

## La traduction comme emprunt : Les « poèmes empruntés au japonais » par Jacques Roubaud

Teiji Toriyama

Volume 2, numéro 9, 2021

Néojaponisme et renouveau contemporain des relations culturelles France-Japon

Neojaponism and Contemporary Renewal of the Cultural Relationships between France and Japan

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1077085ar>

DOI : <https://doi.org/10.29173/af29421>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies

ISSN

1916-8470 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Toriyama, T. (2021). La traduction comme emprunt : Les « poèmes empruntés au japonais » par Jacques Roubaud. *Alternative francophone*, 2(9), 23–39.  
<https://doi.org/10.29173/af29421>

Résumé de l'article

Parmi les traductions de poèmes japonais en français, le recueil de Jacques Roubaud, *Mono no aware. Le Sentiment des choses* (1970), nous offre un cas singulier : il ne s'agit pas de traduction au sens étroit du terme, mais bien plutôt, d'après Roubaud, de « poèmes empruntés au japonais ». L'article vise à mettre en relief les traits caractéristiques de cette traduction comme emprunt des poèmes classiques japonais par le poète français contemporain. Il y est question, en particulier, de la composition numérique du recueil, des dispositions et jeux typographiques et de l'esthétique de l'emprunt qui rapproche le procédé de Roubaud de celui du « paysage emprunté » dans les jardins japonais.

© Teiji Toriyama, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# La Traduction comme *emprunt* : Les « poèmes empruntés au japonais » par Jacques Roubaud<sup>1</sup>

 alternative francophone  
pour une francophonie en mode mineur

<https://doi.org/10.1215/08992363-10.29173/af29421>



*Teiji Toriyama*

*toriyama.teiji@j.mbox.nagoya-u.ac.jp*

Nagoya University

**Résumé.** Parmi les traductions de poèmes japonais en français, le recueil de Jacques Roubaud, *Mono no aware. Le Sentiment des choses* (1970), nous offre un cas singulier : il ne s'agit pas de traduction au sens étroit du terme, mais bien plutôt, d'après Roubaud, de « poèmes empruntés au japonais ». L'article vise à mettre en relief les traits caractéristiques de cette traduction comme emprunt des poèmes classiques japonais par le poète français contemporain. Il y est question, en particulier, de la composition numérique du recueil, des dispositions et jeux typographiques et de l'esthétique de l'emprunt qui rapproche le procédé de Roubaud de celui du « paysage emprunté » dans les jardins japonais.

**Mots clés :** traduction; emprunt; poésie japonaise; Roubaud

**Abstract.** Among the translations of Japanese poems into French is Jacques Roubaud's collection *Mono no aware. Le Sentiment des choses* (1970), offers us a singular case: it is not a translation in the narrow sense of the term, but rather, according to Roubaud, "poems borrowed from Japanese. The article aims to highlight the characteristic features of this translation as a borrowing of classical Japanese poems by the

---

<sup>1</sup> Je remercie Jean-Paul Honoré, auteur de *Pontée* et de *Comment le Japon est venu à moi*, de son aide précieuse, de ses remarques et corrections ainsi que de ses encouragements si chaleureux. Cette étude bénéficia de la bourse JSPS KAKENHI Grant Number JP17K13425.

contemporary French poet. In particular, it discusses the digital composition of the collection, the typographical arrangements and games, and the aesthetics of the borrowing, which brings Roubaud's process closer to that of the "borrowed landscape" in Japanese gardens.

**Keywords:** translation; loan; Japanese poetry; Roubaud

L'» introduction de la poésie japonaise classique dans le monde occidental remonte à 1834, quand « l'orientaliste allemand Heinrich Julius Klaproth, voyageant aux confins extrêmes de la Sibérie, recueillit de la bouche de pêcheurs et bandits japonais un fragment déformé d'un poème [du] *Manyōshū* » (Roubaud, *Mono no aware* 11), écrit Jacques Roubaud en se référant probablement à Donald Keene.<sup>2</sup> Dès lors, la poésie japonaise classique attira plus d'un regard occidental. Pour n'en citer que les traductions en anglais, en français et en allemand, de nombreux exemples précèdent celle de Jacques Roubaud, parue en 1970 : Frederick Victor Dickins (1866), Léon de Rosny (1871), \*August Pfizmaier (1872), Basil Hall Chamberlain (1880), Rudolf Lange (1884), Judith Gautier (1885), William N. Porter (1909), Michel Revon (1910), \*Arthur Waley (1919), \*Alexander Chanoch (1927, 1930), \*Georges Bonneau (1933, 1938), Yves Cossard (1943), Robert Vergez (1949), \*Donald Keene (1955), \*Frits Vos (1957), \*Peter Weber-Schaefer (1960), \*Robert H. Brower et Earl Miner (1961), \*J. L. Pierson (1929-1969).<sup>3</sup> Après cette contribution de Roubaud, il en existera encore plusieurs, parmi lesquelles on peut citer Ian Hideo Levy (1981), Georges Renondeau (1971) et René Sieffert (1978-2002).

Parmi tous ces travaux, donc, le recueil de Jacques Roubaud, titré *Mono no aware. Le Sentiment des choses*, nous offre un cas singulier de traduction des poèmes classiques japonais. Ce qui nous frappe d'abord, c'est le sous-titre de l'ouvrage : « cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais ». Il suggère par là qu'il ne s'agit pas d'une traduction au sens étroit du terme; il s'agit plutôt d'« emprunts ». Le poète français n'hésite pas à affirmer qu'un poème japonais n'est, pour lui, qu'un « point de départ » et que le poème japonais doit subir « une ou plusieurs transformations destinées à l'amener à l'état de poème en langue française » (Roubaud, *Mono no aware* 9). L'ouvrage de Roubaud contient ainsi une portée théorique relative à la traduction. Ce qui compte pour lui, ce n'est pas la fidélité à l'original; au contraire, c'est dans les « transformations » des poèmes sources que réside l'enjeu des « poèmes empruntés ».

Outre ce principe de l'*emprunt* sur lequel nous reviendrons plus tard, la traduction roubaldienne nous intéresse à bien des égards : choix des poèmes japonais, composition du recueil, présentation typographique, rapport du sens et de la forme, etc. Abordons maintenant ces questions pour tenter de mettre en relief certains traits caractéristiques de la traduction des poèmes classiques japonais par le poète français contemporain.

<sup>2</sup> Donald Keene écrit dans son avant-propos au *Manyōshū* : « Les premières traductions du *Manyōshū* dans une langue européenne remontent à plus d'un siècle, bien avant l'ouverture du Japon à l'Occident. Un "envoi" (*hanka*) d'un long poème a été traduit dès 1834 par le célèbre orientaliste allemand Heinrich Julius Klaproth (1783-1835). Klaproth, ayant voyagé en Sibérie à la recherche de langues étranges, a rencontré des naufragés japonais illettrés, des pêcheurs, des mentors à peine idéaux pour l'étude de la poésie du huitième siècle. Évidemment, sa traduction était loin d'être exacte. » (Nous traduisons de l'anglais d'après Donald Keene, « Foreword », in *The Manyōshū. The Nippon Gakujutsu Shinkōkai Translation of One Thousand Poems* [Tokyo, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, the Iwanami shoten, 1940], Columbia University Press, 1965, p. iii.)

<sup>3</sup> Voir la bibliographie à la fin de l'article. \*L'astérisque indique les ouvrages dont Jacques Roubaud fait mention dans son *Mono no aware*.

## SOURCES ET CHOIX DES « POÈMES EMPRUNTÉS »

Constatons d'abord que les cent quarante-trois poèmes choisis par Jacques Roubaud sont une poignée de l'ensemble des poèmes classiques japonais (*waka*). Roubaud lui-même donne comme sources principales plusieurs collections poétiques. Le tableau ci-dessous en indique le titre, l'année de la compilation, le nombre des volumes et celui des poèmes recueillis.

Titre		Année	Volumes	Poèmes
<i>Man'yō shū</i> 万葉集		VIII <sup>e</sup> siècle	20 vol.	4540
<i>Kokin shū</i> 古今集		en 905	20 vol.	1111
« Six Anthologies »	<i>Gosen shū</i> 後撰集	vers 957	20 vol.	1425
	<i>Shūi shū</i> 拾遺集	vers 1005	20 vol.	1351
	<i>Goshūi shū</i> 後拾遺集	en 1086	20 vol.	1218
	<i>Kin'yō shū</i> 金葉集	en 1126	10 vol.	665
	<i>Shika shū</i> 詞花集	en 1151	10 vol.	415
	<i>Senzai shū</i> 千載集	en 1188	20 vol.	1288
<i>Shin-Kokin shū</i> 新古今集		en 1205	20 vol.	1978
<i>Ise Monogatari</i> 伊勢物語		X <sup>e</sup> siècle		209
<i>Komachi shū</i> 小町集		XII <sup>e</sup> - XVII <sup>e</sup> s.		115

Pour examiner le choix de Jacques Roubaud, comparons-le à celui d'Arthur Waley auquel il fait référence :

	Arthur Waley	Jacques Roubaud
<i>Manyō shū</i>	58	58
<i>Kokin shū</i>	35	17
« Six Anthologies »	43	17
<i>Shin-Kokin shū</i>	6	3
Autres collections	10	7
<i>Ise Monogatari</i>	–	17
<i>Komachi shū</i>	–	17
Poèmes de Saigyō <sup>4</sup>	7	7
Total	159 poèmes	143 poèmes

Le nombre total des poèmes traduits est 159 chez Waley et 143 chez Roubaud. Ils se rapprochent aussi par le choix des sources dont la majorité leur est commune : *Manyōshū*, *Kokinshū*, « Six Anthologies<sup>5</sup> » et

<sup>4</sup> Certains poèmes de Saigyō figurent à la fois dans sa collection privée *Sanka shū* 山家集 et dans la collection officielle *Shin-Kokinshū*. Dans ce cas-là, on les a comptés en tant que « poèmes de Saigyō ». De même, certains poèmes d'Ono no Komachi figurent à la fois dans le *Komachi shū* et dans les collections officielles comme le *Kokinshū*.

<sup>5</sup> Le groupement des « Six Anthologies » que Roubaud seul adopte provient sans doute de Donald Keene (« Poetry from the Six Collections. » *Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*,

*Shin-Kokinshū*. Est-ce une coïncidence si Waley et Roubaud adoptent tous les deux 58 poèmes du *Manyōshū* (leur choix étant différent<sup>6</sup>)? Peut-être. Mais ce n'est sans doute pas par hasard que Roubaud, comme Waley, met à la fin de son recueil les poèmes de Saigyō, poète-moine du XII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, tous les deux choisissent chez lui sept poèmes, quoique leur choix ne soit pas le même. Une différence plus marquante : Waley traduit des poèmes des six autres collections alors que Roubaud procède différemment<sup>7</sup> : il puise dans l'*Ise Monogatari* (*Les Contes d'Ise*, prose narrative avec des poèmes insérés, dont l'auteur hypothétique est Ariwara no Narihira) ainsi que dans le *Komachishū* (recueil des poèmes d'Ono no Komachi, rassemblés par la postérité). Il est à noter que Waley fait mention de ces deux poètes du IX<sup>e</sup> siècle en tant que « les plus importants des prédécesseurs » pour les poètes-compileurs du *Kokinshū*.<sup>8</sup>

## COMPOSITION NUMÉRIQUE DES « CENT QUARANTE-TROIS POÈMES »

Observons à présent la composition du recueil de Roubaud et la répartition des « cent quarante-trois poèmes », groupés en huit sections dont la première en contient dix, la deuxième, trente et un, et les six dernières, chacune, dix-sept.

	Titre des huit sections	Nombre des poèmes et subdivision	
1	Dix <i>Nagauta</i> du <i>Manyōshū</i>	10	
2	Blanc pur : 31 <i>tankas</i> du <i>Manyōshū</i>	31	I (5), II (7), III (5), IV (7), V (7)
3	<i>Hikoboshi</i> et <i>Tanabata</i> : Le bouvier et la fileuse	17	I (5), II (7), III (5)
4	Livres de saisons (Dix-sept poèmes du <i>Kokinshū</i> )	17	I (5), II (7), III (5)
5	<i>Le capitaine Narihira</i>	17	
6	<i>Ono no Komachi</i>	17	I (5), II (7), III (5)
7	Poèmes des « Six Anthologies »	17	I (5), II (7), III (5)
8	<i>Sabi</i> : Rouille, solitude	17	I (5), II (5), III (7)

Rappelons d'abord que le *tanka* (短歌), littéralement « chant court », est un poème de trente et une syllabes en cinq vers (selon le schéma 5-7-5-7-7), tandis que le *nagauta* ou *chōka* (長歌), « chant long »,

---

Charles E. Tuttle, 1956, pp. 92-6). Notons aussi qu'en général, on regroupe plutôt les trois premières *chokusenshū* (collections officielles compilées par ordre de l'empereur) sous le nom de *Sandaishū* 三代集 (*Kokinshū*, *Gosenshū*, *Shūishū*) ou les huit premières *chokusenshū* sous le nom de *Hachidaishū* 八代集 (du *Kokinshū* au *Shin-Kokinshū*).

<sup>6</sup> Waley choisit 55 *tanka* et 3 *nagauta* alors que Roubaud choisit 48 *tanka* et 10 *nagauta* parmi 4173 *tanka* et 324 *nagauta* du *Manyōshū*.

<sup>7</sup> Waley prend dix poèmes des trois autres *chokusenshū* (*Shin-Chokusenshū* 新勅撰集, *Gyokuyōshū* 玉葉集, *Zoku-senzaishū* 続千載集) et des trois « *rōeishū* », collections des poèmes récités (*Wakan-rōeishū* 和漢朗詠集, *Sinsen-rōeishū* 新撰朗詠集, *Tōshi-rōeishū* 唐詩朗詠集). Quant à Roubaud, sans en faire mention comme sources principales, il prend quatre poèmes du *Fūgashū* 風雅集, le dix-septième *chokusenshū*, et trois poèmes du *Kinkaishū* 金塊集, la collection privée de Minamoto no Sanetomo.

<sup>8</sup> « Les plus importants de ces prédécesseurs [des compileurs du *Kokin shū*] étaient Ariwara no Narihira (825-880) et Ono no Komachi (834-880). Narihira, qui a décrit ses propres aventures amoureuses dans l'*Ise Monogatari*, était réputé pour sa beauté. Il en était de même pour la poétesse Komachi, dont les dernières années tragiques font l'objet de nombreuses légendes et pièces de théâtre. » (Nous traduisons de l'anglais d'après Arthur Waley. *Japanese Poetry. The Uta* [Oxford, Clarendon Press, 1919]. George Allen & Unwin Ltd, 1976, p. 11).

se compose des vers alternés de cinq et de sept syllabes, se terminant par sept syllabes supplémentaires (5-7-5-7-5-7 [...] 5-7-7).<sup>9</sup>

Or les titres « Dix *Nagauta* », « 31 *tankas*<sup>10</sup> du *Manyōshū* » et « Dix-sept poèmes du *Kokinshū* » montrent l'attention que Jacques Roubaud a prêtée au nombre des poèmes composant les sections. Certaines sections sont d'ailleurs subdivisées à leur tour. La deuxième section, « 31 *tankas* du *Manyōshū* », se répartit en cinq branches qui contiennent, chacune, cinq, sept, cinq, sept et sept poèmes. Ce qui correspond exactement à la composition syllabique du *tanka*. Autrement dit, les « 31 *tankas* du *Manyōshū* » reflètent, dans leur organisation d'ensemble, le principe numérique de composition qui est propre au *tanka*. De la même façon, la section « Livres de saisons (Dix-sept poèmes du *Kokinshū*) » se subdivise en trois branches contenant respectivement cinq, sept et cinq poèmes; ce qui reflète cette fois la première partie du *tanka* (5-7-5), sinon la composition du *haïku*. Les trois autres sections, « *Hikoboshi* et *Tanabata* : Le bouvier et la fileuse », « *Ono no Komachi* » et « Poèmes des Six *Anthologies* », sont composées de la même manière, tandis que la dernière section, « *Sabi* : Rouille, solitude », introduit une variante dans la distribution des poèmes entre les trois branches : cinq, cinq et sept. Ainsi, le recueil de Jacques Roubaud se bâtit sur les nombres clés de la poésie classique japonaise : 5, 7, 17 et 31.

Mais alors pourquoi « cent quarante-trois » poèmes au total?<sup>11</sup> La question s'impose d'autant plus que le poète français est aussi mathématicien, et que son « amour du nombre » pénètre la composition de ses ouvrages. Plusieurs hypothèses sont possibles. Premièrement, comme le remarque Véronique Montémont, le nombre 143 est le produit de deux nombres premiers 11 et 13 (331), soit un nombre semi-premier. Féru de nombres premiers, Jacques Roubaud s'intéresse d'autant plus à la poésie japonaise qu'elle se base sur le 5, le 7, le 17 et le 31<sup>12</sup>, qui présentent cette caractéristique. Deuxièmement, le nombre 143 est la somme de trois nombres premiers consécutifs (43 + 47 + 53) ou celle de sept nombres premiers consécutifs (11 +

<sup>9</sup> Strictement parlant, les termes *vers* et *syllabe* seraient discutables : le *ku* (句) de *tanka*, qu'on traduit généralement par « vers » en français (et par « *line* » en anglais) ne présuppose pas l'alinéa. Un *tanka* s'écrit traditionnellement en une ou deux lignes verticales. Plutôt que de vers tels qu'on se les représente en français, il s'agit de groupes rythmiques composés de cinq ou de sept syllabes. Quant au terme *syllabe*, c'est plutôt de *mores* qu'il faudrait parler, et qui sont comptés dans la poésie japonaise. Mais cela noté, nous nous servons des termes conventionnels pour ne pas trop compliquer la chose.

<sup>10</sup> L'ajout de « s » au pluriel est arbitraire (« 31 *tankas* », « Dix *nagauta* », etc.), nous adoptons ici le principe de laisser le mot japonais toujours au singulier, sauf en cas de citation.

<sup>11</sup> En réalité, le décompte de Roubaud ne correspond pas exactement à celui qu'on fait en général pour le *nagauta* du *Manyōshū*. Par exemple, le troisième poème (*sur la route de Karu...*) s'accompagne de deux « envois » (*hanka* 反歌) qui ont forme de *tanka*. Ces trois poèmes, un *nagauta* et deux *tanka*, sont numérotés séparément dans le *Manyōshū*, alors que Roubaud les réunit. Ainsi, il y a onze *tanka* de plus dans « Dix *nagauta* ». En outre, Roubaud insère quelques poèmes (*nagauta*) dans la section « *Hikoboshi* et *Tanabata* » sans les numéroter. Tout cela souligne, nous semble-t-il, l'attachement de Roubaud au nombre 143.

<sup>12</sup> « Quand je me rendis compte que pendant des siècles, une tradition poétique s'était concentrée dans une forme de 31 syllabes, réparties en 5 vers, cette forme pour un mathématicien, amateur de nombres, est très intéressante : car elle est constituée d'un nombre premier de syllabes. 31, en arithmétique, est ce qu'on appelle un nombre premier. Ces syllabes sont réparties suivant un nombre de vers lui-même premier : 5 ; et chacun de ces vers a un nombre premier de syllabes : 5 ou 7. En plus, les 3 premiers vers — et 3 est un nombre premier — constituent une division naturelle du poème, en totalisant à eux trois 17 syllabes : 17 est encore un nombre premier. Il était donc naturel que je m'intéresse à cette forme. » (Roubaud, Jacques. « Rencontre d'un poète français avec la poésie japonaise. » *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature française*, n° 20, Université Keio, 1995, pp. 250-51)

13 + 17 + 19 + 23 + 29 + 31). Troisièmement enfin, il existe en tout 143 nombres premiers à trois chiffres (de 101 à 997). Bornons-nous à ces hypothèses, toutes basées sur le goût qu'a Roubaud pour les nombres premiers.

## DISPOSITIONS TYPOGRAPHIQUES

Le livre de Roubaud offre, par ailleurs, une disposition typographique remarquable. La présentation des poèmes n'est pas uniforme. Dans la première section « Dix *Nagauta* », seul le français occupe la page tandis que dans les sections suivantes, le français s'accompagne de la transcription syllabique du japonais. Le premier cas contient d'ailleurs deux dispositions différentes : certains *nagauta* (n<sup>os</sup> 1, 6, 7, 8, 9, 10) ont la présentation ordinaire des vers (à moins qu'elle ne contienne des blancs au sein des vers<sup>13</sup>); d'autres *nagauta* (n<sup>os</sup> 2, 3, 4, 5) sont présentés d'une manière spécifique. Prenons pour exemple le poème n<sup>o</sup> 2 (Roubaud, *Mono no aware* 16) :

le matin	mon seigneur
le prend et le tend	
le soir	il se tient debout près de lui
o le son	de la corde qui tend
l'arc en bois d'azusa	que mon seigneur honorablement
	saisit
pour la chasse du matin	est-il maintenant parti
o le son	de la corde qui tend
l'arc en bois d'azusa	que mon seigneur honorablement
	saisit

Les mots se placent ainsi en deux colonnes. La division des séquences à gauche et à droite correspond à peu près aux groupes rythmiques du *nagauta* qui alterne cinq et sept syllabes. Cette disposition typographique peut, outre le rythme, concerner le contenu du poème titré « *azusa no yumi*, l'arc en bois d'azusa ». D'après Agnès Disson et Jun'ichi Tanaka, « le jeu de tension entre déterminants et pronoms (le → le → la...) d'une extrémité à l'autre de la page, mime graphiquement la tension de l'arc, le jeu des répétitions mime le mouvement répétitif de la flèche; la pause entre les deux sections du vers simule la pause du mouvement de l'arc, attente puis déclenchement » (167-8).

Quant à la présentation du *tanka*, où le français s'accompagne de la transcription syllabique du japonais, la nouveauté typographique y est aussi remarquable. Le poème original et sa « traduction » ne se rangent pas sur une double page (comme c'est souvent le cas dans l'édition bilingue), mais sont verticalement disposés sur une seule page, la transcription syllabique du japonais en haut (et en italique) et le poème français en bas.<sup>14</sup> Par ailleurs, cette disposition verticale s'accompagne d'une disposition ingénieuse des

<sup>13</sup> Roubaud fait cet usage du blanc dans sa poésie en général.

<sup>14</sup> Dans la majorité des cas. L'exception se trouve dans la section « *Hikoboshi* et *Tanabata* » : la disposition du japonais et du français se renverse dans certains poèmes (n<sup>os</sup> 45, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 58) ; dans d'autres, les deux langues alternent ligne à ligne (n<sup>o</sup> 43), ou se rencontrent sur une même ligne (n<sup>os</sup> 44, 46, 54). Pour ces

alinéas, grâce à laquelle on peut saisir d'un coup d'œil, vers par vers, la correspondance entre les deux langues. Prenons pour exemple le premier *tanka* (n° 11) que Roubaud cite dans sa note préliminaire :

*yo no naka [wo]  
nani ni tatoyemu  
asa borake  
kogi yuku fune no  
ato no shira nami*

le prêtre Mansei

à quoi comparer  
ce monde  
à la vague blanche derrière  
un bateau parti à la rame  
dans l'aube

« Chaque vers dans la partie japonaise du texte, explique Roubaud, commence à un endroit différent de la ligne, le vers de la partie française qui lui est associé commence au même endroit, mais les vers ne sont pas nécessairement dans le même ordre; ici, “dans l'aube” s'associe à *asa borake*, “ce monde” à *yo no naka [wo]* » (Roubaud, *Mono no aware* 10-11). Si on numérote les cinq vers du *tanka*, l'ordre de la version française est 2-1-5-4-3. Certes, la division du *tanka* en « cinq vers », généralement adoptée dans les traductions en langue occidentale, n'est pas fidèle à l'écriture traditionnelle du *tanka*, qui le dispose sur une ou deux lignes verticales (voir, à la fin de cet article, le manuscrit de ce même poème du « prêtre Mansei [ou Manzei] » par la main de Fujiwara Teika). Mais il est aussi à noter que la présentation roubauldienne du poème japonais en cinq vers respecte la division majeure du *tanka* : les trois premiers vers (*kami-no-ku*) et les deux derniers (*shimo-no-ku*).

Or cette disposition unique et ingénieuse, Roubaud en a sans doute trouvé le germe dans l'exemple précédent d'Arthur Waley à qui il doit, d'ailleurs, la « transcription syllabique » du poème japonais.<sup>15</sup> Dans la traduction de Waley, le même poème se présente de la manière suivante (86) :

1 <i>Yo no naka wo</i>	2 To what shall I compare
2 <i>Nani ni tatoyemu ?</i>	1 This world ?
3 <i>Asa-borake</i>	5 To the white wake behind
4 <i>Kogi-yuku fune no</i>	4 A ship that has rowed away

dispositions exceptionnelles, pour ce « tressage des deux langues », voir l'interprétation d'Agnès Disson dans Disson et Tanaka 168-9. Cf. aussi Agnès Disson. *Essai sur la poésie française de l'extrême contemporain 1980-2015*. Presses Universitaires d'Osaka, 2016, pp. 27-8.

<sup>15</sup> « Nous avons utilisé, au contraire, une transcription traditionnelle, celle-là même qui est donnée dans le petit livre qu'Arthur Waley a consacré à la poésie japonaise : *The Uta*. C'est une transcription syllabique qui doit s'entendre (selon Waley) “pour les voyelles comme en italien, pour les consonnes comme en anglais” » (Roubaud, *Mono no aware* 10).

5 *Ato no shira-nami.*

3 At dawn!

Waley numérote les vers pour montrer comment ils se correspondent entre les deux langues. Comparer la traduction de Waley et celle de Roubaud révèle que ce dernier semble emprunter au premier non seulement l'ordre des vers, mais aussi la syntaxe et les mots. Il est très probable que Roubaud traduit la traduction de Waley, au moins, pour ce poème. La nouveauté qu'apporte Roubaud, en revanche, se trouve dans la mise en page : se délivrant de la convention horizontale de l'édition bilingue, il imagine la disposition verticale et, en outre, il substitue au système de numérotation qu'adopte Waley une distribution où le regard saisit instantanément les correspondances.

Notons aussi que Roubaud ne copie pas telle quelle la transcription syllabique de Waley : il en modifie la ponctuation. Waley utilise tous les signes et met toujours le point final, alors que Roubaud est beaucoup plus économe : ni virgule, ni point final, et il utilise rarement le point d'exclamation, le point d'interrogation et les deux points. La suppression de ponctuation est une marque de modernité depuis Mallarmé et Apollinaire, mais ce choix d'écriture appartient aussi, avec l'usage du blanc au sein des vers, au style propre à Roubaud qui le pratique dès son premier recueil poétique. Ces traits stylistiques roubaudiens s'harmonisent, d'un côté, avec le poème japonais original et, de l'autre, s'en éloignent : dans celui-ci, il n'y a pas de ponctuation ni d'espaces entre les cinq segments métriques qui le composent.

## RÔLE DE LA TRANSCRIPTION SYLLABIQUE

Roubaud, d'autre part, accorde beaucoup d'importance à la transcription syllabique du *tanka* qu'il emprunte à Waley. D'après lui, elle joue « le rôle d'éléments prosodiques et typographiques d'un poème » et fait partie du poème en « fonctionn[ant] à la manière d'un accompagnement musical » (Roubaud, *Mono no aware* 10). Curieusement, dans une conférence prononcée au Japon en 1995, soit vingt-cinq ans plus tard, Roubaud recourt à la même métaphore pour dire quelque chose de différent :

J'apprenais cette musique surprenante pour moi, je me la récitais de nombreuses fois, avant de tenter d'en donner l'écho dans ma propre langue, de composer un poème en langue française dont ces sons et quelque chose de leur sens, constitueraient la trame étrange sur laquelle viendrait s'inscrire mon dessin poétique comme un accompagnement musical. (Roubaud, « Rencontre d'un poète français » 252)

Qu'est-ce qui accompagne quoi? Les sons du poème japonais accompagnent-ils le poème français? Est-ce, au contraire, le poème emprunté qui accompagne, comme son « écho », la « musique » originale? Roubaud adopte les deux options. Il semble par là qu'il ne s'agit pas d'un rapport figé du principal et de l'accessoire : sans doute voulait-il dire que les deux s'accompagnent l'un l'autre et se complètent pour former un poème.

Il convient surtout de remarquer que la langue japonaise a été pour Roubaud une « musique surprenante ». C'est là son attitude singulière et fondamentale envers les poèmes auxquels il va « emprunter » les siens. Loin d'être spécialiste, il les aborde en tant qu'amateur. Roubaud parle aussi de « la trame étrange » en se servant d'une autre métaphore : la « trame » et le « dessin ». <sup>16</sup> Ainsi s'abandonne-t-il d'abord à la surprise, à l'étrangeté d'une langue étrangère qu'il ne connaît guère. Cette approche du poète sera partagée par ceux des lecteurs français qui ne lisent pas le japonais et à qui la transcription syllabique procurera un effet purement auditif. Mais quel effet ressentent ceux qui comprennent l'idiome? En tant que Japonais, il me semble que la transcription syllabique nous oblige, pour ainsi dire, à *entendre* le son

<sup>16</sup> Voir sur ce point Agnès Disson et Jun'ichi Tanaka, « Poèmes de la trame et du dessin : le Japon de Jacques Roubaud. » *Mezura*, n° 49, pp. 163-73.

avant qu'on ne voie la lettre. Un poème entièrement écrit en *hiragana* ou en *katakana* (deux syllabaires japonais, dérivés de l'idéogramme chinois, *kanji*<sup>17</sup>) produirait chez les Japonais un effet comparable, mais sans doute moins insolite, car les écritures syllabiques sont moins analytiques que celles alphabétiques des phonèmes. L'usage de l'alphabet occidental nous fait davantage prendre conscience des phonèmes, en tant que pur signifiant, avant de passer au sens, au rétablissement du signifié. Bref, la transcription syllabique suscite des effets particuliers chez les Japonais comme chez les Français, effets qui présentent certaines analogies, mais sont différents.

## JEUX TYPOGRAPHIQUES ET LECTURE MÉTAPOÉTIQUE

La présentation roubaldienne des poèmes ne se borne pas à donner au signifiant une épaisseur, une autonomie. C'est aussi et surtout la vue qu'impressionne sa disposition typographique singulière. Examinons quelques effets visuels. Dans le poème n° 11, que nous avons déjà cité, le nom du poète (« le prêtre Mansei »), situé à droite de la page, entre le poème japonais (en haut) et le poème français (en bas) à égale distance, trace virtuellement une ligne de démarcation. Cette ligne imaginaire ne suggère-t-elle pas un miroir sur lequel se font face les deux poèmes? Un miroir d'eau, plutôt, qui reflète en déformant par son mouvement ondulatoire. Cette image conviendrait notamment dans les poèmes qui chantent « le reflet de lune / qui habite l'eau » (poème n° 125) ou « un reflet des saules » sur l'« eau limpide » (n° 137).

Quant au poème n° 11 — « à quoi comparer / ce monde / à la vague blanche derrière / un bateau parti à la rame / dans l'aube » —, il nous invitera à une autre lecture métagoétique. Remarquons qu'il s'agit d'emblée de *comparaison* (« à quoi comparer ») et que les choses comparées (« ce monde » et « la vague blanche ») évoquent un paysage marin. L'image du miroir d'eau s'appliquerait ici encore et on pourrait voir « un bateau » dans le poème japonais et son reflet dans le poème français. Mais c'est plutôt la « vague blanche derrière / un bateau » qui est ici l'image dominante. Si le poème japonais est un « bateau », le poème français en serait le sillage, ou encore les deux poèmes figureraient le double sillage d'« un bateau » invisible, déjà « parti à la rame ». Dans cette dernière vision, le bateau se serait dirigé vers l'ouest, je veux dire vers la gauche, car le troisième vers « à la vague blanche derrière » (aussi bien que le dernier vers japonais « *ato no shira nami* ») est celui qui s'allonge le plus à droite, comme si ce vers lui-même incarnait le dernier sillage, la dernière « vague », non pas « blanche » mais noire d'encre, sur l'océan de la page blanche.

On se demandera aussi pourquoi Roubaud a placé ce poème au début de la section « Blanc pur : 31 *tankas* du *Manyōshū* ». La question s'impose d'autant plus que, chose étonnante, le poème du « prêtre Mansei » ne figure pas tel quel dans le *Manyōshū* : en réalité, il appartient au *Shūishū*, troisième collection officielle compilée par ordre de l'empereur, plus de deux cents ans après le *Manyōshū*. Il est difficile de supposer que Roubaud ne l'ait pas su, puisque Arthur Waley présente ce poème comme tiré du *Shūishū* (n° 1327), et qu'il note en outre : « *this poem occurs in a slightly different form as No. 351 in the Manyō Shū* » (Waley 86). C'est-à-dire que la version originale du « prêtre Mansei » qui se trouve dans le *Manyōshū* est retouchée par des mains postérieures et c'est la version remaniée qui est recueillie dans le *Shūishū*, accompagnée du nom du poète. En voici les deux versions :

---

<sup>17</sup> La langue japonaise utilise deux systèmes d'écriture, idéographique et syllabique : l'idéogramme chinois, *kanji*, et deux syllabaires à usage différent, *hiragana* et *katakana*, inventés vers la fin du 8<sup>e</sup> ou au début du 9<sup>e</sup> siècles.

*Manyōshū* n° 351 :

*Yo no naka wo / nani ni tatoyemu / asa biraki / kogi inishi fune no / ato naki gotoshi*

à quoi comparer / ce monde / à l'absence du sillage / un bateau en allé à la rame / tôt le matin<sup>18</sup>

*Shuishū* n° 1327 :

*Yo no naka wo / nani ni tatoyemu / asa borake / kogi yuku fune no / ato no shira nami*

à quoi comparer / ce monde / à la vague blanche derrière / un bateau parti à la rame / dans l'aube

Les deux premiers vers sont identiques; les troisièmes vers japonais qui correspondent aux derniers vers français sont analogues; il en va de même des quatrièmes. La différence la plus importante réside dans les derniers vers japonais, qui correspondent aux troisièmes vers français : la version originale finit par *ato naki gotoshi* (« l'absence du sillage ») alors que la version remaniée finit par *ato no shira nami* (« la vague blanche derrière »). L'histoire de la littérature japonaise nous enseigne que la version remaniée l'emporte sur l'original à tel point que les générations postérieures, y compris Kamo no Chōmei et Matsuo Bashō, se réfèrent à la version remaniée du *Shuishū*.<sup>19</sup>

Il se peut que Roubaud ait connu le poème de Mansei à travers *Hōjōki* (*Notes de ma cabane de moine*) de Kamo no Chōmei, car c'est justement à celui-ci qu'il dédie son *Mono no aware*.<sup>20</sup> On ne sait pas s'il connaissait la version originale du *Manyōshū*, mais il aurait pu y avoir accès sans trop de difficulté. Ainsi sommes-nous enclins à supposer qu'il a choisi la version remaniée, tout en sachant qu'elle n'appartient pas telle quelle au *Manyōshū*. Autrement dit, qu'il a sans doute préféré à l'idée originale de l'absence de sillage une vision plus dynamique, celle de la vague blanche derrière un bateau et destinée à disparaître, vision apte à engendrer, à l'aide de la disposition typographique, la lecture métapoétique que nous pensons pouvoir proposer.

<sup>18</sup> Notre traduction est faite sur le modèle de Roubaud pour montrer approximativement la différence des deux versions. Cf. aussi cette traduction anglaise : « *To what shall I liken this life ? / It is like a boat, / Which, unmoored at morn, / Drops out of sight / And leaves no trace behind.* » (*The Manyōshū : One Thousand Poems, selected and translated from the Japanese by Japanese Classics Translation Committee, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, the Iwanami shoten, 1940, p. 237*)

<sup>19</sup> Kamo no Chōmei, dans ses *Notes de ma cabane de moine* (*Hōjō-ki* 方丈記), y fait allusion de la manière suivante : « Si un matin je pense que la vie est aussi fugitive que la traînée d'écume d'un navire [ato no shiranami], je regarde les bateaux qui se croisent dans la région d'Okanoya, et moi aussi je me prends à imiter Mansami [le bonze Mansei] pour composer des vers » (traduction de R. P. Sauveur Candau, dans Urabe Kenkō, *Les heures oisives*, suivi de Kamo no Chōmei, *Notes de ma cabane de moine*, Gallimard, « Unesco », 1968, p. 274).

Quant à Bashō, il y fait allusion dans sa prose intitulée « Kan'ya no ji [寒夜の辞] ». Comme il n'y a pas de traduction française, citons ici une traduction anglaise : « *Words on a cold night / By the fork of the river in Fukagawa, I live lonely and poor in a grass-thatched hut. I gaze on the snow peak of Mount Fuji in the distance and at ships of a thousand leagues nearby. At dawn, the white wake of a boat heading off [asaborake kogiyuku-fune-no ato-no-shiranami]. Through the evening, the dream of wind through withered reeds. Sitting in the moon's light, I lament my empty cask; lying in bed, I grieve over my thin quilt. / the oars' sound striking the waves, / my bowels freezing, / night — and tears / ro no koe nami o utte / harawata kōru / yo ya namida / Winter, 1681-82* » (*Bashō's Journey. The Literary Prose of Matsuo Bashō*, translated by David Landis Barnhill, State University of New York Press, 2005, p. 96).

<sup>20</sup> « Ce livre est dédié à / Kamo no Chōmei / auteur du *Hōjōki* / et secrétaire du Bureau de la Poésie / de l'empereur Go Toba / compilateur du *Shinkokinshū* / Paris, 10 avril 1969 » (Roubaud, *Mono no aware* 269)

En tout cas, c'est sûrement exprès que Roubaud a placé le poème en question au début de la section « Blanc pur : 31 *tankas* de *Manyōshū* », pour en faire le premier des *tanka* dans son ouvrage. Nous revenons ainsi à la question : pourquoi lui a-t-il accordé cette position primordiale? C'est sans doute que le poème chante le commencement, le départ d'un bateau dans l'aube, et qu'il contient aussi un thème familier à la poésie classique japonaise, celui de la vanité ou de l'impermanence de notre monde, exprimé par la beauté de cette vision marine et matinale de la « vague blanche ». C'est d'ailleurs la blancheur qui est la dominante de cette section intitulée « Blanc pur ». <sup>21</sup> Ce n'est pas tout : le plus important des rôles que le poème remplit, c'est, à notre avis, de situer tout le reste des poèmes tirés de *tanka* sous le signe de l'invitation à la comparaison (« à quoi comparer ») : ce premier vers nous ouvre une vision comparative et métaphorique et nous invite à une lecture métapoétique qui se doit de comparer le sens du poème à sa disposition typographique.

### ESTHÉTIQUE DE « L'EMPRUNT » : HONKADORI ET SHAKKEI

Nous abordons enfin la notion clef de la traduction des poèmes japonais par Jacques Roubaud : la notion d'« emprunt » à laquelle se réfère le poète français de préférence à celle de « traduction ». D'après Véronique Montémont, l'expression « poèmes empruntés au japonais » est un « libellé assez humoristique », car « l'emprunt en littérature est souvent l'euphémisme qui désigne le plagiat ». Mais l'expression est aussi, dit-elle, « d'une vérité profonde » et « résume bien ce que recouvre l'action complexe de traduire la poésie » (Montémont 261). Quant à nous, il nous semble intéressant de rapprocher le terme *emprunt* des deux notions caractéristiques de la culture japonaise : *honkadori* et *shakkei*.

Le *honkadori* (本歌取り), une des méthodes de la composition du *waka*, consiste à incorporer dans un nouveau poème, de façon explicite, des éléments (un ou deux vers) d'un poème ancien. La méthode qui apparaît dès le *Kokinshū* se répand notamment à l'époque du *Shin-Kokinshū*. Le terme *honka-dori*, littéralement « reprise (*dori*) du poème-source (*honka*) », traduit en anglais par « *allusive variation* <sup>22</sup> », concerne précisément l'emprunt : on emprunte au poème ancien pour en faire un nouveau, ce qui est à la fois une allusion et un hommage. Makoto Ōoka, poète et critique littéraire japonais contemporain (1931-2017), explique ce procédé du *waka* de la manière suivante : « le *honkadori* n'avait rien d'un plagiat des œuvres marquantes du passé, bien au contraire : il s'agissait, à travers ce procédé singulier, de rendre hommage à un chef-d'œuvre et, de cette manière, de faire renaître celui-ci sous une autre forme » (46). En citant ce propos d'Ōoka, Véronique Montémont affirme que « ce jeu complexe, qui ménage un équilibre subtil entre innovation et tradition et fait constamment appel à la complicité du lecteur, n'est pas sans rappeler la pratique intertextuelle de Roubaud » (210-11). <sup>23</sup> En considérant ses « poèmes empruntés au

<sup>21</sup> L'expression « blanc pur » apparaît dans le poème n° 17 : « sur la plage de tago / passant je vis / la neige tomber / blanc pur / sur le haut sommet du Fuji » (Roubaud, *Mono no aware* 50).

<sup>22</sup> Robert H. Brower et Earl Miner, auteurs de *Japanese Court Poetry*, auquel se réfère Roubaud, donnent cette définition : « HONKADORI. Variation allusive. Écho des mots, parfois seulement de la situation ou de la conception, d'un poème antérieur bien connu de telle sorte que des éléments reconnaissables sont incorporés dans un sens nouveau, mais dans lequel entre également le sens du poème antérieur, d'une manière distincte du simple emprunt et usage de matériaux et d'expressions similaires. » (Nous traduisons de l'anglais d'après Robert H. Brower et Earl Miner. *Japanese Court Poetry*. Stanford University Press, 1961, p. 506.)

<sup>23</sup> L'auteur écrit aussi : « Cette forme particulière d'intertextualité, qui s'exprime par la reprise et l'adaptation d'œuvres existantes est un concept cher à Roubaud » (Montémont 207).

japonais » comme une sorte de *honkadōri*, on pourrait dire que Roubaud a emprunté non seulement tel ou tel poème mais aussi et surtout ce procédé même de l'*emprunt*. Reste à se demander s'il le connaissait ou non. Nous penchons pour une réponse positive, car il consacre un article à la fois érudit et original au *Shin-Kokinshū*, huitième anthologie impériale où justement le procédé *honkadōri* est beaucoup employé, et que Roubaud semble le présupposer quand il disserte sur un rapport étroit entre le *Kokinshū* et le *Shin-Kokinshū* (Roubaud, « Sur le *Shinkokinshū* » 73-106). Il existe, en outre, deux preuves indirectes : premièrement, le livre de Robert H. Brower et d'Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, auquel se réfère Roubaud, fait mention du *honkadōri* en traduisant ce terme par « *allusive variation* » comme nous venons de le noter; deuxièmement, on doit les principes du *honkadōri* à Fujiwara Teika, un des plus grands poètes et théoriciens du *waka* des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, et c'est à lui justement que Jacques Roubaud emprunte l'idée, importante pour lui, qu'il existe « dix styles<sup>24</sup> ». On trouve en effet les « poèmes dans cinq des "dix styles" de Fujiwara Teika » dans la dernière section du *Mono no aware*, intitulée « *Sabi* : Rouille, solitude » (Roubaud, *Mono no aware* 238-43).

Or ce procédé de l'emprunt d'ordre poétique, ou *honkadōri*, serait en rapport avec un autre procédé caractéristique des jardins orientaux, surtout chinois et japonais, qui s'appelle le *shakkei* (借景), littéralement « paysage emprunté » (*Borrowed Scenery* en anglais). Celui-ci consiste à incorporer des éléments extérieurs du paysage dans la composition d'un jardin. Le procédé paysager et jardinier du *shakkei* et celui, langagier et poétique, du *honkadōri*, partagent ainsi l'art et l'esthétique de l'emprunt.<sup>25</sup> De même que le paysage de fond donne au jardin de la profondeur, ainsi le poème-source ancien donne au nouveau un fond culturel et une profondeur temporelle et intertextuelle.

Nous interprétons ainsi l'*emprunt* de Jacques Roubaud comme un art comparable à celui du *honkadōri* aussi bien qu'à celui du *shakkei*. Revenons à la question de la mise en page et de la typographie qui rend singulier le recueil roubaldien. La disposition verticale du poème japonais et du « poème emprunté » en français nous a déjà orientés vers des interprétations métaphoriques ou métapoétiques (reflet sur un miroir d'eau, sillage d'un bateau sur la mer, etc.). L'image du reflet se produit par un mouvement qui va du haut

<sup>24</sup> Roubaud établit la liste des « dix styles » dans *Le Grand Incendie de Londres* (Seuil, « Fiction & Cie », 1989, p. 218). Comme l'a remarqué Jun'ichi Tanaka, cette liste que Roubaud prétend avoir empruntée est en réalité un mélange d'emprunts et d'inventions, et ce qu'il appelle « le style de Kamo no Chomei : les vieilles paroles en des temps nouveaux », appellation roubaldienne, désigne probablement le *honkadōri*. Voir la traduction et les notes de Jun'ichi Tanaka de la conférence de Jacques Roubaud, « Rencontre d'un poète français avec la poésie japonaise », *Revue de Hiyoshi*, pp. 238-39, la note 16. Cf. aussi les études d'Agnès Disson : « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route. » *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, sous la direction d'Agnès Disson et de Véronique Montémont, Éditions Absalon, 2010, pp. 249-60 ; « Jacques Roubaud, poète et prosateur : Kamo no Chōmei, Saigyō, Shinkei et quelques autres. » *Essai sur la poésie française de l'extrême contemporain 1980-2015*, Presses Universitaires d'Osaka, 2016, pp. 33-43.

<sup>25</sup> Il nous est difficile de remonter à la première remarque sur ce rapport entre *honkadōri* et *shakkei*, mais l'idée ne semble pas insolite, car le *Grand Dictionnaire de l'Histoire Japonaise* donne la définition du *honkadōri* de la manière suivante : « Technique d'expression par laquelle on compose un poème en se servant d'une partie d'un ancien poème bien connu. Il s'agit de donner de la profondeur au poème en prenant le monde de l'ancien poème comme arrière-plan [*haikēi*] du sien [...] ». 「有名な古歌の一部を用いて作歌する表現技法。取った古歌の世界を自歌の背景として奥行きを与え、情趣の重層化をはかり複雑な余情美を創り出すもの」(有吉保「本歌取」, 『国史大辞典 12』, 吉川弘文館, 1991年). Quant au terme *shakkei* (借景, *jièjǐng* en chinois), il apparaît pour la première fois dans un traité de jardinage chinois du XVII<sup>e</sup> siècle (*Yuan Ye 園冶*) quoique la pratique elle-même date peut-être de l'époque antérieure. Voir Wybe Kuitert. *Themes in the History of Japanese Garden Art*. University of Hawai'i Press, 2002, pp. 176-82; Hongjun Zhou, Ryohei Ono, and Akio Shimomura. « *The Character and Variety of the Term of Borrowed Scenery in Japanese Gardening*. » [article en japonais avec le résumé en anglais], 2012. <https://doi.org/10.5632/jilaonline.5.17>.

vers le bas de la page : du poème de départ (japonais) au poème d'arrivée (français). Mais si on change de direction, si on part du poème cible, situé en bas de la page, pour remonter vers le poème source en haut, qu'est-ce qu'on voit? On aura alors une vision comparable à celle du *shakkei* : le poème français est au poème japonais ce qu'un jardin est à son paysage emprunté. Le premier plan en français et le paysage de fond en japonais formeront une profondeur perspective en transformant la page en paysage.

Par sa composition numérique et par son ingéniosité typographique, les « cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais » par Jacques Roubaud créent un univers singulier, en nous invitant à un va-et-vient vertical entre les deux langues et en nous ouvrant, page à page, une variété de paysages poétiques fondés sur l'esthétique japonaise et française de l'*emprunt*.

Loin d'avoir pu examiner le *Mono no aware* de Jacques Roubaud dans tous ses aspects, nous finissons cet article d'étape, pour ainsi dire, en constatant nos perspectives d'avenir. Il nous reste à examiner, pour les cent quarante-trois poèmes, les questions formelles (ordre des vers, rythme, sonorité et rhétorique propre au *waka*) mais aussi la question incontournable de la traduction, celle de la fidélité. Mais la visée d'un poète baptisant sa traduction du nom de « poèmes empruntés » ne se bornera jamais à une pure fidélité à l'original. Le choix du terme « emprunt » n'indique-t-il pas déjà un pas avancé vers d'autres horizons, vers de nouvelles créations à partir et au travers de l'acte de traduire? La preuve en est que, trois ans après cette pratique créatrice de la traduction comme emprunt, Jacques Roubaud s'embarque dans sa nouvelle tentative, toujours sous l'inspiration du *waka*, tentative cristallisée en la forme unique de *Trente et un au cube*, mariage à nouveau du poète contemporain français avec la poésie classique japonaise.

## OUVRAGES CITÉS

*Traductions de la poésie classique japonaise en anglais, en français et en allemand antérieures à celle de Jacques Roubaud en 1970 :*

(L'ordre est chronologique. \*L'astérisque indique l'auteur et l'ouvrage dont fait mention Jacques Roubaud.)

\* Klaproth, Heinrich Julius. *Nippon o dai itsi ran, ou Annales des empereurs du Japon*. Traduites par Isaac Titsingh, avec l'aide de plusieurs interprètes attachés au comptoir hollandais de Nagasaki ; ouvrage revu, complété et corrigé sur l'original japonais-chinois, accompagné de notes, et précédé d'un aperçu de l'histoire mythologique du Japon, Paris, Impr. Royale de France / London, Sold by Parbury, Allen, 1834.

Dickins, Frederick Victor. *Hyak Nin Is'shiu, or Stanzas by a century of poets, being japanese lyrical odes*. London, Smith Elder & C<sup>o</sup>, 1866.

Rosny, Léon de. *Si-ka-zen-yo, anthologie japonaise, poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*. Paris, Maisonneuve et C<sup>ie</sup>, 1871.

\* Pfizmaier, August. *Gedichte aus der Sammlung der Zehntausend Blätter*. Wien, Kaiserlichen Akademie, 1872.

Chamberlain, Basil Hall. *The Classical poetry of the Japanese (in English verse)*. London, Trübner, 1880.

Lange, Rudolf. *Altjapanische Frühlingslieder aus der Sammlung Kokinwakashu*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1884.

Gautier, Judith. *Poèmes de la libellule*. Traduits du japonais d'après la version littérale de M. Saionzi, conseiller d'état de S. M. l'Empereur du Japon, par Judith Gautier, illustrés par Yamamoto, Paris, Gillot, 1885.

Porter, William N. *Hundred Verses from Old Japan*. Oxford, Clarendon, 1909.

Revon, Michel. *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Librairie Delagrave, 1910.

\* Waley, Arthur. *Japanese Poetry. The Uta*, Oxford, Clarendon Press, 1919 [Roubaud se réfère à l'édition de 1921, publiée à Londres].

\* Chanoch, Alexander. *Die alt japanisch Jahrzeitpoesie aus dem Kokinshū*. dans *Asia Major*, vol. 4, 1927 ; *Altjapanische Liebespoesie aus dem Kokinshū*, dans *Asia Major*, vol. 6, 1930, pp. 1-66.

\* Bonneau, Georges. *Préface au Kokinshū*. Paris, Librairie Paul Geuthner, 1933.

---. *Le Problème de la poésie japonaise, technique et traduction*. Paris, Librairie Paul Geuthner, 1938.

\* *The Manyōshū : One Thousand Poems*. Tokyo, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, the Iwanami shoten, 1940.

Cossard, Yves. *Le Manyōshū ; miroir du Japon*. Tokyo, Sophia University, 1943.

Vergez, Robert. *Anthologie du Manyōshū*. Tokyo, Maison Franco-japonaise, 1949.

\* Keene, Donald. *Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*. New York, Grove Press, 1955.

\* Vos, Frits. *A Study of the Ise-Monogatari*. 2 vols., The Hague, Mouton, 1957.

\* Weber-Schaefer, Peter. *Ono no Komachi. Gestalt und Legende im Nō-Spiel*. Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1960.

\* Brower, Robert H. et Earl Miner. *Japanese Court Poetry*. California, Stanford University Press, 1961 [Roubaud se réfère à l'édition de 1962, publiée à Londres chez Cresset Press].

\* *The Manyōshū*. The Nippon Gakujutsu Shinkōkai Translation of *One Thousand Poems*, with the Text in *Romaji*. With a new foreword by Donald Keene, New York, Columbia University Press, 1965 [Tokyo, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, the Iwanami shoten, 1940].

\* Pierson, J. L. *The Manyōshū*. 20 vols., Leiden, E. J. Brill, 1929-1969.

*Quelques traductions postérieures à Mono no aware de Jacques Roubaud :*

Levy, Ian Hideo. *The Ten Thousand Leaves: A Translation of the Man Yōshū*. Princeton University Press, 1981.

Renondeau, Georges. *Anthologie de la poésie japonaise classique*. Gallimard, « Poésie », 1971.

Sieffert, René. *Poèmes d'amour du Man.yō-shū*. Publications orientalistes de France, 1978.

---. *Chants d'amour du Man.yō-shū*. Publications orientalistes de France, 1993.

---. *Man.yōshū*. 5 vols., Publications orientalistes de France, 1997-2002.

*Écrits de Jacques Roubaud et études roubaldiennes, mentionnés dans cet article :*

(ordre chronologique)

Roubaud, Jacques. « Sur le *Shinkokinshū*, huitième anthologie impériale japonaise. » *Change*, n° 1, Éditions du Seuil, 1968, pp. 73-106.

---. *Mono no aware. Le Sentiment des choses*. Gallimard, 1970.

---. *Trente et un au cube*. Gallimard, 1973.

---. *Le Grand Incendie de Londres*. Seuil, « Fiction & Cie », 1989.

---. « Rencontre d'un poète français avec la poésie japonaise. » *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature française*, n° 20, Université Keio, 1995, pp. 242-64. [La traduction en japonais et les notes par Jun'ichi Tanaka, pp. 218-41.]

Disson, Agnès et Jun'ichi Tanaka. « Poèmes de la trame et du dessin : le Japon de Jacques Roubaud. » *Mezura*, n° 49, *Forme & Mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud / Mélanges*, Inalco, 2001, pp. 163-73.

Montémont, Véronique. *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*. Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Disson, Agnès. « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route. » *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, publié sous la direction d'Agnès Disson et de Véronique Montémont, Éditions Absalon, 2010, pp. 249-60.

---. « Jacques Roubaud : Poèmes japonais de la trame et du dessin. » *Essai sur la poésie française de l'extrême contemporain 1980-2015*, Presses Universitaires d'Osaka, 2016, pp. 24-32.

---. « Jacques Roubaud, poète et prosateur : Kamo no Chômei, Saigyô, Shinkei et quelques autres. » *Essai sur la poésie française de l'extrême contemporain 1980-2015*, Presses Universitaires d'Osaka, 2016, pp. 33-43.

***Manuscrit du poème du prêtre Mansei (no 1327 du Shūishū), par la main de Fujiwara Teika.***

Le tanka « *Yo no naka wo...* » occupe, à peu près, les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> lignes en partant de la droite, tout de suite après l'idéogramme 万, qui signifie « 10000 » et indique que le poème-source figure dans le *Manyōshū*.

