

Poésie française, poésie japonaise : une sphère commune ?

Yves-Marie ALLIOUX

...et pensez à Yeats, à Artaud, à Jouve, et
quelques autres de notre temps, dont les
scrupules, les longs silences parfois, sont
notre Orient, notre force¹

Yves Bonnefoy

Le poète Pierre-Jean Jouve (1887-1976) écrit en 1954, dans l'art poétique qui ouvre son "journal sans date", récit d'un cheminement spirituel dont le titre, *En miroir*, ne peut laisser indifférent un comparatiste :

"Une poésie est irréductible à une autre poésie, tandis que toutes atteignent à une sphère remarquablement commune"².

Levons tout d'abord l'hypothèque d'une irréductibilité qui tiendrait uniquement à la différence des langues et rendrait la traduction poétique impossible. Car il faudrait alors l'avouer, et Jouve lui-même semble nous y inviter dans le mouvement même où il condamne le traducteur : si la transposition entre deux langues de procédés rhétoriques particuliers est irréalisable, le passage d'un système d'écriture à un autre est tout aussi problématique à l'intérieur d'une même langue. Ce dont pourrait éloquemment témoigner le ghetto prosodique³ dans lequel paraissent se trouver enfermés certains de nos poètes français d'aujourd'hui.

Jouve écrit : "Les règles de prosodie ne représentent, à travers les temps, que des manières transitoires, des jalons relatifs à une langue, qui ne se transpose jamais réellement en une langue voisine. Création, mystère, beauté, et enracinement dans la terre."²

Le poète, se faisant théoricien, privilégie ici, comme beaucoup de linguistes, l'idée d'une solitude essentielle à chaque langue. Les règles de l'art poétique, enracinées mystérieusement dans le substrat, sinon le subconscient, d'une langue, sont en vérité "indistinctes", insaisissables, bref, intraduisibles. Mais Jouve insiste aussi sur leur caractère historiquement éphémère. Et, de fait, déjà, la poésie, la métrique

de Racine, et même celle de Baudelaire, ces jalons passagers dans l'évolution de notre langue, ne demandent-elles pas des truchements pédagogiques, des ruses déclamatoires, des détours mélodiques avant d'être véritablement perçues par une oreille française modérément exercée ? La poésie — et cela constitue précisément le gage de son universalité — n'est-elle pas toujours en quête de traducteur à l'intérieur d'un même enracinement ?

Mais, dira-t-on, de ce que la traduction apparaisse comme un relai nécessaire entre les continents poétiques d'une même langue, s'ensuit-il obligatoirement qu'elle puisse être opératoire d'une langue à l'autre ? L'irréductibilité des moyens d'expression ne vient-elle pas, comme nous invite à le penser Pierre-Jean Jouve, d'une irréductibilité consubstantielle du fond ? Et si nous nous en tenons à définir ce dernier terme par ce qui peut rester d'un poème au-delà de sa translation — transfert des restes — à travers l'espace et le temps, le travail du traducteur est-il vraiment autre chose enfin qu'un acte de stérile pitié ?

Y a-t-il, apparemment, univers plus irréductibles, intraduisibles l'un à l'autre, que celui de Jouve, joignant nos traditions mystiques les plus denses⁴ à nos modernités les plus profondes, "les tendances les plus universelles de l'inconscient" "avec les formations spirituelles que nous tenons pour les plus élevées"⁵, et celui de Nakahara Chûya (1907-1937), dont un récent et brillant essai de Sasaki Mikirô (né en 1947) s'attache à nous montrer les liens structurels profonds avec les berceuses, les vieux contes japonais d'autrefois⁶ ? L'idée même d'un pareil rapprochement n'est-elle pas, en fait, déplacée ?

La lecture d' *En miroir*, pourtant, nous invite à poursuivre notre enquête. Les deux objectifs que Jouve nous dit s'être fixés dès 1922 ne sont-ils pas, en effet, identiques à ceux que Nakahara Chûya était en train de découvrir vers la même époque ? Ces objectifs que Pierre-Jean Jouve se proposait, quant à lui, de réunir dans "un même mouvement de conscience", dans un mouvement "vers le haut" qu'il nommerait "spirituel" : "d'abord obtenir une langue de poésie qui se justifîât entièrement comme *chant*", puis, "trouver dans l'acte poétique une perspective *religieuse* — seule réponse au néant du temps".

Parmi les poètes japonais de l'entre-deux-guerres, Chûya était un des mieux préparés peut-être à comprendre une poésie comme celle de Pierre-Jean Jouve. Une même sensibilité religieuse, que son histoire familiale avait en partie ouvert au christianisme, lui faisait rechercher d'autres réponses possibles à ce vide des choses, à ce néant du temps, à quoi le renvoyaient sans doute les traditions spirituelles les plus hautes de son pays. En outre — et ce dernier trait est évidemment lié au

précèdent en ce qu'il témoigne d'une même soif d'absolu — sa rapide traversée des modernités du siècle, avec une fulgurance proprement rimbaldienne, le rendait capable de recevoir et juger à leur juste valeur les messages les plus nouveaux⁷. Concrètement enfin, vers 1935, son niveau linguistique lui permettait un contact direct avec la littérature française. Aucune mention de Jouve, pourtant, dans ses œuvres, ni dans ses lettres, ni dans son journal. Parmi les poètes français contemporains, Chûya traduit seulement Carco, qu'il semble particulièrement aimer, Gide, et — pur travail de commande, nous dit-on⁸ — une interview de Max Jacob.

Ouvrons cependant l' *Anthologie poétique du XX^e siècle* de Robert de la Vaissière (Crès, 1924)⁹. Ooka Shôhei suppose que Nakahara Chûya l'aurait eue entre les mains l'année même de sa parution en France¹⁰. C'est là qu'il aurait trouvé les poèmes de Francis Carco — *L'heure du poète*, entre autres — qu'il transposera en japonais. Découverte qui l'aurait incité à acheter en 1929 le recueil *La Bohème et mon Cœur* (1922 ; 2^e édition 1929), dont il ne fera la lecture complète en français qu'en 1935.

A la page 19 du tome II de l'anthologie française, on trouve ces vers de Pierre-Jean Jouve, *Mer du Nord* :

Elle est bleue, verte, violâtre,
Soulignée de vagues sans fin,
Et privée de passage humain,
Dans la pudeur de sa brume.

Sous un grand ciel allégé
Elle s'est déroulée ainsi :
On voit l'innombrable mer,
On sent son haleine de chlore.

Elle repose suspendue
A son horizon danseur.
On regarde l'unique mer,
On ne l'entend pas encore.

L'homme est confronté
A l'éternel, à l'élément,
Aux mille milliards de vagues,
Et la mer commence à chanter.

Ce poème, daté de 1922, est extrait du recueil *Tragiques*, paru en 1923, recueil exactement contemporain de l'anthologie qui le présente à un large public français. Il accompagne, semble-t-il, la première réorientation poétique de Jouve, et, signe des avant-gardes de notre siècle, parvient simultanément au Japon.

Certes, à la lecture de ce poème, on peut comprendre certaines des raisons pour lesquelles Jouve a renié la majeure partie de la production poétique qu'il avait écrite jusqu'en 1927, n'en reprenant que quelques bribes dans la première œuvre qu'il reconnût vraiment *Noces* (1928)¹¹.

L'influence du symbolisme y reste vive. Et une "longue intimité avec Baudelaire", pour reprendre la formule de Starobinski, perce visiblement au travers du thème de l'homme confronté à la mer : il n'est pas jusqu'à la notation olfactive du chlore qui ne rappelle une des leçons reçues de l'auteur des *Fleurs du Mal*, à savoir "que des mots réputés vulgaires peuvent faire contrepoint dans la marche des voix du poème, et changer de nature par la fonction nouvelle qui leur est dévolue"¹².

Mais, surtout, cette poésie pêche, comme le souligne Gaétan Picon, par le fait qu'elle est une poésie "directement spirituelle", c'est-à-dire une poésie où "la pureté [précède] la purification" : Sont déjà là "l'exaltation humaniste d'un "homme fier au chant plein d'univers", le consentement à l'éternité cosmique, aux renaissances des objets et des êtres, l'extase de l'éternel retour, l'abandon serein à la mort, l'eau calme souterraine"¹³, mais cette poésie ne se heurte pas encore aux vrais domaines souterrains, à cette catastrophe qui sous-tend toute spiritualité et que révélera bientôt au poète sa découverte de la psychanalyse.

La beauté ultime et pacifiée que semble promettre la quête poétique est déjà donnée là, à l'horizon danseur, mais trop simple et comme accouchée sans douleur. Le paysage n'a pas encore subi, pour entièrement nous convaincre, ce "travail de la cassure et du refus", cette "énergie du *non*" ¹² qui vient de la force intérieure au désir humain : "sueur de sang, suint des copulations, forêt des organes du sexe, monstrueux corps humain"¹³. Le chant qui commence à se chanter ici sous ce grand ciel allégé reste lui-même ténu, cette mer est trop bleue. Et les vrais passages humains y sont trop noyés dans les brumes nordiques pour que la lumière dont pouvait nous faire rêver l'éternel élément nous entraîne ingénument. Il suffit pour juger ces vers de mesurer le cheminement qui a conduit Jouve — faut-il voir dans ces titres une histoire symbolique ? — des *Tragiques* de 1922 au *Mélodrame* de 1957. Dans ce dernier recueil, la densité acquise par la couleur bleue réalise le miracle — sans doute éphémère — de suspendre sans le nier "cet éclatement intime" qui demeure toujours possible comme une menace à notre vie intérieure"⁵.

Bleu

POÉSIE FRANÇAISE, POÉSIE JAPONAISE : UNE SPHÈRE COMMUNE ?

Couché le vaste bleu de mer
La mer de l'azur rigoureuse
Et le soleil fixant du haut
Ses vastes rayons de noirceur,

Ondulation et matière
Le noir dilué en espoir
Et la matière faite roche
Par ce noir bleu mais en arrière,

Sur les forêts chinoises vertes
Et sur les eaux de jade vert
Qui devient alors jade noir.

Dans la *Mer du Nord*, quelque chose tentait de s'affirmer, pourtant, à travers des vers encore trop purs, trop abstraits. Et, étrangement, cette imperfection, cette limitation du symbole, parvient à séduire en dépit de sa simplicité, ou plutôt grâce à elle. Une simplicité qui continuera à marquer l'œuvre, autant du moins que l'exigeait chez son auteur l'approfondissement d'un désir de connaissance mystique. Car, comme le constatait Marcel Raymond, dans la mesure où P. -J. Jouve est un poète pour qui la vraie réalité ne peut se dire, un poète qui a pour but "d'évoquer ce qui transcende infiniment nos sens, ce qui n'a pas de forme", il lui fallait se détacher des images de ce monde, "ou du moins les proposer dans son œuvre avec cette délicatesse, cette humilité, cette hésitation — si émouvante chez lui — qui les rendent perméables, transparentes et parfois étrangères comme les mots d'une traduction."¹⁴

Dans le tracé naïf de cette marine nordique et l'ondulation sans rigueur du rythme (alternance déroutante de vers de 7 et 8 pieds, avec ce stupéfiant vers de 5 pieds qui souligne la naissance de l'homme dans la dernière strophe), la musique savante manque peut-être autant que notre désir, mais on sent déjà quelque chose de rare qui dépasse le discours et tente d'établir, comme le formulera plus tard Jouve lui-même, cette "tension organisée entre les mots"² où le poète voit le fondement de toute poésie véritable. Dans cette traduction scrupuleuse de ce qui n'a pas de forme, dans ces images humbles et émouvantes où Marcel Raymond nous sollicitera plus tard de ne voir aucune faiblesse, s'opère en tout cas le renversement qui définit sans doute une des visées — ou visions — essentielles de la poésie moderne : ce n'est pas la chose, le paysage, ni le sentiment même qui appellent ou créent le mot, c'est le mot qui a le "pouvoir occulte" de "créer la chose"². Ce sont les mots, et

eux seuls, avec leurs colorations particulières, qui provoquent le désir d'arracher à la pudeur de sa brume une unique et innombrable mer. Et dans cet allègement de la grandeur où elle s'apaise et s'embellit, se profile l'image futur du glacier découpé au bord du ciel, ce "signe stérile et pur" qui marque "tout ensemble un état de matière purifiée et le point où la matière s'interrompt" ¹².

Or, à commenter ainsi ce poème français, riche de livres à venir, mais assez simple pour avoir pu attirer l'attention d'un jeune poète japonais d'avant-guerre, qu'avons-nous fait ? N'avons-nous pas déjà inconsciemment délimité des sphères thématique, historique, stylistique étrangement communes entre deux écrivains que rien ne semblait devoir tout d'abord réunir ? Ne refermons-nous pas les uns sur les autres autour d'un même noyau universel plusieurs cercles concentriques, dont le plus lointain, le plus contraignant peut-être, englobe l'éternel invariant des mille milliards de vagues ?

Le plus ambigu de ces cercles, c'est la modernité. Une modernité occidentale qui commence à imposer en tous lieux sa culture — Baudelaire, Freud, Marx, la Bible, soudain mêlés — et qui retient tous les poètes conscients de leur art dans ce moment de l'histoire où il faut composer avec elle, sauf à ressasser des schémas indigènes devenus inefficaces pour la conjurer.

Car il fallait la conjurer. Résister du moins à cette postérité baudelairienne qui portait aussi en elle, dans le dernier cercle de son langage clos et parfait, le drame de sa disparition. Car c'est là qu'apparaissait, comme nous l'indique Yves Bonnefoy, "des trous dans l'Intelligible qui sous-tend les mondes de la parole, du noir dans le ciel clair de l'Image, voire une mise en lambeaux, non plus seulement du héros en qui se signifie le poète, mais de la scène même qu'avait créée son langage, comme dans Phèdre — cependant que les mots, les sons, les rythmes, tous les éléments prosodiques qu'on avait vus travailler à l'unité du poème, [révélaient] qu'ils [pouvaient] tout aussi bien s'attacher, dans l'émergence des formes, à ce qui en sape les équilibres, et faire entendre une dissonance là où on voulait un bonheur." ¹⁵

Que Chûya ait lu ou non Jouve, nous devons évoquer maintenant la mer du nord qu'il a chantée dans un célèbre poème publié tout d'abord dans le premier numéro de la revue *Rekitei* en mai 1935, date où, nous l'avons vu, il parvenait enfin à pénétrer la texture originale de la poésie française ¹⁶.

Mer du Nord

POÉSIE FRANÇAISE, POÉSIE JAPONAISE : UNE SPHÈRE COMMUNE ?

Ce qu'il y a dans la mer
Ce ne sont pas les sirènes
Ce qu'il y a dans la mer
Des vagues seulement

Sous le ciel couvert de la mer du nord
Les vagues çà et là montrent leurs dents
Et maudissent le ciel
Malédiction interminable

Ce qu'il y a dans la mer
Ce ne sont pas les sirènes
Ce qu'il y a dans la mer
Des vagues seulement

Mieux que tout commentaire, la comparaison de ce poème avec celui de Jouve y dévoile, creusé dans le réseau serré d'une prosodie apparemment toujours aussi heureuse, un travail de sape, des dissonances de fond. Et, si l'on convenait que Chûya ait pu être attiré dans l'anthologie de poèmes français qu'il avait sous la main par le titre d'un poème dont il portait profondément en lui l'image ou le désir, on verrait peut-être dans cette mer du nord japonaise les traces d'une légère parodie. Moquerie discrète pour ce chant des vagues qui se laisse deviner dans les vers de Jouve, mais qui nous rappelle davantage celui des anciennes sirènes qu'il n'apporte une réelle réponse aux malédictions modernes.

Simple hypothèse, sans doute, mais Chûya ne remet-il pas en cause ici le symbolisme français et l'influence baudelairienne si vive chez lui¹⁷ ? Une sorte de révolte ne tourne-t-elle pas en dérision cet élan vers l'absolu qui l'avait si jeune exalté, qu'il avait retrouvé magnifié dans les littératures occidentales, et dont il avait désiré pour lui-même la "traduction" en japonais ?

Pourtant, à part le poète Ono Tôsaburô (né en 1903) qui, dans son *Carnet de poésie moderne* (1953), insiste sur le côté toujours un peu bouffon et explosif de la poésie de Chûya¹⁸, la plupart des commentateurs japonais cherchent au contraire à en atténuer le fondement critique pour souligner que la *Mer du Nord* dissimule, derrière l'expression d'une immense solitude, un désir romantique toujours plus intact de rêve et d'idéal¹⁹. Ce consensus est — selon nous — significatif de la façon dont au Japon on considère ordinairement Nakahara Chûya, ou, plus généralement, la poésie lyrique²⁰. Il s'agit toujours d'y lire, d'y retrouver, quelque harmonie tacite avec la nature, une nature offerte comme figure imposée à l'homme qui prétend s'y

réfugier, ou s'y reposer, dans la contemplation esthétiquement active de son propre néant.

Or, s'il nous était permis d'observer, dans ce paysage où les vagues crient leur désunion d'avec le ciel, ce travail de la cassure et du refus, cette énergie du non, dont parle Starobinski à propos de Jouve, énergie qui nous persuade que la paix et le bonheur ne sauraient se trouver au sein d'une nature en elle-même désunie ; si on nous concédait de voir dans l'absence des sirènes le signe stérile qui marque un état de matière purifiée, et, dans les vagues qui se découpent au bord du ciel, le point où la matière s'abolit, nous pourrions alors observer au plus près la sphère commune où se croisent et recroisent la poésie de Jouve et celle de Chûya. Et cette sphère commune élargissant le champ de l'interprétation nous autoriserait à affirmer, à rebours des commentaires japonais, qu'il ne s'agit pas non plus chez Chûya d'une simple description, symbolique ou romantique. Non, ici non plus, ce n'est pas la mer qui nous donne ses images, mais bien l'image qui nous donne la mer²¹.

Des éléments descriptifs, il ne reste dans les deux cas que ce qui suffit à établir ou développer cette image. Nakahara n'en garde que le minimum. Car son lyrisme se fonde ici, disions-nous, sur une intention ironique, polémique presque : rejeter ce succédané de métaphysique qu'implique la mer du nord, du moins dans la poésie ou le folklore occidentaux ; retrouver le silence, le vide ; et, peut-être, pour reprendre, inversés, les termes de la citation de Bonnefoy mise en exergue à ces quelques lignes, dénoncer un bavardage occidental sans scrupule et sans force, présent — même épars — chez nos plus grands poètes. Paradoxalement, cependant, pour éluder la fascination d'une influence dont il parvient tout juste à s'affranchir — libération qui pourrait annoncer plutôt un retour à une nature "orientale" —, c'est encore par une image "occidentale" que le poète japonais entend renier les sirènes étrangères, car le ciel ici devient synonyme d'une présence divine créatrice qu'on serait en mesure, sinon en droit, de maudire.

Ce ciel que, dans *Diadème* (1949), Jouve, lui aussi, semble un instant prendre à partie — double catastrophe de la psychanalyse et de la guerre. Ce ciel qui, mis en présence des "multiples condensations" de la poésie actuelle, lui permet d'arriver "à toucher au *symbole* — non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel"²⁵ :

Ciel vaste ciel sans ride poids ou souffle
Signe et demeure du remous ô temple unanime et bleu
Contemple énorme coupe aveugle néant heureux
Celui qui dans la pierre est ici-bas et souffre

POÉSIE FRANÇAISE, POÉSIE JAPONAISE : UNE SPHÈRE COMMUNE ?

De ses chagrins comme des sirènes de la mer
Séduit — voyant ton infini hautain inaccessible
Infini ou absurde auquel il est amer
Son angoisse visant le seul bleu d'une cible

Ciel matière de Dieu ! symbole plus qu'éther.

Qu'il soit infiniment inaccessible ou infiniment absurde, le ciel est matière de Dieu. "Finalement", comme l'annonçait Sueur de Sang, "sous l'atroce bleu ciel / Face à face avec Dieu". Cette détermination, à l'œuvre chez les deux poètes que nous tentons hasardeusement de rapprocher ici, donne au symbole une séduction autrement moins éthérée, autrement plus douloureuse que celle des sirènes.

Reformulons en tout cas la question qui essentiellement nous préoccupe. Les éléments descriptifs récurrents d'une poésie à l'autre, d'une longitude à l'autre, sont-ils vraiment imposés par le climat, les saisons, ou viennent-ils d'un langage — d'un monde ? — intérieur transcendant les mots et les langues ? D'où vient cette répétition interminable, innombrable des hautes vagues qui s'élèvent vers le ciel et semblent dénier à l'homme toute présence au profit d'une nature assurée de son impunité, et qu'est-ce que cette absence de sirènes ou de passage humain ?

Chez Chûya, la mer maudit tranquillement le ciel sans s'inquiéter des hommes. Chez le Jouve des *Tragiques*, on peut certes se demander un instant si l'irruption de l'homme se mesurant à elle va lui permettre enfin de chanter. Mais il semble bien qu'elle n'ait donné de la voix que pour elle-même, de même qu'elle ne paraissait "s'être déroulée" que par elle-même. Dans sa brume, son haleine de chlore, son horizon, on la voit se replier tranquillement, se dérober à l'homme qui la contemple, ou qui, dans son miroir, voudrait se contempler. Aussi Henri Michaux (1899-1984) peut-il encore s'interroger dans *Epreuves, Exorcismes* (1945) :

"...j'avais la mer en moi, la mer éternellement autour de moi.
Quelle mer ? Voilà ce que je serais bien empêché de préciser."

Créée par un dieu absent, ou habitée de la plénitude des dieux — qu'importe ! — la nature ne vit que pour elle-même : telle serait l'amère et angoissante leçon du spectacle effrayant ou grandiose de la mer du nord. Enseignement si universel, semble-t-il, qu'Ono Tôsaborô n'hésite pas dans son commentaire à faire un rap-

prochement avec le poème de Supervielle *La mer secrète* (*La Fable du Monde*, 1938) :

Quand nul ne la regarde,
La mer n'est plus la mer,
Elle est ce que nous sommes
Lorsque nul ne nous voit.
Elle a d'autres poissons,
D'autres vagues aussi.
C'est la mer pour la mer
Et pour ceux qui en rêvent
Comme je fais ici.

Ono va jusqu' à penser que ce dernier poème aurait inspiré Chûya. Cela semble impossible. Mais retenons ici qu'il y a dans le court poème de Nakahara Chûya suffisamment d'éléments pour qu'un autre poète japonais de la même génération y reconnaisse quelque chose qui, sans lui être totalement étranger, transcende l'inspiration ordinaire de l'imaginaire japonais dans ce qu'il a sans doute de plus profond : sa fusion avec la nature²².

Le spectacle des vagues est si étrange, cependant, que, dans tous les cas de figure, il se donne à voir avant de pouvoir être entendu : la mer danse avant de chanter, les vagues montrent leurs dents avant de maudire. Et c'est ainsi que, même si les grondements de la mer du Nord un jour d'hiver au large de Kanazawa pouvaient un instant nous y avoir invité²³, les commentaires biographiques et géographiques définitivement s'abolissent.

Que nous dévoile, en fin de compte, une approche comparée des images de la mer ? Cet "invariant de la variable pensée humaine" par lequel un autre poète, Claude Roy (né en 1915), a voulu justifier "le vain travail de «traduire» la poésie chinoise"²⁴ ? L'itinéraire douloureux d'une poésie qui joue la mort de l'homme contre la substance lumineusement obscure des choses ? Les avatars d'un thème qui, "en miroir", reflète toujours davantage dans nos deux traditions les brisures qui éloignent l'homme de la nature ?

Si nous quittons maintenant la vision totalisante des sphères pour nous en tenir à une vue plus linéaire des cheminements de Jouve et de Chûya, la rencontre que, faute de preuves, nous ne pouvons plus opérer qu'a posteriori entre ces deux poètes, ne se sera faite que sur un bout du parcours conduisant à la modernité, et à son

éclatement.

Nous ne savons pas en réalité où tendait la poétique de Chûya, ni comment elle aurait évolué s'il avait vécu plus longtemps²⁵. Mais on est en droit de voir dans la sélection que le poète a opérée lui-même en composant son recueil posthume *Arishihinouta* (*Chansons des jours d'antan*) une tendance à privilégier, pour reprendre la terminologie qu'emploie Sasaki Mikirô, le récit par rapport au chant²⁶. Trop de poèmes, en effet, dans ce recueil, nous bercent dans la structure archaïsante d'une prosodie qui rappelle davantage les souvenirs, les émotions d'une vie, les images et les histoires de l'enfance, qu'elle ne fait appel à cette tension entre les mots qui créerait les couleurs éclatées d'une réalité nouvelle²⁷.

Ici se séparent inexorablement, dans les gouffres des sphères poétiques, Jouve et Chûya. Jouve avec ses "mots trop lourds et accablants pour que puisse les soulever l'élan du langage en leur imposant l'arcature du chant"²⁸, formes blessées, sueur de sang qui laisse entrevoir on ne sait quelle rédemption. Chûya avec sa voix de plus en plus légère et comme déjà sauvée, si légère que ne la soutient plus bientôt que l'arcature fragile des berceuses, des chansons japonaises traditionnelles. Les cris que la solitude et l'angoisse lui avaient d'abord fait pousser, et qui s'inscrivaient dans sa découverte inopinée de Dada, ont anihilé — du moins dans le langage — l'inquiétude même qui les justifiait²⁹.

Au départ, pourtant, comme le philosophe et poète Yoshimoto Takaaki nous l'a bien montré dans une analyse serrée du premier poème du premier recueil, Chûya avait "une éthique inconsciente célébrant l'anticollaboration d'avec les saisons, une éthique de dénégaration du paysage" qui, dans une société dont l'ordre social et politique, et l'esthétique, se fondent sur le cours naturel des choses, ne pouvait finir que par l'amener à sa perte et lui renvoyer déjà l'écho meurtri du rire par lequel il allait bientôt se tourner lui-même en dérision³⁰.

Mer du Nord nous présente toujours une même dérision, celle où commencent à s'abîmer en miroir les ultimes modernités poétiques, mais on peut y voir aussi une "dégradation croissante [du] langage dans la parole", signe précurseur de cette "défaite spirituelle plus générale" que constatait Jouve au début du récit de son initiation poétique², une défaite qui n'aura guère tenu compte, en tout cas, des enracinements chers au poète français. L'écriture, ici, ne renferme plus tout à fait en son cœur ce questionnement de l'écriture, cette absence, où Yves Bonnefoy voit le vrai lieu de la poésie moderne³¹.

Pour Sasaki Mikirô, le récit, le discours qui se tapit au fond de tout chant serait venu à bout du poète. Et dans ce récit qui se ressasse, le poète lui-même serait finalement devenu fiction. Plus personne, plus rien, ne pourrait plus dès lors assumer ce personnage fictif qui se détruit lui-même au fur et à mesure qu'il se dévide.

Poète et critique, Sasaki rejoint ainsi Bonnefoy dans son analyse de l'irrésistible débâcle de la poésie moderne où s'accomplit la mise en lambeaux du héros en qui se signifie le poète, et de la scène même qu'avait créée son langage³².

Mais voudrait-il, comme Jacques Darras, "entre les piliers de la narration suffisamment écartés pour que le soleil s'y dégrade en musique, une scansion"³³, que nous verrions se dessiner déjà clairement à nos yeux, dans la pudeur des brumes irréductibles, une nouvelle sphère commune aux poésies japonaise et française.

Notes :

1. Yves Bonnefoy, *La présence et l'image*, leçon inaugurale au collège de France, repris dans *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 194.
2. Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, première édition, Paris, Mercure de France, 1954. Pierre-Jean Jouve, *Œuvres*, Tome II, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1055 sq. Michèle Finck, étudiant Yves Bonnefoy dans une remarquable étude sur *le simple et le sens*, cite également cette phrase d'*En miroir* pour illustrer sa démarche comparatiste. Elle désire "éclairer" les catégories critiques élaborées par Bonnefoy "du dehors par une confrontation [de son œuvre] avec d'autres tentatives poétiques." "Ce recours à la comparaison est en accord, nous semble-t-il, avec le désir le plus cher d'Yves Bonnefoy : le désir d'altérité." Yves Bonnefoy, *le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, p. 18.
3. Voir sur ce point, comme sur d'autres, le remarquable essai de Jacques Darras sur la poésie française contemporaine, *Largeur du pied le soleil*, dans *Arpentage de la poésie contemporaine*, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Amiens, Trois Cailloux, 1987. Ainsi, p. 273 : "l'abdication du poème oral devant la confusion ambiante radiophonique mérite un commentaire. Replié dans l'inaccessibilité de ses métaphores comme d'une proximité plus grande aux courts-circuits névralgiques de la langue, le poète s'est tu jusqu' à en avaler sa glotte. Mallarmé rêve de reprendre à la messe sa liturgie dramatique et s'étouffe de mutisme. Un régime d'autopunition s'instaure. Un remords de royauté hante l'unanimité républicaine. Hamlet, prince qui n'advient pas, tire sa gloire de sa déposition. Car c'est une contradiction majeure que celle qui produit à la fois la libération du vers par cassure du pacte prosodique et offre l'individu poème à l'isolement. La mémoire sociale s'épuise dans cette défection." On peut sans doute jusqu' à un certain point enfermer la poésie de Jouve dans cette contradiction. Mais c'est cette contradiction même, cette "obstination" dirait Bonnefoy (op. cit. p. 194), qui fait la force de nos meilleurs poètes modernes. On peut aussi penser que, si les poèmes de Chûya n'ont pas été offerts à l'isolement, c'est précisément, outre la situation privilégiée de la poésie au Japon, en raison du fait qu'il n'est pas allé jusqu' à casser véritablement le pacte prosodique de la langue de son époque. Faudrait-il chercher, par ailleurs, le salut de la poésie dans un rapprochement du poète avec les "courts-circuits névralgiques de la langue" ? L'évolution de la poésie contemporaine au Japon mérite qu'on se pose la question.
4. cf. Jean Starobinski, préface au recueil *Les Noces, suivi de Sueur de sang*, Poésie / Gallimard, Paris, NRF, 1966, p. 18.
5. Pierre-Jean Jouve, dans *Inconscient, spiritualité et catastrophe*, avant-propos au recueil *Sueur de Sang, Les Noces, suivi de Sueur de Sang*, Poésie / Gallimard, Paris, NRF, 1966, p. 139 sq.
6. Sasaki Mikirô, *Nakahara Chûya*, Tôkyô, Chikuma Shobô, 1988.
7. Peu de temps avant de mourir, on voit Chûya se plonger dans la lecture de Freud et Jung. Cf. le

POÉSIE FRANÇAISE, POÉSIE JAPONAISE : UNE SPHÈRE COMMUNE ?

- journal, particulièrement les 10 et 12 mars 1937, dans Nakahara Chûya, *Œuvres Complètes*, Tôkyô, Kadokawashoten, 1975-1978, tome 4, p. 230, 252 et 253.
8. Ooka Shôhei, dans Nakahara Chûya, *Œuvres Complètes*, Tôkyô, Kadokawashoten, 1975-1978, tome 5, p. 494. Il serait pourtant intéressant de développer une comparaison entre Chûya et Max Jacob.
 9. Le copyright de la première édition porte la date de 1923.
 10. Nakahara Chûya, *Œuvres Complètes*, Tôkyô, Kadokawashoten, 1975-1978, tome 5, p. 487. La même indication est reprise dans l'article de Oikawa Shigeru, *La bibliothèque de Nakahara Chûya* (*Nakahara Chûya no hondana*), dans le numéro spécial de la revue *Kokubungaku* consacré à Chûya et publié en été 1974, No. 4, p.138. Remarquons que, contrairement à ce qu'écrit M. Oikawa, l'autre poème de Carco traduit par Chûya, *Compagnons*, ne se trouve pas dans l'anthologie de la Vaissière.
 11. On pourrait nous reprocher d'avoir choisi pour les besoins de cet article un poème mineur de Jouve, de même que, toute proportion gardée, on peut reprocher aux structuralistes — mais n'était-ce tout d'abord qu'un jeu ? — d'avoir illustré leurs théories esthétiques en choisissant le poème de Baudelaire *Les Chats* (cf. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, Tome 1, p. 954 sq.). Le poème de Chûya, même s'il est très connu et abondamment commenté, reste lui aussi relativement secondaire. Mais ici, outre l'hypothèse possible d'une influence, qui pourrait se sentir aussi bien dans la simplicité de structures analogues qu' à une certaine fluctuation semblable des rythmes, nous nous interrogeons surtout "sur les mystères de l'association des idées", pour reprendre les termes de l'art poétique de Jouve. L'enquête sur les "colorations, entre souvenirs, émotions et désirs, provoquées par les mots" se heurtant naturellement aux barrières des langues. Une fois acquise l'idée d'une sphère commune entre Chûya et Jouve, la lecture parallèle des deux poètes devrait conduire néanmoins à des découvertes, à un approfondissement de leurs lectures particulières.
- En ce qui concerne l'évolution de la poétique de Jouve, voir l'étude de Daniel Leuwers, *Jouve avant Jouve ou la Naissance d'un poète*, Paris, Ed. Klincksieck, 1984.
12. Starobinski, op. cit. p. 23, sq.
 13. Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, édition de 1976, p. 206 et 208.
 14. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, édition de 1949, Paris, José Corti, p. 325.
 15. Yves Bonnefoy, *La présence et l'image*, leçon inaugurale au collège de France, reprise dans *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 193.
 16. Ooka Shôhei, à propos de la traduction du poème de Carco, *Compagnons*, qui semble dater de la fin de l'année 1935, insiste sur le fait que cette année représente un tournant dans la façon dont Nakahara Chûya traduit : "c'est à partir de cette époque que ses traductions commencent à arriver à maturité" (Nakahara Chûya, *Œuvres Complètes*, Tôkyô, Kadokawashoten, 1975-1978, tome 5, p. 487).
 17. Pour l'influence de Baudelaire sur Chûya, qui se mesure peut-être paradoxalement au fait qu'il n'a osé traduire que quatre poèmes du poète français, voir la bonne mise au point de Oikawa Shigeru dans son article précité *La bibliothèque de Nakahara Chûya* (*Nakahara Chûya no hondana*), numéro spécial de la revue *Kokubungaku* consacré à Chûya et publié en été 1974, No. 4, p. 145 sq. Pour la distance critique que Chûya a pu prendre par rapport à la poésie baudelairienne, cf. notre traduction et notre commentaire du poème *Atamao, bôzunishiteyarô*, (*Ma tête, rasons-la*) dans notre *Lire la poésie japonaise* (*Nihonshi o yomu*), Tôkyô, Hakusuisha, 1979, p. 115, sq.
 18. Ono Tôsaburô, *Carnet sur la poésie moderne* (*Gendaishitechô*), Osaka, Sôgensha, 1953, p. 209 sq.
 19. Par exemple : Nakamura Minoru, *La poésie de Chûya* (*Chûya no uta*), Tôkyô, Gendaikyôyô-bunko, 1970, p. 182-183 ; Sakamoto Etsurô, *La poésie japonaise* (*Nihon no Shiika*) No. 23, Tôkyô, Chûôkôronsha, 1974, p. 93-94, etc. Ono Tôsaburô, dans son commentaire (op. cit.), cite un poème

de Maruyama Kaoru, *Paroles du poète (Shijin no kotoba)*. Ce poème qui évoque explicitement Chûya et sa *Mer du nord* va dans le même sens que les analyses de Nakamura Minoru et Sakamoto Etsurô, puisqu'il se conclut sur l'idée que, grâce au poème de Chûya, Maruyama Kaoru verra désormais toujours des sirènes dans le mot mer, et toujours des vagues dans le mot sirène. On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a là encore une vision singulièrement étroite de la poésie. L'expression d'un refus, ou d'une absence ne pouvant renvoyer qu'à une nostalgie de l'ordre traditionnel.

20. Cf. notre *Lire la poésie japonaise (Nihonshi o yomu)*, Tôkyô, Hakusuisha, 1979, en particulier l'essai consacré à Nakahara Chûya — sa sensibilité politique (*Nakahara Chûya — sono seijisei*), et le compte rendu qu'en a fait Yoshida Hiroo dans *Nakahara Chûya*, No. 15 de la série *Ecrivains du Japon (Nihon no Sakka)*, Tôkyô, Shôgakkkan, 1991, p. 326 : "La remarque d'Allioux supposant que, si l'on se place dans la perspective d'une tradition française de la poésie et du poète, le lyrisme de Chûya doit être politique a causé un choc par rapport à cette idée qu'une des conditions d'apparition de la poésie lyrique est de tourner le dos à la politique." Nul doute que cette dernière idée soit plus japonaise que chinoise ou européenne. Renvoyons, pour le domaine européen, et dès le Moyen Âge, à des poètes tels que Bertrand de Born, Rutebeuf, Dante, etc. qui se sont parfois nettement engagés. Mais, il s'agit ici de politique au sens large, et il n'est pas question de prétendre, en sens inverse, qu'une des conditions d'apparition de la poésie lyrique est l'engagement politique, ou le traitement de sujets explicitement politiques. Nous devons pourtant sans doute repartir de l'idée que "tourner le dos à la politique" est une attitude éminemment politique. Sur ces points, voir les livres de Pierre Brunel, *L'état et le souverain*, Paris, PUF, 1978, ou Predrag Matvejevitich, *La poésie de circonstance — étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971.
21. Cf. Nakamura Minoru, *Commentaires de poèmes célèbres : Nakahara Chûya, (Meishikanshô Nakahara Chûya)*, Tôkyô, Kôdansha, 1979, p. 117-118 : "La mer, ou bien les vagues, répétition infinie et inutile, ont attiré par cela même le cœur de Chûya ... et lui ont offert les images qu'on trouve dans *Mer du Nord*."
22. Dans son *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Fayard, 1985, p. 83, Katô Shûichi indique qu'au départ, dans la poésie classique japonaise, "la mer était plutôt petite, le domaine de minuscules barques et de bateaux de plaisance, et non pas le vaste océan que traversaient les grands navires qui s'en allaient vers la Chine des T'ang. Pour ces poètes, la nature n'était pas un immense univers sauvage, mais plutôt un lieu restreint, quelque chose de doux et d'intime." On se rappellera aussi que le Prince Genji, exilé à Akashi, au bord de la mer intérieure, ne supporte la vue de la mer que lorsque sa surface calme éveille chez lui "le souvenir des étangs familiaux de son ancienne demeure" de la capitale (voir le chapitre *Akashi*, livre treizième du *Genjimonogatari*, traduction René Sieffert, Paris, POF, 1988, Tome I, p. 287).
23. Dans la revue *Rekitei*, le poème de Chûya porte l'indication "février 1935".
24. Revue *Change*, No. 19, Paris, 1974.
25. Yoshida Hiroo, faisant une rétrospective des études sur Nakahara Chûya, pose de nouveau la question en ces termes : "Le problème n'est pas de savoir si, ayant vécu un peu plus longtemps, Nakahara aurait écrit des poèmes de guerre : il faut le poser du point de vue des différences ou ressemblances structurelles qu'il peut y avoir entre les poèmes de Nakahara et les poèmes de guerre", dans *Nakahara Chûya*, No. 15 de la série *Ecrivains du Japon (Nihon no Sakka)*, Tôkyô, Shôgakkkan, p. 326. Rappelons ici ce qu'écrivait le poète Ono Tôsaburô dans son *Carnet sur la poésie moderne (Gendaishitechô)*, Osaka, Sôgensha, 1953, p. 211) en commentant le poème *Mer du Nord* de Chûya : "Si Nakahara avait vécu, on peut supposer qu'il ne serait pas parvenu dans le monde de désignation qui est celui de Takahashi Shinkichi et que son nihilisme aurait trouvé une issue dans des sujets sociaux. Ou bien le communisme lui serait devenu un guide. Et, de ce point de vue, on peut dire qu'il y avait dans sa sensibilité un fond à partir duquel il aurait pu devenir un

POÉSIE FRANÇAISE, POÉSIE JAPONAISE : UNE SPHÈRE COMMUNE ?

poète révolutionnaire.”

26. op. cit. p. 291.
27. Cette évolution, ce retour en arrière, en un certain sens, avait à l'époque dérouté certains des amis de Chûya qui, tel Ooka Shôhei, pensaient que le poète approchait le niveau des poètes français qu'ils étudiaient et admiraient, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine. Ooka avoue ne pas avoir tout d'abord tellement apprécié les poèmes plus tardifs où Nakahara se confesse, les poèmes autobiographiques. Pas avant la guerre, en tout cas (Ooka Shôhei, *Vie et Chant [Sei to Uta]*, Tôkyô, Kadokawashoten, 1982, p. 309.
28. Gaëtan Picon, op. cit., p. 206.
29. Dans sa biographie de Chûya, *Nakahara Chûya*, Tôkyô, Kadokawashoten, 1974, p. 48, Ooka Shôhei parle ainsi de l'influence sur Chûya du poète dadaïste Takahashi Shinkichi : “La seule chose qu'il ait apprise de Shinkichi, c'est peut-être que les cris qu'il couchait sur le papier avec des caractères katakana ou sous forme d'aphorismes, dans la solitude d'une chambre d'étudiant au cœur de la nuit, s'appelaient poésie. ”
30. Yoshimoto Takaaki, *L'almanach poétique de Yoshimoto Takaaki (Yoshimoto Takaaki Saijiki)*, Tôkyô, Nihoneditâsukûrushuppan, 1978, p. 7.
31. op. cit. p. 194.
32. op. cit. p. 193.
33. op. cit. p. 283.