjà, en soi, proches de la mélodie pure.

J'ai dit tout à l'heure à quel point la traduction par Bin de « Chanson d'automne » parlait au cœur des Japonais amateurs de poésie. De même, en France, ce poème de Verlaine est devenu au fil du temps l'œuvre la plus populaire de cet auteur, et sans doute aussi la plus familière à l'oreille.

Il est vrai que ce texte, en dehors même de ses qualités littéraires, a une histoire qui s'inscrit dans l'Histoire avec un grand « H ». Voici pourquoi : vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, les journalistes de Radio-Londres — la chaîne de programmes en langue française diffusée depuis l'Angleterre entre le 18 juin 1940 et le 25 octobre 1944 — se sont servis de la première strophe, légèrement altérée, de « Chanson d'automne », comme « message codé » à l'intention d'un réseau de résistance anglo-français spécialisé dans le sabotage des lignes ferroviaires. Le 1^{er} juin 1944, la première partie du message, sous la formulation *les sanglots longs des violons d'automne*, indique aux saboteurs de se tenir prêts pour une opération imminente, déclenchée le 5 juin suivant (la veille du débarquement de Normandie) par la diffusion de la seconde partie du message, dans laquelle *blessent mon cœur / d'une langueur / monotone* est remplacé par *bercent...* sous l'influence des « paroles » du poème de Verlaine mises en musique par Charles Trenet, qui avait connu un énorme succès populaire en 1939 grâce à cette « Chanson d'Automne » interprétée

dans un style *jazzy*. Par la suite, elle a été reprise notamment par Georges Brassens et Léo Ferré...

Il importe de relire d'abord — de préférence à haute voix — ce texte de Verlaine, pour mieux en apprécier ce qui, dans sa simplicité même, en fait la singularité.

<i>Les sanglots longs</i>	4
<i>Des violons</i>	4
<i>De l'automne</i>	3
<i>Blessent mon cœur</i>	4
<i>D'une langueur</i>	4
<i>Monotone.</i>	3
<i>Tout suffocant</i>	4
<i>Et blême quand</i>	4
<i>Sonne l'heure,</i>	3
<i>Je me souviens</i>	4
<i>Des jours anciens</i>	4
<i>Et je pleure ;</i>	3
<i>Et je m'en vais</i>	4
<i>Au vent mauvais</i>	4
<i>Qui m'emporte</i>	3
<i>Deçà, delà,</i>	4
<i>Pareil à la</i>	4
<i>Feuille morte.</i>	3

Dans ce poème composé de trois strophes comportant chacune six vers, Verlaine applique déjà le principe qu'il énoncera quelques années plus tard, dans « Art poétique », sur l'importance des rythmes impairs. En l'occurrence, il joue sur une alternance de mètres pairs et impairs. Les vers (qui, en termes d'« unités sonores », vont trois par trois) se répartissent ainsi : deux vers de quatre pieds (mètres pairs) suivis d'un vers de trois pieds (mètre impair). Si on les mettait bout à bout, ils formeraient donc un vers de onze pieds, soit *un alexandrin « inachevé »* (par exemple : « Et je m'en vais au vent mauvais qui

m'emporte »). Mais le génie de Verlaine, c'est — à deux reprises — d'oser déconstruire ce rythme en désarticulant par un rejet, c'est-à-dire un « enjambement » d'un vers à l'autre, des unités syntaxiques qui, en principe, sont grammaticalement indissociables (« Et blême **quand** / Sonne l'heure » — « Pareil à **la** / Feuille morte »). Et ce n'est pas seulement par souci de la rime (« suffocant » et « **quand** », « **delà** » et « **à la** »). Ce procédé, qui relève peut-être plus de l'intuition que de l'intention consciente, permet d'évoquer, dans une parfaite adéquation du thème traité avec la forme adoptée, la destinée vagabonde du poète, aussi indécise que celle de la feuille morte emportée par le vent... On remarquera que ce mouvement erratique est suggéré, visuellement, par le *retrait* des vers 3 et 6 de chaque strophe, qui se trouvent décalés par rattachement à la marge de gauche.

Dans une « note du traducteur », placée à la fin de sa version de « Chanson d'automne » dans *Kaichô-on*, Bin précise la place incomparable de Verlaine au sein des nouveaux courants poétiques du XIXe siècle en France :

Avec Hugo, la poésie française se teinte des couleurs de la peinture, avec Leconte de Lisle, elle se dote du moule de la sculpture, et avec l'apparition de Verlaine, *elle transmet la voix de la musique, tout en tentant de capter les effluves nostalgiques de la nuance.* (「仏蘭西の詩はユウゴウに絵画の色を帯び、ルコント・ドウ・リイルに彫塑の形を具（そな）へ、ヴェルレエヌに至りて音楽の声を傳へ、そして又更に陰影の匂なつかしきを捉へむとする。」）

« La voix de la musique » et « les effluves nostalgiques de la nuance » : ces qualités poétiques propres à Verlaine, Bin les a perçues de façon très juste. Mais ce n'est pas tout : comme on peut le sentir en lisant, toujours à haute voix, ce texte en japonais, il a été capable de les faire vibrer également dans sa traduction.

COUPES
« VISUELLES »

UN EXEMPLE DE « LEGATO »
(LECTURE À HAUTE VOIX)

秋の日の
ヴィオロンの
ためいきの

秋の日のヴィオロンのためいきの

身にしみて
ひたぶるに
うら悲し。

身にしみてひたぶるにうら悲し。

鐘のおとに
胸ふたぎ
色かへて
涙ぐむ

鐘のおとに胸ふたぎ色かへて涙ぐむ

過ぎし日の
おもひでや。

過ぎし日のおもひでや

げにわれは
うらぶれて
ここかしこ

げにわれはうらぶれてここかしこ

さだめなく
とび散らふ
落葉かな。

さだめなくとび散らふ落葉かな。

Le génie de Bin, en phase avec celui de Verlaine, réside dans l'adoption systématique de vers de 5 syllabes. Il *isole* donc la mesure de 5 pieds qui, dans la poésie japonaise d'autrefois, n'existait qu'étroitement liée à celle de 7 pieds qui précédait ou qui suivait. L'impression que chaque vers, inachevé, reste momentanément en suspens avant de se prolonger par le vers suivant, devait être particulièrement frappante, il y a plus d'un siècle, pour un amateur japonais de poésie classique accoutumé aux formes fixes. À l'époque, le choix de ce rythme a certainement beaucoup contribué à produire, sur le plan formel, un effet ambivalent de familiarité et de dépaysement.

Cet effet est renforcé par la manière dont Ueda Bin recourt à sa maîtrise de la langue littéraire classique pour mieux se fondre dans le ton et le climat du poème de Verlaine. Tout d'abord, il adopte la graphie en *hiragana*, qui prédominait dans le *waka* et le *haikai*, et n'utilise qu'une douzaine d'idéogrammes chinois très simples. En outre, il transpose l'ensemble du poème dans un registre un peu archaïsant sans être précieux. Ainsi, dans la première strophe, la « langueur monotone » est-elle remplacée par une « vague tristesse » (*uraganashi* うら悲し), elle-même renforcée par l'intensif *hitaburuni* (ひたふるに), déjà présent dès le milieu du VIII^e siècle dans le *Man'yôshû* (『万葉集』). En outre, en langue classique, *uraganashi* désigne aussi une tristesse qui, si elle n'a pas de cause précise, reste constamment ancrée dans le cœur, ce qui n'est pas étranger à la notion de « monotonie ». Et celle-ci, non explicitée dans les termes, n'est-elle pas rendue d'emblée, dans les trois premiers vers, par les répétitions de l'enclitique « no » (*aki no hi no / violon no / tameiki no*) ? Par ailleurs, on pourrait s'étonner de ne pas trouver trace, dans la dernière strophe, du « vent mauvais » qui donne au poème de Verlaine une tonalité presque sinistre. Mais à mes yeux, Ueda Bin, qui s'éloigne du sens du mot français, a fait une très belle trouvaille avec *uraburete*. Si je ne me trompe, le verbe « urabureru », que l'on trouve déjà, lui aussi, dans le *Man'yôshû*, possède en *kogo* 古語 un double sens : « se flétrir, s'étioier » (l'équivalent de « shioreru » しおれる) et « avoir le cœur empli de lassitude ou de chagrin ». Sans que ce terme fasse exactement fonction, ici, de *kakekotoba* 掛詞, il me semble qu'il accentue l'identification du poète solitaire et perdu à la « feuille morte ». Et sur le plan des sonorités, le « uraganashi » de la première strophe trouve son écho dans « uraburete », ce qui renforce encore le climat de désolation du poème.

En résumé, plus qu'une simple traduction, « *Rakuyô* » m'apparaît comme une véritable création, légèrement infidèle peut-être au vocabulaire choisi par Verlaine, mais d'une fidélité exemplaire à l'esprit du poète français, et à la musique de ses vers. Et cette œuvre, aujourd'hui encore, n'a rien perdu de sa beauté.

De *Kaichô-on* à *Omoide*

Ueda Bin a donc joué un rôle inestimable auprès de toute la génération de jeunes poètes qui, depuis la fin du XIX^e siècle, tentait de libérer la poésie de cette « époque de transition » du carcan des formes fixes et d'une expression figée. On peut en mesurer l'importance sur Kitahara Hakushû (1885-1942), qui considérait Ueda Bin comme son maître. Un maître qui, après avoir lu le second recueil de celui-ci, *Omoide* (*Souvenirs* - 1911), reconnaîtra dans cette œuvre, d'après le témoignage du poète lui-même, « la synthèse entre la tradition des chansons japonaises anciennes et les formes les plus nouvelles de l'art français » (「日本古来の歌謡の伝統と新様のフランス芸術に互る総合的詩集」).

Omoide eut à l'époque un grand retentissement, notamment parce qu'il s'agissait de la première « autobiographie en poèmes » écrite en langue japonaise : l'écrivain, sans doute inspiré par le thème du roman *Vita Sexualis* de Mori Ôgai, publié deux ans plus tôt, en 1909, cherche à faire renaître ses émerveillements d'enfant dans sa ville natale de Yanagawa, en Kyûshû — une ville « à jamais perdue » pour lui à la suite de l'incendie qui allait ruiner l'entreprise familiale (son père était fabricant de saké).

Pour montrer comment Hakushû s'est inspiré à sa manière, dans ce recueil, des « modèles rythmiques et mélodiques » proposés par Bin dans *Kaichô-on*, j'ai choisi d'analyser deux poèmes, et d'évoquer leur processus de traduction en français. Comme on va le constater, ils sont d'une forme apparemment très différente, et pourtant, tous deux ont pour élément déclencheur une « mélodie » — celle de la flûte dans un cas, celle du rouet dans l'autre.

Voici tout d'abord le texte original du premier, « Ginteki » (「銀笛」 « La flûte d'argent »), avec ma tentative de traduction en regard.

思ひ出の夜の空の
ほの青き瓦斯の火に、
しみじみと
銀笛の音ぞうれふ。

Dans nos souuvenirs, dans la nuit, le ciel
où *flamme* bleutée uacille le gaz,
filtrant note à note
la *flûte* d'argent se mélancolise.

そこはかと粉雪ふり、
梅の花黄になげく
その苑の、
身のいたき衰弱や。

Sans désespérer tombe neige *fine*,
les *f*leurs de prunier se lamentent jaune
Là, dans ce jardin,
l'alanguissement d'un corps douloureux.

罇うすき硝子戸に
肋膜のわづらいに、
その胸に、
かの沁みる音はほそし。

À travers la yitre qui se fendille
À travers la plèyre et ses déchirures,
là, dans la poitrine,
cette mélodie s'infiltre, gracile.

写真屋の焼あとに
鶯の鳴きつかれ、
カフェにまた、
薄荷酒の冷えゆけば、

Quand un rossignol est las de chanter
chez le photographe où tout a brûlé,
et quand au café
refroidit peu à peu l'alcool de menthe,

霊の病める手に、
げに一夜、きざまれて、
ひとりまた
音にかつる、そのなげきよ。 Cette lamentation que la musique

Dans la main de celui dont l'âme souffre,
yrai, toute une nuit demeure grayée,
dans sa solitude
attise.

Ce poème m'apparaît comme un hommage, conscient ou non, à *Rakuyô* de Bin. Cela semble évident dès les deux premiers vers : à « ***aki no hi no / violon no / tameiki no*** » répond, comme en écho, « ***omoide no yo no sora no / honoaki gasu no hi ni*** ». Et surtout, même si les « violons de l'automne » sont remplacés ici par une « flûte d'argent » qui résonne par une nuit de fin d'hiver, ce qui frappe, sur le plan du rythme, c'est *l'adoption*, comme dans la version japonaise de « Chanson d'automne », *de mètres de cinq pieds*. Mais ils sont agencés de façon plus complexe. Dans chacun des cinq quatrains, les vers 1, 2 et 4 se composent de deux « mesures » de 5 pieds mises bout à bout, ce que constitue un décasyllabe. Le vers 3, quant à lui, n'a que cinq pieds. Il y a donc, dans le rythme d'ensemble, *un entrelacement de pair et d'impair*, qui donne au poème sa tonalité de berceuse à la fois dansante et hésitante. Seul le dernier vers du poème rompt soudain ce rythme régulier pour s'épanouir en deux fragments de six

pieds chacun : si l'on se réfère à la versification française, il est donc construit sur le modèle de l'alexandrin le plus classique.

Curieusement, je n'ai éprouvé aucune difficulté à respecter telle quelle, dans la traduction, cette forme fixe et pourtant « inventive ». Il est vrai que de tous les poèmes d'*Omoide*, « Ginteki » est l'un de mes préférés. Peut-être à cause de l'alliage — qui me semble parfait — entre un rythme rappelant la fluidité de la poésie verlainienne, et des images qui créent un climat étrange, entre rêve et réalité. Je perçois aussi, comme chez Verlaine, une saveur douce-amère, parfois troublée par une violence étouffée, mais bien présente ; une attention portée aux signes physiques d'une mélancolie à laquelle il est douloureux et enivrant de s'abandonner, dans une « perméabilité » de tout l'être aux sensations extérieures — en l'occurrence, ici, aux notes de la flûte.

Cette traduction a été également facilitée par mes souvenirs de lectures : ainsi, pour rendre « ureu » (うれふ) [première strophe, vers 4], le verbe « se mélancoliser » — dans le sens de « s'abandonner à la mélancolie » — m'est venu presque spontanément à l'esprit... sans doute parce qu'il résume pour moi le climat de la poésie de Verlaine, sans doute aussi parce qu'il apparaît assez fréquemment sous la plume d'écrivains contemporains de cet auteur, comme Maupassant et Huysmans. De même, le vers 2 de la deuxième strophe (梅の花黄になげく), dans lequel on peut voir une application des « correspondances » chères à Baudelaire (ici, une émotion : *nageki*, attribuée non pas à un être humain mais à des fleurs, est liée à une couleur : *kiiro*), m'a aussitôt rappelé le célèbre « Quatrain » de Rimbaud :

L'étoile a pleuré rose au creux de tes oreilles
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain »

À l'instar du vers de Hakushû précité, chaque couleur est utilisée ici en fonction adverbiale (et non pas comme un adjectif), et il était donc aisé de garder la même structure dans la traduction : « Les fleurs de prunier *se lamentent jaune* ». Enfin, par le jeu des allitérations de

consonnes (« v » et « f »), des répétitions de voyelles « fermées » (notamment les « i »), et également des sonorités approuchantes de certaines syllabes induisant un effet d’assonance (« filtrant », « fine », « fendille », « s’infiltrer », « gracile », par exemple), je crois avoir réussi à transposer en français, même de façon incomplète, la musicalité du poème de Hakushû.

Or, contrairement à « Ginteki », que j’ai pris l’initiative de traduire par plaisir, le poème que je vais évoquer à présent, « Itoguruma » (「糸車」 « Le rouet »), m’a été imposé lors de la préparation de l’*Anthologie de poésie japonaise contemporaine* publiée chez Gallimard en 1986, et j’avoue qu’il était loin de m’inspirer. En effet, par son atmosphère tout en « demi-teintes », il ne me semblait pas représentatif du génie flamboyant du jeune Hakushû dans *Omoide*. Je me souviens même m’être bloquée devant ce texte, si bien qu’au cours de plusieurs tentatives de traduction que je jugeais totalement ratées, mon agacement et ma sensation d’impuissance ne faisaient que croître. Mais voici tout d’abord le poème japonais, dont il est important de bien percevoir la « pulsation rythmique », car nous allons voir qu’elle est intimement liée au thème traité ici (à droite est indiqué le nombre total de syllabes de chaque vers).

[*Première strophe*]

糸車、糸車、／しづかにふかき／手のつむぎ	22
その糸車／やはらかに／めぐる夕ぞ／わりなけれ。	24
金と赤との／南瓜（たうなす）の／ふたつ転がる／板の間に、	24
「共同医館」の／板の間に、	12
ひとり座りし／留守番の／その媼（おうな）こそ／さみしけれ。	24

[*Seconde strophe*]

耳もきこえず、／目も見えず、／かくて五月と／なりぬれば、	24
微かに匂ふ／綿くづの／そのほこりこそ／ゆかしけれ。	24
硝子戸棚に／白骨の／ひとり立てるも／珍らかに、	24
水路のほとり／月光の／斜に射すも／しをらしや。	24
糸車、糸車、／しづかに黙（もだ）す／手の紡ぎ、	22
その物思（ものおもひ）／やはらかに／めぐる夕ぞ／わりなけれ。	24

Dans ce poème dont le vocabulaire et les structures syntaxiques sont encore proches du *bungo*, Hakushû brode des variations sur le rythme de base 5/7/5. Mais à part les deux premiers et les deux derniers vers, qui débutent par cinq syllabes redoublées, l'ensemble du poème repose exclusivement sur des alternances de rythmes 7 + 5. À partir du troisième vers, le poète, paradoxalement, se sert de ces rythmes brefs pour bâtir de longues phrases composées de $(7 + 5) + (7 + 5)$, c'est à dire un total de 24 syllabes. Comment trouver un équivalent dans la prosodie française ? A priori, on pourrait se dire que la solution, au moins du point de vue de la métrique, serait de recourir à *deux alexandrins mis bout à bout*, pour arriver à ce total de 24 syllabes. Mais en l'occurrence, ce calcul ne fonctionne pas, tout simplement parce que le contenu de ce poème est très mince (Hakushû n'explique rien, il se contente d'esquisser une scène et son propos est de créer un certain « climat intérieur »). Pour étirer chaque vers sur deux alexandrins, il aurait donc fallu rajouter des « mots vides », bref, des « chevilles » — procédé très artificiel, qui donne souvent de la lourdeur et du prosaïsme à un texte poétique.

J'étais donc placée devant ces vers de 24 pieds, et je me demandais comment trouver en français un équivalent qui soit régulier. Or, la réponse sinon idéale, du moins convaincante à mes yeux, m'a été fournie par une autre difficulté, concernant le vocabulaire choisi par Hakushû. « Itoguruma », le titre même du poème, se traduit par « rouet », et on peut bien chercher dans n'importe quel dictionnaire, il n'existe pas de synonyme à ce mot. Donc, le début du premier vers (*itoguruma* répété deux fois) comporte en japonais dix syllabes, qui se trouvent réduites à quatre en français, et encore, à la condition de prononcer « rou-et rou-et ». L'impossibilité formelle de « faire autrement » m'a donné l'idée de baser le rythme de la traduction, à quelques exceptions près, sur *deux octosyllabes mis bout à bout — donc 16 syllabes en tout*. Cette solution est un peu atypique, parce que je ne connais pas de poète français qui ait pratiqué ainsi un doublement d'octosyllabes dans un seul vers. En même temps, elle présente à mon avis un avantage : pour les amateurs français de poésie, ce rythme de

huit pieds est presque aussi familier que le rythme 5 + 7 pour les Japonais. En le « doublant », on garde cette familiarité, mais peut-être avec une sensation de légère étrangeté... Il m'a semblé que par cette « transposition rythmique », il était possible de transmettre en français un peu de la saveur du poème original, composé durant cette époque de transition où les jeunes poètes japonais s'appuyaient sur les mètres traditionnels pour tenter de s'en libérer.

J'en suis finalement arrivée, à force de tâtonnements, à la version suivante :

Rouet, rouet, calme une main profonde file,	12
Rouet tournant avec douceur en la désolation du soir.	16
Deux potirons de rouge et d'or sont oubliés sur le plancher,	16
Sur le plancher du <i>dispensaire</i>	8
Que garde la vieille accroupie en son infinie solitude.	16
Regard aveugle, oreille sourde, elle file et devine mai	16
À la poussière de coton s'effilochant en odeurs vagues.	16
Debout dans l'armoire vitrée un squelette est là, qui étonne,	16
Vers les canaux docilement se faufile une lune oblique.	16
Rouet, rouet, calme une main muette file,	12
Songes tournant avec douceur en la désolation du soir.	16

J'aimerais ajouter une chose, concernant ma façon de travailler : quand le processus de traduction devient pénible, j'essaie toujours — ce qui peut paraître paradoxal — de puiser dans mes souvenirs de littérature *française*. Car cela m'aide à prendre appui sur un style ou, dans le cas de la poésie, sur une métrique donnée, pour trouver une « amorce », quitte à m'en démarquer ensuite. Pour « Itoguruma », cette amorce est venue d'une réminiscence, non pas de Verlaine, mais d'un poème de Paul Valéry : « La fileuse », qui se compose de huit tercets en alexandrins — plus un vers final isolé. Il figure dans *Album de vers anciens* (recueil édité en 1920, mais regroupant des textes publiés dans des revues durant la dernière décennie du XIXe siècle). Dans l'esprit même de ce poème, et dans sa mélodie dont la « rythmique interne » — au-delà du comptage arithmétique des mètres

de douze pieds — crée un climat particulier, on perçoit comme une nonchalance, une lenteur, un ressassement présents aussi dans la monotonie du texte japonais. D'ailleurs — mais bien après avoir achevé ma traduction — une analogie m'a frappée dans les deux poèmes : Hakushû, au début d'« Itoguruma » (strophe 1, vers 2) écrit « *Rouet tournant avec douceur en la désolation du soir* », puis il conclut par « *Songes tournant avec douceur en la désolation du soir* » (strophe 2, vers 6). Le « rouet » et les « songes » sont interchangeables ou, plus exactement, le fait de tourner le rouet induit le « songe » chez la fileuse, du fait de cette répétition du geste, et de la disponibilité d'esprit qui l'accompagne. De même, chez Valéry, on peut lire à la fin du premier tercet : « Assise la fileuse au bleu de la croisée / où le jardin mélodieux se dodeline / *le rouet ancien qui ronfle l'a grisée* ». Et un peu plus loin dans le poème : « *Le songe se dévide avec une paresse / Angélique, et sans cesse, au doux fuseau crédule, / la chevelure ondule au gré de la caresse* ».

À partir du moment où j'ai compris, grâce à ces réminiscences du poème de Valéry, que l'essentiel était de rendre en français, par tous les moyens possibles, ce mouvement cyclique du rouet qui débouche sur de vagues pensées, de vagues rêveries, j'ai su que j'allais pouvoir aller au bout d'un processus de traduction qui m'avait semblé semé d'obstacles. À cet égard, il fallait aussi, par un travail sur les sonorités, pouvoir évoquer la « mélodie » du rouet, si présente dans le poème de Valéry, notamment par l'usage des allitérations (le rouet qui ronfle, l'alternance des voyelles sourdes et sonores) ou des rimes croisées exclusivement féminines. J'ai donc essayé de jouer notamment sur les répétitions du /ou/, la sonorité présente dans le mot qui donne son titre au poème : « rouet » (pour se borner à la première strophe : *tournant, douceur, rouge, accroupie*). Par ailleurs, dans le premier vers, *fukaki* se traduit par *profonde* — et donc, d'emblée, la voyelle /o/ est venue s'enrichir d'un son qui réapparaît au cours du poème : /on/ (*potiron, coton, songes*). J'ajouterai qu'à la manière d'un refrain entêtant qui semblait m'indiquer la direction à suivre (phonétiquement parlant), la première strophe d'« Harmonie du soir » de Baudelaire a souvent

résonné aussi à mon oreille durant le processus de traduction d'« Itoguruma » :

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Découvrir la liberté au cœur de la contrainte

Faire passer, grâce au processus de traduction, un poème du japonais en français — deux langues si éloignées l'une de l'autre — peut sembler de l'ordre du défi impossible à relever. Mais dans ce domaine, il est bon de se méfier des idées reçues. L'une d'entre elles consiste à croire que la poésie libre (celle qui s'est développée tant en Europe qu'au Japon à partir des années 1910 ou 1920) serait beaucoup plus facile à traduire que la poésie de forme fixe. Or, comme j'espère l'avoir montré au cours de cette étude, les rythmes fixes, loin d'être perçus comme une contrainte insurmontable, permettent parfois au traducteur de s'appuyer sur une forme déterminée pour trouver dans sa langue maternelle un autre *souffle*, d'autant plus fidèle à l'original qu'il s'en démarque légèrement. En ce qui me concerne, quelle que soit l'œuvre que j'aborde — même celle de poètes contemporains comme Ôoka Makoto (1931-2017) ou Tanikawa Shuntarô (né en 1931) — cette recherche du *souffle* ou de la *pulsion* propre à tel ou tel écrivain implique une étape préliminaire : la lecture à *haute voix* du texte original, suivie d'une analyse lexicale de ses particularités. C'est seulement après cela que le véritable travail commence. Or, mon expérience m'a appris que dans le passage d'un poème d'une langue à l'autre, les choix très conscients du traducteur quant au rythme ou au vocabulaire viennent s'allier à ce qu'on pourrait appeler des « rencontres de hasard » avec des sonorités qui « tombent bien » à ce moment-là. Paradoxalement, une langue comme celle du jeune Hakushû dans *Omoide*, qui peine parfois à s'extraire de la gangue du japonais classique, m'a semblé parfois plus facile à traduire que

certains poèmes libres d'Ôoka Makoto — justement à cause de l'appui que me donnait le rythme fixe. En outre, les réminiscences de poèmes français dont j'ai été bercée dès l'adolescence (et dont quelques-uns figurent dans *Kaichô-on*) m'ont aidée, notamment dans les deux tentatives présentées ici, à trouver la solution sinon la meilleure, du moins la plus « juste » en termes de « musicalité » — notion qui, au-delà des procédés utilisés pour l'accentuer, me semble d'ailleurs éminemment subjective. Ce « va-et-vient » entre un Verlaine « japonisé » par Bin et un Hakushû « francisé » par mes soins, que j'ai souhaité aussi ludique que possible (car traduire est aussi un jeu dans lequel on peut éprouver beaucoup de plaisir) aura-t-il permis de cerner d'un peu plus près les échos qui se répondent d'une langue à l'autre ? Tel est le vœu que je formule.