

Les Kanshi de Natsume Sôseki ou la liberté poétique

Écriture chinoise, lecture japonaise et
traduction française

Marguerite-Marie PARVULESCO

Les deux cents sept *kanshi* 漢詩 (*poèmes chinois*) qui émaillent l'œuvre du romancier Natsume Sôseki 夏目漱石 (1867-1916) ont été rassemblés en une anthologie posthume. L'importance de ces poèmes est souvent sous-estimée car le bilinguisme très particulier de ces poèmes, écrits en chinois mais pourtant lus en japonais, échappe aux catégories littéraires comme à la définition de l'écriture qui nous sont familières. Ces poèmes, remarquables par leurs qualités littéraires, témoignent du lien de la littérature de l'époque Meiji avec la poésie de l'époque d'Edo. Les précisions que donne Sôseki sur cette forme poétique sans équivalent dans la tradition occidentale apportent aussi un éclairage précieux sur la conception de l'écriture poétique des lettrés de l'époque d'Edo.

Étant donné l'intérêt littéraire de ces poèmes et leur importance dans l'œuvre de Sôseki on devrait se réjouir de la récente parution en 2016 aux éditions *Le Bruit du Temps* de la traduction intégrale de l'anthologie des *Kanshi* de Sôseki par Alain Colas. Malheureusement, il est regrettable que l'approche philosophique des *kanshi* de Natsume Sôseki se fasse au dépend de leur dimension poétique. Cet article se propose d'aborder l'aspect littéraire de ces poèmes et de souligner ce qui relie les *kanshi* de Sôseki à la sensibilité et l'esthétique des lettrés de l'époque d'Edo. L'analyse des problèmes de traduc-

tion soulevés par ces poèmes permettra d'éclairer l'intérêt de cette forme particulière d'écriture poétique et de comprendre pourquoi Sôseki a continué à composer des poèmes en chinois à côté de son œuvre romanesque en japonais.

Importance des *kanshi* dans la littérature japonaise

La méconnaissance de cet aspect de l'œuvre de Sôseki est bien sûr liée à la question plus générale de la méconnaissance du genre poétique très particulier que sont les *kanshi*. Ce terme japonais désigne de façon générale l'ensemble des poèmes écrits en chinois, par des poètes japonais aussi bien que par des poètes chinois, mais ces poèmes écrits en chinois sont pourtant lus en japonais, ce qui justifie l'usage d'un terme spécifique.

Du point de vue d'une écriture alphabétique, il est difficile de concevoir qu'il soit possible de dissocier la langue de l'écriture et la langue de la lecture, Car c'est l'usage d'une même écriture idéographique qui en reliant le chinois et le japonais a rendu possible cette lecture apparentée à une traduction. La « lecture » japonaise ne se contente pas de prononcer chaque idéogramme en japonais et d'effacer les tons qui caractérisent la prononciation du chinois, elle modifie aussi l'ordre des mots et introduit des éléments grammaticaux. Mais il s'agit pourtant d'un cas particulier de lecture, à la différence d'une traduction le texte écrit n'est pas modifié : le lecteur japonais lit exactement la même suite d'idéogrammes qu'un lecteur chinois, mais de façon différente. Ce système de lecture-traduction de la poésie chinoise, sans équivalent dans les langues occidentales, présente l'indiscutable avantage de rendre accessible la poésie chinoise aux locuteurs japonais sans qu'ils aient besoin de faire l'apprentissage d'une langue étrangère dont le système phonétique est très éloigné du japonais⁽¹⁾.

Mais il est plus difficile de comprendre pourquoi les lettrés japonais ont continué jusqu'au début du XXe siècle à écrire en chinois des poèmes pour les lire en japonais, alors qu'ils pouvaient écrire des poèmes directement en japonais. Ce détour par le chinois classique pour écrire un poème qui sera lu

en japonais peut sembler une étrange acrobatie linguistique. Néanmoins la persistance jusqu'au début du XXe siècle d'une poésie composée en chinois, mais lue en japonais, à côté d'une poésie écrite directement en japonais est une caractéristique fondamentale de la poésie japonaise.

L'histoire de la littérature japonaise distingue trois périodes nettement différenciées dans l'évolution des *kanshi* : poésie de cour à l'époque de Heian (794-1185), poésie des moines bouddhistes de l'*Ecole des cinq monastères* (XIV^e ~XVI^e siècles), poèmes des lettrés confucianistes à l'époque d'Edo (1603-1867). Malgré leur importance et leur intérêt ces poèmes, qui représentent la moitié de la poésie japonaise, sont aujourd'hui souvent méconnus, tout simplement parce qu'ils impliquent un mode de lecture et une conception de l'écriture très différents de la définition occidentale de l'écriture conditionnant en grande partie la littérature japonaise contemporaine. Cette forme poétique est devenue difficile d'accès car dans le système d'éducation japonais actuel l'enseignement de l'anglais a remplacé celui des classiques chinois qui structurent l'écriture des *kanshi*. Les *kanshi* de l'ère Meiji (1868-1912) peuvent être rattachés à la littérature de l'époque d'Edo parce qu'ils relèvent du même mode de composition, partagent les mêmes références à la poésie chinoise, et aussi parce que les poètes de la fin de l'époque d'Edo ont continué à composer des *kanshi* après 1868. Mais il est également possible de considérer que les *kanshi* des années Meiji constituent une quatrième période, dans la mesure où sont abordés des thèmes nouveaux, liés à la modernisation, comme les chemins de fer ou l'électricité. Les premiers voyageurs japonais en Occident ont composé des *kanshi* intéressants sur Paris, Rome, Londres ou les pyramides.

S'il peut sembler paradoxal que Sôseki, romancier ayant fortement influencé la littérature moderne, ait pourtant continué à composer des *kanshi*, il s'agit d'une projection des catégories littéraires occidentales qui perçoivent les *kanshi* comme un genre archaïque, par analogie avec les vers latins composés en France au XIXe siècle. Mais cette l'analogie est trompeuse. Car un poème écrit en latin ne peut se lire qu'en latin et sera traduit en français.

L'usage d'une même écriture idéographique efface entre le chinois et le japonais cette frontière entre lecture et traduction que l'on pouvait croire universelle du point de vue d'un système d'écriture alphabétique. D'autre part à la fin de l'époque d'Edo, les poètes les plus importants composaient des *kanshi*. C'est dans les années Meiji qu'on assiste à un renouveau de la poésie écrite en japonais, *waka*, haïku, ainsi qu'à l'apparition d'une poésie moderne en japonais, influencée par la traduction de la poésie occidentale.

Natsume Sôseki, comme les Japonais de sa génération, avait une solide culture chinoise classique. Il lisait et appréciait la poésie chinoise, surtout de de l'époque Tang, et les *kanshi* japonais, notamment les poèmes du moine Zekkai Chûshin 絶海中津 (1334-1405) de l'*École des Cinq monastères*. Pourtant, malgré l'intérêt qu'il manifeste pour le bouddhisme zen, Natsume Sôseki par son mode de composition poétique est plus proche des lettrés de l'époque d'Edo que des moines zen de l'école des Cinq monastères qui avaient un contact direct avec la langue chinoise, soit pour avoir voyagé en Chine, soit pour avoir étudié auprès de maîtres chinois, alors que Sôseki, de même que les lettrés de l'époque d'Edo, ne parlait pas le chinois. Ce qui implique un rapport à la langue et un mode de composition très éloignés des pratiques d'écriture qui nous sont familières.

Composition poétique en chinois des lettrés japonais

Dans la tradition littéraire occidentale, jusqu'à la révolution récente de l'informatique, le terme « *écriture* » ne distingue pas graphie et composition : un texte ou un poème s'élabore à force de brouillons successifs. Mais dans la tradition lettrée, au Japon comme en Chine, la composition poétique ne s'appuyait pas sur la graphie. L'écriture (graphie) ne relève pas du processus de composition : le poème était transcrit après avoir été achevé. Il s'agissait en quelque sorte de composition mentale, la composition poétique reposait sur la mémorisation de poèmes célèbres⁽²⁾.

Du point de vue d'une définition occidentale de l'écriture, il est surprenant de dissocier graphie et composition poétique. C'est pourtant ce que

Sôseki explique clairement au début de « *Omoidasukoto nado* » 思ひ出す事な
ど (*Souvenirs de choses et d'autres*), récit d'une grave maladie et de sa conva-
lescence : à ce moment-là, bien-sûr, je n'avais pas l'usage de mes mains.
(*Omoidasu kotonado* : p. 315). Il précise encore lignes plus loin qu'il n'avait
même pas la force de tenir un pinceau et répète quelques pages plus loin
que :

« ...secouer une ou deux fois un stylo pour faire passer l'encre dans la plume était plus
pénible pour moi que pour un homme en bonne santé de faire tourner d'une seule main
un bâton de chêne d'un mètre de longueur. » (*Omoidasu kotonado*, p.325)

Même s'il est possible que Sôseki ait modifié ultérieurement les *kanshi*
qui structurent le récit, ces poèmes relèvent néanmoins d'une pratique de
composition poétique radicalement différente du mode d'écriture du roman-
cier rédigeant ses manuscrits le stylo à la main, à force de ratures, suivant
l'habitude occidentale. Tous les *kanshi* de Sôseki n'ont pas forcément été com-
posés de la même manière. Il est impossible de vérifier dans quelle mesure
les *kanshi* à connotation philosophique ou les *kanshi* de l'époque de la rédac-
tion du roman « *Mei.an* » ont été composés mentalement de façon
traditionnelle ou écrits, au sens propre, suivant la définition occidentale de
l'écriture. Mais cet aspect des *kanshi*, souvent passé sous silence, est pourtant
souligné par Sôseki lui-même à plusieurs reprises dans son œuvre et consti-
tue l'une des raisons qui expliquent son intérêt pour cette forme d'expression
poétique.

Écriture chinoise, lecture japonaise et traduction française

Les *kanshi* de Sôseki ne sont pas des poèmes chinois, ce sont des poèmes
japonais, mais ils ne correspondent pas à la définition de l'écriture qui nous
est habituelle. Car ces poèmes, bien qu'écrits en chinois, sont pourtant desti-
nés à être lus en japonais et non pas en chinois. Sôseki lui-même ne parlait
pas le chinois et n'a jamais lu ses poèmes autrement qu'en japonais. Pour

cette raison il nous semble inexact de considérer que ces poèmes sont traduits en japonais, comme le précise Alain Colas en écrivant sur la deuxième de couverture que ces poèmes « *sont présentés avec le texte chinois original et, en regard, les traductions japonaise et française* ».

Paradoxalement, c'est la lecture en chinois de ces poèmes, matériellement possible, qui constitue une traduction. Cette « traduction » chinoise est aussi la seule lecture possible pour un locuteur chinois qui ne parle pas le japonais, puisque les deux langues sont reliées par l'usage des mêmes idéogrammes, mais cette « lecture en chinois » est artificielle. Aux yeux d'un lecteur chinois ces poèmes apparaissent indéfinissablement étranges, même s'ils restent compréhensibles⁽³⁾.

Alain Colas explique dans son avant-propos : « *nous distinguons les pentamètres et les heptamètres de l'original au moyen des vers français de douze et quinze pieds* » (*Natsume Sôseki : poèmes p. 7*), et pose ainsi une équivalence entre les vers réguliers de la prosodie française et de la prosodie chinoise. Ce choix stylistique ne constitue pas une marque de fidélité à l'écriture chinoise. Contrairement à Alain Colas nous ne prendrons pas le parti de traduire les *kanshi* japonais en vers réguliers. La parfaite régularité des vers chinois n'est pas de même nature que les vers réguliers français car à la différence du chinois, qui est une langue monosyllabique, en français les mots sont de longueurs différentes. Un vers chinois de sept syllabes compte sept mots, ce qui n'est pas l'équivalent d'un vers français de sept pieds. Deux vers chinois qui comptent le même nombre de mots sont donc obligatoirement de même longueur, ce qui n'est le cas ni en français ni en japonais.

Deuxièmement, la lecture japonaise des *kanshi* transforme les vers chinois en vers libres et joue même sur le contraste de vers de longueur différentes. La lecture japonaise d'un pentamètre est parfois plus longue que celle d'un heptamètre. Car un idéogramme peut en japonais correspondre à plusieurs syllabes, comme le prouve la transcription de la lecture japonaise des *kanshi* présentés dans cet article. Cette transcription permettra au lecteur ignorant le japonais de se faire une idée du rythme et de la musicalité

des *kanshi* de Sôseki et de se rendre compte qu'il s'agit bien de poèmes japonais. Il existe souvent plusieurs variantes de lecture, mais cette question de sera pas abordée dans cet article et pour ne pas compliquer outre mesure cette présentation nous nous tiendrons à une seule lecture, celle que propose Yoshikawa Kôjirô (1967, *Sôseki shishû*, *Iwanami shinsho*).

Les *kanshi* de Natsume Sôseki

Les *kanshi* que Natsume Sôseki a composés tout au long de sa vie sont en général classés chronologiquement de la façon suivante :

- *Kanshi* de jeunesse, écrits avant 1895
- *Kanshi* composés à Matsuyama et Kumamoto, entre 1896 et 1901
- *Kanshi* composés en 1911, pendant la maladie relatée dans « *Souvenirs de choses et d'autres* ».
- *Kanshi* composés pour accompagner des peintures, entre 1913 et 1916
- *Kanshi* composés pendant la rédaction du roman inachevé « *Meian* » (明暗 « *Clair-obscur* », en 1916.

Une présentation chronologique peut sembler la plus logique, mais ne serait pas la meilleure introduction à cet aspect de l'œuvre de Sôseki. Car tous les *kanshi* de Sôseki ne présentent pas les mêmes difficultés d'approche. Certains poèmes sont d'une grande limpidité et d'autres sont beaucoup plus obscurs à cause de références aux classiques chinois et de la présence de termes liés au bouddhisme, mais cette difficulté d'accès n'est pas directement liée à une évolution chronologique.

Une présentation thématique ne sera pas rigoureusement chronologique, car les thèmes les plus importants se retrouvent tout au long de l'œuvre de Sôseki. Mais elle permettra de montrer que ces poèmes représentaient pour Sôseki à la fois un espace de liberté relevant de l'esthétique et de l'idéal érémitique des lettrés, le témoignage d'un cheminement spirituel influencé par le bouddhisme zen et l'expression de ses sentiments les plus profonds devant la maladie, la souffrance, la solitude. Ces trois thématiques pouvant parfois se conjuguer dans un même poème

I. Les *kanshi*, espace de liberté

Pour Sôseki les *kanshi* étaient avant tout un espace de liberté, loin des contraintes prosaïques de la vie quotidienne. Ce refuge poétique lui permettait d'oublier les contingences matérielles, les mesquineries sociales et la laideur du monde. Un poème composé à la fin de sa vie, à l'époque de la rédaction du roman « Clair -obscur » (*Mei.an*), le 29 septembre 1916, explique ainsi ce que les *kanshi* représentaient pour lui :

朝洗青研夕愛鷺 *ashitani seikenwo arai yûbeni gawo aisu*
 蓮池水静接西坡 *renchi mizu shizukanishite seihani sessu*
 委花細雨黄昏至 *hanawo otosu saiu kôkon itari*
 託竹光風緑影過 *takeni takusuru kôfû ryokuei sugu*
 一日清閒無債鬼 *ichinichi no seikan saiki naku*
 十年生計在詩魔 *jyûnen no seikei shimani ari*
 興來題句春琴上 *kyôkitarite kuwo daisu shunkin no ue*
 墨滴幽香道氣多 *sumiwa yûkôwo shitatarasete dôki ôshi*

*Ce matin j'ai lavé mon encrier bleu et dans la soirée j'ai admiré des oies
 Sur l'Étang des Lotus aux eaux tranquilles, près de la rive ouest.
 Les fleurs se sont penchées sous une pluie fine juste avant le crépuscule
 Et les bambous frémissaient quand une brise ensoleillée passait dans l'ombre verte.
 Une journée entière de pure liberté sans un seul diable de créancier,
 Dix années de vie réglées par le démon de la poésie.
 L'inspiration m'est venue de donner à un poème le titre de koto au printemps
 Et le subtil parfum d'une goutte d'encre m'incite à méditer*

À travers la traduction d'Alain Colas il devient difficile de comprendre que ce poème constitue une réflexion sur le rapport entre réalité, imaginaire et référence à la poésie chinoise, expliquant ce qui fait l'intérêt de cette forme d'écriture poétique (*Natsume Sôseki, poèmes : p. 185*) :

*Le matin, laver l'encrier, le soir, admirer les oies.
L'étang aux lotus, eau calme contre la berge à l'ouest.*

*Fleurs penchées sous une pluie fine, quand vient l'heure embrunie ;
Bambous accueillant un air limpide, où passe l'ombre verte.*

*Des journées de loisir vrai, sans aucun diable d'importun ;
Des années de vie réglées, avec le démon des poèmes.*

*Inspiré j'inscris des vers sur la cithare printanière.
L'encre distille un léger parfum qui rend méditatif.*

Sans raison apparente l'opposition 一日 *ichinichi* (*un jour*)/十年 *jyûnen* (*dix ans*) est effacée par la traduction « *des journées/ des années* », modifiant ces deux vers parallèles qui expliquent la place que les *kanshi* occupent dans la vie de Sôseki.

Le chinois ne conjugue pas les verbes et ne précise pas le temps. Cette imprécision n'a pas d'équivalence en français qui doit choisir entre conjuguer les deux verbes « *laver* » et « *aimer* » ou les mettre à l'infinitif. Dans les deux cas il s'agit d'un parti pris stylistique qui modifiera considérablement le poème. Le choix de l'infinitif interprète ce vers comme l'évocation d'un idéal :

« *Le matin laver son encrier, le soir admirer les oies* ».

Le choix d'un présent, impliquant qu'il s'agit d'une habitude, fait de ce vers l'évocation d'un mode de vie :

« *Le matin je lave mon encrier et le soir j'admire des oies* ».

Et si les verbes sont conjugués au passé composé, ou au passé simple, ce vers

devient alors la description d'une journée vécue par Sôseki :

« *Ce matin j'ai lavé mon encrier bleu et dans la soirée j'ai admiré des oies* ».

Ce vers ne pose aucune difficulté de compréhension linguistique. Mais le lecteur sans culture chinoise classique se demande quel est l'intérêt de regarder des oies et quel est le lien entre laver un encrier, regarder des oies et l'Étang des Lotus. Les références aux classiques chinois rendent aujourd'hui souvent difficile la compréhension des *kanshi*, mais cette difficulté sera surmontée par une note explicative éclairant le poème. L'un des plus célèbres calligraphes chinois Wang Yizhe 王羲之 (*O gishi* en japonais) 303-361, lavait son encrier dans un étang dont l'eau serait devenue noire, montrant ainsi la fécondité de son travail. On dit aussi qu'il aimait élever des oies, car les mages taoïstes chevauchaient des oies pour se rendre dans le monde des immortels. Ainsi le matin en lavant son encrier et le soir en regardant une oie, (ou des oies)⁽⁵⁾ Sôseki s'évade d'un quotidien prosaïque, laver une pierre à encre ou regarder un étang près de son jardin, par une rêverie qui l'entraîne dans l'antiquité chinoise.

Ce qui fait l'intérêt des *kanshi*, c'est qu'à travers la référence à la poésie chinoise, un vers puisse se lire à la fois comme la description concrète d'une journée, précisément le vingt-neuf septembre 1916, et comme l'évocation d'un idéal de vie, celui des lettrés chinois et japonais. Mais la traduction française, contrainte grammaticalement de choisir l'une ou l'autre de ces deux interprétations, peut difficilement conserver cette double dimension.

Dans le cas précis de ce poème, le choix du passé composé est plus cohérent avec les deux vers suivants qui décrivent le temps changeant d'une journée. Ces deux vers parfaitement symétriques apportent à la réflexion philosophique une dimension poétique, mais sont difficiles à traduire, car ils reposent sur la symétrie visuelle que favorise l'écriture chinoise. La symétrie « *fleurs/bambous* » est facile à conserver, ainsi que celle des deux mots « *fine/pluie* » du troisième vers et « *lumière /vent* » du quatrième vers. Mais

la symétrie entre les deux idéogrammes « *jaune/sombre* » auxquels répondent deux idéogrammes « *vert/ombre* » dans le vers suivant est difficile rendre en français, car Sôseki joue ici sur l'étymologie du mot qui désigne la fin du jour 黄昏, et se prononce *tasogare* en japonais ou *huanhun* en chinois, mais qui s'écrit avec les deux idéogrammes 黄昏 *jaune/ sombre* ».

La journée commencée en lavant, peut-être symboliquement, un encrier se poursuit par une rêverie poétique qui superpose à la réalité japonaise une référence à la poésie chinoise et qui amène une réflexion philosophique sur la place de l'écriture poétique dans la vie, et sur la nature de l'écriture poétique. Les cinquième et sixième vers : « *Une journée entière de liberté sans un seul diable de créancier / Dix années réglées par le démon de la poésie* » éclairent la place que tenait l'écriture des *kanshi* dans la vie de Sôseki. Dans le cinquième vers l'idéogramme 閑 (*kan*) traduit ici par « *pure tranquillité* » est une variante rare du caractère chinois 閑 (*kan*) qui signifie « *loisir, oisiveté, liberté, tranquillité* ». Ce terme qui apparaît régulièrement dans les *kanshi* de Sôseki désigne une liberté intérieure, une pure « *vacance* » sans contraintes et sans désirs, à l'image de ce nuage blanc qui hante ses poèmes et auquel il finit par s'identifier. Cette « *oisiveté* » était celle du lettré qui a renoncé à une carrière officielle. C'est aussi la liberté que connaît Sôseki le temps d'« *une journée* », lorsqu'il réussit à fermer sa porte aux contingences matérielles qu'illustrent les « *diables de créanciers* ».

L'avant dernier vers, particulièrement étrange, est important car il éclaire la nature de l'expression poétique des *kanshi*. L'instrument de musique mentionné dans ce vers soulève deux problèmes de traduction. La première question est de savoir s'il faut aller jusqu'à transformer cet instrument de musique en « *cithare* » pour lui donner un nom français, comme le fait Alain Colas. Le mot « *cithare* » est poétique et apporte une couleur exotique, mais il s'agit d'un autre instrument de musique. Le *koto* 琴 (ou « *pipa* » en chinois), qui apparaît fréquemment dans les peintures chinoises et japonaises, nous semble être un instrument de musique suffisamment connu pour qu'il ne soit pas nécessaire de le remplacer par une cithare dont les connotations sont dif-

férentes.

La deuxième question, beaucoup plus importante, est la signification de cet instrument de musique. On peut se demander pourquoi Sôseki non seulement mentionne un *koto*, mais de plus l'associe au printemps dans un poème daté du 29 septembre. Ce vers ne doit pas être pris au pied de la lettre : il ne s'agit pas littéralement « *d'inscrire des vers sur* » un instrument de musique, comme le laisse entendre la traduction d'Alain Colas, ce qui serait une image incongrue. Sôseki pensait encore moins jouer du *koto* et il ne s'agit pas non plus d'écrire un poème sur le thème d'une « *cithare printanière* » ce poème étant daté du 29 septembre. L'image d'un « *koto au printemps* » est tout simplement une métaphore de la poésie.

Les poèmes chinois étaient chantés avec accompagnement de *koto* (*pipa*), ce qui explique pourquoi cet instrument de musique apparaît si souvent dans la poésie chinoise comme dans les peintures de lettrés. Le *koto*, de même que le jeu de go, la peinture, la calligraphie ou le thé, fait partie de l'idéal de vie lettré consacrée à toutes les formes d'esthétique. D'innombrables poèmes chinois évoquent un lettré jouant du *koto* dans la nature, comme le très célèbre poème de Wang Wei 王維 (699-759)

独座幽篁裏 彈琴復長嘯 深林入不知 名月來相照

Seul, assis dans un bosquet de bambous

Je jouais du koto et je chantais

Au plus profond des bois, sans que nul ne le sache

La pleine lune vint m'éclairer.

Ou le non moins célèbre poème de Libai 李白 (701-762) :

兩人對酌山花開 一杯一杯復一杯 我醉欲眠 且去 明朝在意抱琴來

Face à face, nous nous versons à boire dans la montagne et les fleurs s'épanouissent.

Un verre, un verre, encore un verre

Dans mon ivresse je voudrais m'endormir, alors tu t'en vas

Mais demain si tu veux, en portant un koto, tu reviendras...

L'importance de la musicalité de la poésie comme du lien entre musique et poésie est illustrée par l'image du *koto*. Ce vers se comprend mieux s'il est rapproché d'un passage de « *Souvenirs de choses et d'autres* » ou Sôseki explique pourquoi il mentionne un *koto* dans ce vers du premier *kanshi* cité : « 見雲天上抱琴心 (je regarde les nuages dans le ciel en serrant un koto sur mon cœur) » :

« Comme je me trouvais à l'hôpital, je n'avais aucune raison de contempler un temple par la fenêtre, je n'avais pas non plus besoin de mettre un koto dans la chambre et ce poème sans aucun doute s'oppose radicalement à la réalité. Mais il évoque extrêmement bien l'état d'esprit qui était le mien à ce moment-là. (Omoidasu kotonado, p.316)

Il faut souligner que Sôseki précise aussi qu'il a composé ce *kanshi* parce que le médecin lui avait interdit d'écrire. On peut remarquer que la composition poétique est associée à l'image d'un instrument de musique et que ce *koto* incongru dans une chambre d'hôpital fait référence à une réalité poétique qui n'est pas du même ordre que le réalisme prosaïque des romans, mais qui n'en est pas moins réelle. Il ne faut donc pas lire au pied de la lettre que Sôseki composerait des poèmes en jouant du *koto*, mais que c'est à travers la référence à la poésie chinoise qu'il exprime ses sentiments. Ce qui est la définition même des *kanshi* japonais.

L'écriture de Sôseki romancier relève de la réalité prosaïque, celle des contraintes de la vie quotidienne dominée par l'angoisse « *des diables de créanciers* ». Mais l'écriture des *kanshi* « *réglée par le démon de la poésie* » relève, elle, de la vérité poétique et de la liberté intérieure. C'est parce que la référence à la poésie chinoise est une expression indirecte qu'elle permet d'exprimer des sentiments profonds mieux que ne pourrait le faire une

expression directe et prosaïque, au premier degré.

Ainsi, c'est justement parce que cette image du « *koto au printemps* » ne fait pas référence à la réalité objective de la journée du 29 septembre 1914 qu'elle illustre la liberté poétique qui caractérise les *kanshi*. Ce poème éclaire l'opposition entre l'écriture en japonais du romancier, influencée par les mouvements réalistes et naturalistes de la littérature occidentale, et l'écriture en chinois des *kanshi* influencée par l'idéal érémitique des lettrés chinois et japonais. La vérité poétique des *kanshi* n'est pas de même nature que celle du réalisme prosaïque des romans, mais elle n'en est pas moins réelle et pendant dix ans ce « *démon de la poésie a réglé la vie* » de Sôseki.

La différence entre *kanshi* et *haiku* n'est pas seulement celle de la langue d'écriture. Les deux derniers vers de ce poème associent une expression métaphorique, évoquant la poésie chinoise à travers l'image d'un *koto* anachronique sans rapport direct avec la réalité, et la notation concrète du parfum de l'encre évoquant le soir du 19 septembre 1916 où Sôseki a frotté un bâton d'encre. C'est en cela que l'écriture poétique des *kanshi* se distingue à la fois des *waka* et des *haiku*. D'autre part la licence poétique des *kanshi* permet de mentionner « *un koto au printemps* » dans un poème composé en septembre, ce qui serait une faute dans un *haiku*.

Dans l'avant dernier vers de ce poème Sôseki choisit l'expression « *donner un titre à un poème* », autrement dit achever le poème, mais il ne choisit pas le verbe « écrire », nuance que ne respecte pas la traduction « *j'inscris des vers sur la cithare printanière* ». Cette nuance est importante car significative du mode de composition constituant l'une des raisons de l'intérêt que manifeste Sôseki pour cette forme poétique.

En dédiant le poème il l'achève, ensuite seulement il frotte le bâton d'encre sur la pierre à encre pour l'écrire et le parfum de l'encre l'invite à la méditation. L'écriture poétique se conclue sur le silence de la méditation qui transcende la parole. La conception occidentale de l'écriture inverserait l'ordre des propositions : le poème commencerait par la rêverie du poète attendant l'inspiration, puis l'inspiration venant le poète tremperait sa plume dans

l'encre pour écrire un poème. Comme la composition du poème correspond à l'écriture du poème, la fin de l'écriture marque rait et signifierait la fin du poème. Ici Sôseki commence par laver l'encrier, puis sa rêverie prend la forme d'un poème qu'il achève en lui trouvant un titre, sans rapport avec la réalité, mais soulignant la référence à la poésie chinoise et l'idéal érémitique des lettrés. Dans le dernier vers le parfum de l'encre indique qu'il va commencer à écrire. Mais cette écriture s'ouvre sur le silence de la méditation. Et cette méditation qui commence lorsque le poème s'achève est plus importante que l'écriture du poème lui-même, car elle transcende la parole. En cela ce poème de Sôseki se situe dans la tradition lettrée chinoise et japonaise.

***Kanshi* et peinture**

Un poème de 1912, écrit pour accompagner une peinture, illustre bien l'idéal érémitique des lettrés associant poésie, peinture, éloignement du monde :

獨座聽啼鳥 *dokuza teichôwo kiki*
 閑門謝世嘩 *monwo tozashite seikawo shasu*
 南窓無一事 *nansô ichiji naku*
 閑写水仙花 *kan.ni utsusu suisen no hana*

*Assis, seul, en écoutant le chant des oiseaux
 Porte fermée, j'ai remercié la rumeur du monde
 Et devant la fenêtre du sud, dans une parfaite oisiveté
 Tranquille et libre j'ai dessiné des narcisses.*

Cette idéale oisiveté où le poète n'a « *pas une seule chose à faire* » *ichiji-naku* 無一事 », représente l'état de liberté intérieure, sans désirs ni préoccupations, de celui qui a compris la vanité des honneurs et renoncé à faire carrière. Cet état d'esprit est propice à la poésie comme à la peinture. Un poème de 1914 reprend cette même expression « *ichijinaku* 無一事 »,

mais en l'associant à la composition d'un poème, car poésie et peinture relèvent du même état d'esprit :

竹裏清風起 *chikuri seifū okori*
 石頭白暈生 *sekitō haku.un shōzu*
 幽人無一事 *yūjin ichijinaku*
 好句嗒然来 *kōku tōzentoshite kitaru.*

*Dans le bosquet de bambous une brise pure se leve
 Sur le haut du rocher une brume blanche apparaît.
 Loin du monde, dans une parfaite oisiveté
 Les bons poèmes très naturellement me viennent à l'esprit.*

Poésie et peinture ne sont pas seulement associées au sens propre car les poèmes servent de « titre à une peinture ». Un étrange poème de 1914, composé juste après celui qui vient d'être cité, explicite ce lien essentiel, profond, reliant l'écriture et l'image :

題墨竹

二十年来愛碧林 *nijyūnenrai hekirinwo aisu*
 山人須解友虛心 *sanjin subekaraku kyoshinwo tomosuruwo kaisubeshi*
 長毫漬墨時如雨 *chōgō shiboku tokini ame no gotoku*
 欲寫鏗鏘憂玉音 *kōshō katsugyoku no otowo utsusan to hossu*

Titre pour des bambous à l'encre de Chine

*Depuis vingt ans que j'aime la verdure des bosquets de bambous
 Homme de la montagne, je devrais comprendre le cœur vide de mes amis.
 Les gouttes d'encre qui parfois de mon long pinceau tombent comme de la pluie
 Voudraient en vain imiter le son pur du jade que font leurs cimes en se heurtant.*

Ce poème repose sur la double signification, au sens propre et figuré, de l'expression 虚心 *kyoshin* « cœur vide ». Au sens propre, le cœur des bambous est vide, creux. Ce qui explique que lorsque le vent souffle ils fassent entendre en se heurtant, le bruit de morceaux de jade frappés l'un contre l'autre. Mais au sens figuré, ce « cœur vide » désigne dans le bouddhisme la « vacuité d'esprit », état d'esprit libéré des passions et des désirs auquel aspire Sôseki. S'il pouvait atteindre cette parfaite vacuité d'esprit, il pourrait s'identifier aux bambous qu'il veut peindre, idéal souvent évoqué par les peintres chinois. L'encre sortie du bambou qui lui sert de pinceau, pourrait alors faire entendre le bruit des bambous qui se heurtent. Mais il s'agit d'un idéal inaccessible. Comme il ne connaît pas cette parfaite vacuité du cœur, il ne peut pas s'identifier aux bambous et son pinceau ne peut donc qu'imiter l'apparence des bambous, sans pouvoir saisir leur essence.

L'idéogramme 写 signifie à la fois « écrire/ dessiner/ imiter » et ce poème repose sur les trois significations de cet idéogramme. Si Sôseki peut dans un poème « décrire » ou dans une peinture « peindre » des bambous, il s'agit seulement dans les deux cas « d'imiter » leur apparence et non pas de saisir leur essence. De même que « la vacuité d'esprit » reste une aspiration inaccessible. L'encre, de l'image ou de l'écriture, ne peut ni montrer « le vide » du cœur des bambous, ni faire entendre le bruit qu'ils font en se heurtant. Et c'est pourtant ce vain désir de montrer l'invisible et de dire l'ineffable qui est la raison d'être de la peinture et de la poésie.

Il est regrettable que la dimension littéraire et esthétique de ce poème soit difficile à saisir à travers la traduction d'Alain Colas (Natsume Sôseki, poèmes : p. 129) :

*Depuis vingt et cinq ans qu'il aime ces virides bosquets
Le montanier se sait l'ami de leurs âmes dégagées.
La pointe du pinceau que gorge l'encre, telle une pluie,
Afin de représenter leur clair et pur frémissement.*

Que les « *vingt ans* » du texte original deviennent « *vingt et cinq* » dans la traduction n'est pas très important, transformer l'expression 須解 *kaisu-beshi* (*devrait comprendre* » en une affirmation « *se sait* » nous semble plus grave. Mais surtout la double infidélité de la traduction du deuxième vers doit être relevée, car elle modifie profondément la portée du poème. Le mot, 欲, lu ici en japonais *to hossu*, qui exprime une aspiration impossible, n'est pas traduit bien qu'il soit essentiel et fréquent dans les poèmes de Sôseki. La traduction « *leurs âmes dégagées* » ne retient que le sens figuré de l'expression « *cœur vide/creux* », l'image des bambous dont le cœur est creux, donc vide au sens propre, est effacée. Si bien que le sens du poème devient obscur.

Le son clair que font des pierres ou des métaux frappés⁽⁷⁾ devient dans la traduction d'Alain Colas « *un frémissement* ». Ce qui fait disparaître cette analogie entre le bruit de bambous et de morceaux de jade que l'on frappe, rappelant pourtant que les bambous et le jade sont deux images de droiture et de pureté. La signification du poème n'est pas éclairée par les notes explicatives qui ne relèvent pas le double sens, propre et figuré, de l'expression « *cœur vide /creux* », et ne semble pas non plus saisir la réflexion sur le rapport entre l'image et l'écriture qui fait la profondeur de ce poème, bien qu'il s'agisse d'un thème fréquent dans la tradition lettrée en Chine comme au Japon.

La peinture et la poésie, expression de la liberté intérieure, ont en commun d'être un espace de rêve, de pureté et de beauté, loin des contraintes et des mesquineries de la vie quotidienne. L'un des premiers poèmes de jeunesse « *composé pour accompagner une peinture* » s'achève sur ces deux vers :

春去夏来無好 夢魂回處氣冷冷

Le printemps est passé, l'été est arrivé sans aucune joie

En rêve mon âme reviendra en ce lieu d'une limpide pureté

Sôseki explique dans un passage important de « *Souvenirs de choses et*

d'autres » que les *kanshi* comme la *Peinture de lettrés* représentent à ses yeux l'antithèse du réalisme prôné par les mouvement littéraires de la fin du XIXe siècle. Réalisme dont l'influence pourtant a marqué ses propres romans :

« Un jour, en voyant une petite maison, juste en face d'une montagne bleue aux formes arrondies, avec un jardin planté de pruniers étincellants de blancheur dans la lumière du printemps, avec aussi une porte de branchages tressés, une petite rivière dont l'eau vive enlaçait la haie dans une boucle ondoyante – évidemment sur la soie d'une peinture- J'ai dit à l'ami qui m'accompagnait : « Ah, que j'aimerais, au moins une fois dans ma vie, habiter dans un endroit pareil ! ». Mon ami, voyant que je parlais sérieusement, me fit cette remarque d'un air compatissant : « Non, mais tu te rends compte à quel point c'est peu pratique de vivre dans un endroit pareil ! ». Cet ami était originaire d'Iwate. « Bien-sûr ». D'abord un peu honteux de mon étourderie, j'en ai ensuite voulu au sens de la réalité de cet ami qui avait couvert de boue mon idéal de liberté poétique.

Il y a de cela vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Pendant ces vingt-quatre ou vingt-cinq années, j'ai été contraint d'adopter progressivement le réalisme de mon ami d'Iwate. Au lieu de descendre un petit chemin le long de la falaise pour puiser l'eau du torrent, j'ai préféré aller tourner le robinet de la cuisine.

Et pourtant, un état d'esprit qui ressemble à celui des Peintures de lettrés venait parfois me visiter dans mes rêves. Et surtout, malade et allongé sur le dos dans un lit, c'est alors que sans cesse un ciel aux nuages d'une grande beauté se dessinait en mon coeur ». (*Omoidasu kotonado*, p.378)

Et c'est dans ce même état d'esprit qu'il composait des *kanshi*. C'est souvent en introduisant une référence à la peinture qu'il évoque cet espace de liberté intérieure, loin du matérialisme de la vie quotidienne :

満岸蘋花白 *mangan hinka shiroku*

青山影欲流 *seisan gage nagaren to hossu*

漁翁生計好 *gyoô seikei yoshi*

画裡棹輕舟 *gari keishûni sao sasû*

Tout le long de la rive des fougères d'eau à fleurs blanches

Le vert reflet de la montagne en vain voudrait s'écouler avec le fleuve

La vie du vieux pêcheur est si belle

Dans une peinture où la barque légère avance à la godille

Quelle que soit la langue, la traduction poétique des termes botaniques est souvent problématique. Mais pour comprendre et apprécier ce poème il n'est pas important de savoir à quoi ressemblent exactement les « *fleurs de fougères d'eau* » 蘋花 *hinka*, encore appelées *ukigusa* c'est à dire « *herbes flottantes* », peu connues des lecteurs japonais eux-mêmes. Il n'est pas non plus très important que ces fleurs aquatiques japonaises soient différentes de celles des rivières françaises. Pour cette raison il nous semble inutile de rechercher le nom botanique précis, latin. Mais ce qui nous semble significatif, c'est d'une part le contraste de couleur entre les fleurs blanches et l'ombre verte de la montagne, et d'autre part l'analogie entre les fleurs flottantes et le reflet de la montagne sur le fleuve, qui dans les deux cas suivent le mouvement de l'eau du fleuve, mais restent pourtant au même endroit.

L'image du pêcheur est fréquente dans la poésie comme dans la peinture de lettrée. Cette image d'une vie libre, dans la nature, au rythme des saisons est bien sûr la figure même du poète. L'intérêt de ce poème réside dans le double sens des deux derniers vers. Dans une lecture au premier degré « *La vie du pêcheur est belle* » car il vit dans la nature, au rythme de la nature et que sa barque avance dans un paysage aussi beau que celui d'une peinture. Mais dans une lecture plus subtile si « *la vie du pêcheur est belle* » c'est parce qu'il se trouve dans le paysage rêvé d'un poème et d'une peinture.

Cette double lecture est possible parce que la comparaison du troisième vers reste implicite, contrairement à la traduction d'Alain Colas (*Natsume Soseki : kanshi : p. 25*).

*La rive ourlée du blanc des fleurs de marsilée,
 Les monts verdoyants, au mouvant miroir de l'eau.
 Ce vieux pêcheur, dont l'existence est à souhait,
 Tout comme en un tableau manœuvre sa nacelle.*

Cette traduction est infidèle dans la mesure où elle modifie les images de ce poème, qui pourtant évoque une peinture. Dans le premier vers les deux mots « *mangan* 満岸 (*pleine/rive*) décrivent une rive couverte de fleurs blanches, transformée en « *rive ourlée du blanc des fleurs* ». Dans le deuxième vers le mot « *kage* » 影 (*ombre/reflet*) disparaît, de même que le verbe *nagareru* 流 (*couler, s'écouler*) qui décrit le mouvement d'un fleuve. Les deux mots sont remplacés par une traduction approximative « *mouvant miroir de l'eau* » modifiant considérablement l'image et surtout les connotations de ce vers, car un miroir est une image statique alors que le verbe « *s'écouler* » introduit une connotation de fuite, un mouvement vers un ailleurs.

Mais surtout cette traduction fausse doublement la signification et la portée du poème. D'une part en introduisant un lourd comparatif elle impose une seule interprétation au premier degré, prosaïque : « *le vieux pêcheur tout comme en un tableau manœuvre sa nacelle* ». Accessoirement la traduction remplace l'image précise d'un bateau manœuvré à la godille, si fréquente dans les *Peintures de lettré*, par le terme beaucoup plus vague de « *nacelle* » et oublie le mot « *légère* ».

D'autre part, en ignorant l'importance de l'expression 欲 « *to hosu* » cette traduction efface la subtile analogie posée entre l'ombre de la montagne, qui *voudrait* s'écouler avec fleuve mais reste pourtant toujours au même endroit, et la vie de ce pêcheur qui représente une aspiration vers un ailleurs tout aussi impossible, car ce pêcheur se trouve *dans* une peinture. Il s'agit de ce même rêve de vivre dans un paysage de peinture que Sôseki évoquait dans « *Souvenir de choses et d'autres* ».

Ce poème que l'on pourrait croire très simple à première lecture, se révèle d'une grande complexité s'il est situé dans la perspective de la pein-

ture et la poésie des lettrés de l'époque d'Edo.

Les *kanshi* de Sôseki et l'esthétique des lettrés de l'époque d'Edo

Une peinture célèbre de Ike no Taiga 池大雅 (1723-1776), illustrant l'un des « *Huit Paysages de Xiaoxiang* », est accompagnée par la calligraphie d'un poème chinois du XIIe siècle Dang Huaiying 党懷英 évoquant, comme le fait Sôseki, la figure d'un pêcheur dans un paysage dont on ne sait pas s'il est réel ou imaginaire :

江邨清晩皆画本 画裡更傳詩語工 漁父自醒還自醉 夫知身在画圖中

Un village au bord de l'eau, la pure lumière de l'aurore sont à l'origine de la peinture

Et dans la peinture transmis par l'art du langage poétique.

Le pêcheur qui se dégrise puis à nouveau s'enivre

Ne sait pas qu'il se trouve dans une peinture.

Le dernier vers peut aussi se traduire : « *Ignore qu'il existe dans une peinture* ». De même que pour le poème de Sôseki, dans une interprétation au premier degré le pêcheur qui s'enivre « *ne sait pas qu'il se trouve dans une peinture* » dans le sens où il est insensible au pittoresque du paysage. Mais dans une lecture plus subtile, ce pêcheur qui « *n'existe que dans une peinture* » devient la figure du poète s'imaginant dans le paysage idéal d'une peinture. La peinture de Taiga qui accompagne ce poème, sur l'autre face de l'éventail où le poème est calligraphié, montre un paysage sans image de pêcheur. Car cette figure de pêcheur est un rêve de poète, et non pas l'image réaliste et prosaïque d'un pêcheur qui attraperait des poissons pour les vendre au marché.

Cette forme de mise en scène qui situe le poète dans le paysage d'une peinture est fréquente dans la poésie chinoise comme dans les *kanshi* de l'époque d'Edo. C'est le cas par exemple de ce poème de Ichikawa Kansai 市

河寬齋 (1749-1820) :

晚秋舟行

淸江秋淨碧涵天 夾岸霜楓燒晚煙 漁唱商歌都去盡 思詩人在夕陽船

Fleuve ensoleillé dont le vert dans la paix de l'automne envahit le ciel

Sur les deux rives les érables flamboient dans la brume du soir.

Les plaintes des pêcheurs, les chants des colporteurs ont disparu.

Celui qui songe à un poème est sur une barque dans la lumière du couchant.

La poétique des *kanshi* efface la frontière entre paysage rêvé et paysage réel, entre paysage chinois et paysage japonais, entre peinture et poésie. La concision de l'écriture chinoise, qui juxtapose des mots sans préciser de relations grammaticales, favorise une ambiguïté faisant la richesse et la complexité de cette écriture poétique.

Dans une lecture littérale, « *l'homme qui se trouve dans la barque pense à des poèmes* » tout simplement dans le sens où il se rappelle des poèmes célèbres en regardant le paysage. Le paysage japonais étant ainsi perçu et magnifié à travers la référence à la poésie chinoise. Mais ce vers en même temps signifie aussi que « *l'homme dans la barque pense à un poème* » dans le sens où il compose un poème, celui peut-être que le lecteur vient de lire. On ne sait pas donc pas si le paysage décrit dans les deux premiers vers est à l'origine de la rêverie poétique ou s'il est le résultat de la rêverie poétique.

Une troisième lecture est en même temps possible : en composant ce poème le poète rêve qu'il se trouve dans une barque sur le fleuve. C'est par le fait même de penser à un poème que « *Celui qui pense à un poème* », poète ou lecteur, en s'imaginant dans le paysage poétique d'une peinture peut « *se trouver sur une barque dans le soleil couchant* ».

Abordé dans la perspective de la *peinture de lettré* et de la poésie de l'époque d'Edo, le poème de Sôseki se révèle plus complexe qu'il ne semble à première vue. On mesure aussi mieux à quel point la traduction en introdui-

sant l'expression de comparaison « *tout comme en un tableau* » modifie la portée et la signification du poème. La traduction littérale « *la vie du pêcheur est belle dans une peinture* » respecte l'ambiguïté essentielle du poème : on ne doit pas savoir s'il s'agit d'une vie idéale dans un paysage pittoresque ou d'une vie rêvée dans le paysage d'une peinture, la poésie effaçant la frontière entre rêve et réalité. Comme le dit Sôseki dans un autre poème (p. 18) : « *En rêve je reviendrai dans ces lieux d'une limpide pureté* » que sont la peinture et la poésie.

Les *kanshi* de Natsume Sôseki et la poésie chinoise

C'est à travers la référence aux paysages de la poésie chinoise que le paysage japonais est perçu et apprécié, mais c'est aussi l'expérience vécue et les paysages réels qui sont à la source des *kanshi* japonais. Bien que cette double dimension puisse sembler paradoxale du point de vue des critères de la littérature occidentale moderne, elle est pourtant très présente dans les *kanshi* de Sôseki. La référence à la poésie Tang est omniprésente car elle représente un havre de paix et de beauté dans la vie quotidienne :

唐詩読罷倚欄干 *Tôshiwo yomioete rankan ni yoru*
 午院沈沈綠意寒 *Goin shinshin ryokui samushi*
 借問春風何處有 *Shamonsu shunpûwa izukonika aruto*
 石前幽竹石間欄 *Sekizen no yûchiku sekikan no ran*

J'ai cessé de lire des poèmes de l'époque Tang, je me suis appuyé sur la balustrade.

Midi, dans le jardin tranquille la verdure est froide encore

Et je me demande où se trouve le vent du printemps...

Devant les rochers dans l'ombre des bambous, ou entre les rochers parmi les orchidées.

Ce poème illustre bien comment l'écriture des *kanshi* relie la lecture de la poésie chinoise et la perception d'un paysage, celui de l'humble jardin de Sôseki. Pour les lettrés japonais écrire des *kanshi* était une façon d'apprécier

la poésie chinoise. Sôseki lui-même disait que c'est par admiration pour la poésie Tang qu'il a commencé très jeune à écrire des *kanshi*. Cette référence à la poésie chinoise non seulement influence la perception du paysage mais lui apporte une autre dimension. Par la force des réminiscences poétiques un très modeste jardin de Tokyo s'ouvre sur les paysages grandioses de la poésie chinoise : ce « *vent du printemps* » est celui qui soufflait dans les paysages de la poésie Tang que Sôseki vient de lire. Par cette écriture qui relie perception du paysage et admiration pour la poésie chinoise, Sôseki se montre ici très proche des lettrés de l'époque d'Edo.

L'influence de l'esthétique de la poésie Tang se remarque aussi dans les *kanshi* qui évoquent cet instant où la frontière entre rêve et réalité disparaît, au sortir d'un rêve. Ce thème était particulièrement apprécié par les poètes de *kanshi* de la fin de l'époque d'Edo :

流鶯呼夢去 *ryûô yumewo yobite sari*
 微雨湿花来 *bi.u hanawo uruoishi kitaru*
 昨夜春愁色 *sakuya shunshû no iro*
 依稀上緑苔 *ikitoshite ryokutaini noboru*

*Un rossignol traversant un rêve m'appela et s'en fut
 Dans la pluie fine qui était venue mouiller les fleurs
 Dans la nuit le printemps avait la couleur de regrets
 Imprécis sur la mousse verte*

Le premier caractère de ce poème 流, qui signifie « couler », décrit le mouvement de l'eau courante, ou de qui est emporté par le courant comme une feuille tombée dans l'eau d'une rivière. Associé, comme c'est le cas ici, au caractère 鶯 (rossignol), il s'agit d'un mot composé, fréquent dans la poésie chinoise, qui désigne le mouvement d'un rossignol qui passe de branche en branche. Plusieurs traductions sont possibles : « *traverser / passer / glisser / à la dérive* », mais toutes sont incomplètes car cette même expression désigne

aussi « la beauté d'un chant de rossignol ». Cette double image poétique à la fois visuelle et auditive, d'un rossignol qui traverse le rêve et d'un chant de rossignol emporté par le vent, comme par l'eau d'un fleuve, est facile à comprendre mais difficile à transposer en français. Trouver dans une autre langue l'équivalent d'une image poétique est une difficulté intrinsèque à toute traduction poétique. Mais le problème que soulève la traduction de l'expression du temps est une particularité des kanshi.

À la différence des langues indo-européennes, le chinois ne conjugue pas les verbes. Ce qui ne signifie pas que le chinois ignore l'expression du temps. Lorsque cela est nécessaire, le passé est indiqué par des mots comme *hier* ou *l'année dernière*, le futur par *demain* ou *l'année prochaine*. Mais le chinois peut laisser implicite l'expression du temps, ce qui est impossible en français. Le choix du présent de l'indicatif est un parti pris stylistique qui confère une certaine forme de naïveté à l'écriture, pouvant être perçue comme le charme exotique de la poésie chinoise. Mais cette forme de naïveté serait très éloignée de la complexité de l'écriture de Sôseki.

Dans le cas précis de ce poème, au début du troisième vers, les deux caractères « *hier / nuit* » qui indiquent qu'il s'agit de la nuit passée sont une expression de temps, ce qui dans ce contexte correspond en français à un imparfait. Introduire dans la traduction française imparfait, plus que parfait ou passé simple n'est en rien moins fidèle à l'écriture chinoise que le choix du présent, car le présent de l'indicatif n'est pas un temps neutre, ce n'est pas une absence d'indication de temps. Mais cela modifie la tonalité du poème qui devient plus subtil. Le système de conjugaison du français multipliant les possibilités de traductions, de très nombreuses variantes sont possibles, plus ou moins pertinentes et poétiques. Nous ne citerons ici que deux des nombreuses interprétations possibles en français de ce poème :

Un rossignol traversa mon rêve en m'appelant et s'enfuit
Lorsqu'une pluie fine vint mouiller les fleurs
La nuit avait la couleur des regrets du printemps
Qui imprégnait la mousse verte.

*Le rossignol qui passait dans mon rêve m'appela et disparu
Dans la pluie fine qui était venue mouiller les fleurs.
La nuit était de la couleur des regrets du printemps
Vaguement épars sur la mousse verte.*

Rêve et réalité sont reliés par la très belle image de ce rossignol dont on ne sait pas s'il traverse le rêve de Sôseki pour disparaître dans la nuit de printemps, ou s'il entre dans son rêve pour le réveiller. L'intérêt de ce poème réside dans cette indétermination. Est-ce un rossignol rêvé qui disparaît dans la nuit quand le poète se réveille, ou bien est-ce le chant réel d'un rossignol qui met fin au rêve du poète ? Et cette nuit a-t-elle « la couleur des regrets » à cause d'un rêve évanouit, d'un rossignol enfuit, de la pluie sur les fleurs, ou du printemps qui s'achève ?

Cette ambiguïté entre rêve et réalité n'est pas perceptible dans la traduction d'Alain Colas (*Natsume Soseki : poèmes, p, 117*) :

*Des rossignols voltigeants m'ont tiré d'un rêve,
Une pluie tenue s'en vient en mouillant les fleurs.
D'hier soir, la printanière mélancolie
Se retrouve un peu dans la verdure de ces mousses.*

Le dernier mot du premier vers 去 *sari* (*partir, s'en aller*) étant supprimé, la traduction perd l'image du rossignol qui disparaît dans la pluie et dans la nuit. Et surtout dans le troisième vers la disparition injustifiée du mot important 色 *iro* « couleur » modifie profondément le poème.

Les deux premiers mots du dernier vers 依稀 *iki* font partie de ces expressions courantes dans la poésie chinoise mais dont la signification est peu précise. Il qualifie l'aspect de ce qui est vague, indéterminé, dont les contours ne sont pas précis, autrement dit l'atmosphère même de ce poème, la mélancolie indéfinissable de cette nuit de printemps et de ce rêve inter-

rompu.

Il est possible de comprendre au premier degré que la pluie très fine, et en ce sens « indistincte », imprègne la mousse, ce qui justifie le choix du verbe « imprégner ». Bien que cette traduction s'éloigne de l'expression chinoise, elle permet de conserver en partie l'ambiguïté du poème. Mais il nous semble difficile de voir ce qui explique le choix de l'expression « *se retrouve* ». Le mot « imprécis », proche du mot à mot, nous semble le mieux respecter l'étrangeté de ce vers et conserver un peu du mystère qui en fait le charme.

L'écriture chinoise procède par juxtaposition d'images, sans préciser les relations grammaticales. Ce qui laisse une grande liberté de lecture et d'interprétation. Et donc aussi de traduction. Dans une lecture au premier degré, la pluie mouille la mousse et la rend plus verte, mais dans une lecture plus subtile, c'est « *la couleur des regrets* » que le poète voit sur le vert de la mousse.

Alors que la poésie des *haiku* condamne l'introduction de termes abstraits comme « *regret* » ou « *tristesse* » qui explicitent les sentiments, l'écriture des *kanshi* permet d'associer expressions abstraites « *regrets du printemps* » ou « *couleur de la nuit* » et descriptions concrètes « *la pluie fine* » qui « *mouille les fleurs* » et « *la mousse verte* ». Ainsi est évoquée avec subtilité la tonalité douce-amère d'une nuit de printemps où s'estompe la frontière entre rêve et réalité⁽⁷⁾.

C'est justement par ce que les *kanshi* représentent l'antithèse du réalisme qui caractérise la « modernité » de la fin du XIXe siècle et qui marque la littérature et la peinture occidentale de la fin du XIXe siècle, que ces poèmes pouvaient apporter un souffle de fraîcheur et de pureté sans quoi pour Sôseki la réalité quotidienne aurait été insoutenable. Cette dimension onirique des *kanshi* qui l'aidaient à supporter une réalité ingrate explique pourquoi Sôseki consacrait l'après-midi à composer des poèmes en chinois classique, après avoir passé la matinée à la rédaction en japonais du roman « *Meian* » (Clair-obscur), qui commence par la célèbre description d'un examen médical particulièrement peu poétique, la pose d'une sonde rectale.

II. *Kanshi*, expression d'un cheminement spirituel

Pour Sôseki les *kanshi* ne représentent pas seulement un espace de liberté permettant d'oublier la vulgarité du quotidien mais possèdent également une dimension philosophique, expression d'un cheminement spirituel influencé par le bouddhisme zen. L'abord de ces poèmes à coloration philosophique est rendu difficile par de nombreuses références au bouddhisme et aux classiques chinois. La première difficulté que pose la traduction de ces poèmes philosophiques est de trouver une équivalence française à des termes du bouddhisme. Des notes explicatives sont probablement la meilleure, ou peut-être la seule, solution. Mais si la traduction peut rester obscure, elle doit avant tout éviter de perdre sa dimension poétique, car les *kanshi* de Sôseki sont avant tout des poèmes, par les images poétiques qui les structurent et par le rythme musical de la lecture japonaise.

Que la réflexion philosophique soit illustrée par des images ayant une dimension métaphorique ou symbolique n'est pas difficile à comprendre du point de vue de la tradition poétique occidentale, même si les références aux classiques chinois ou au bouddhisme échappent au lecteur français. C'est le cas par exemple de ce poème, composé le sept octobre 1916, à l'époque de la rédaction du roman laissé innachevé « *Meian* » (*Clair obscur*) :

宵長日短惜年華	<i>yo nagaku hi mijikakushite nenkawa oshimu</i>
白首回来笑語譁	<i>hakushu megurashi kitareba shôgo kamabisushi</i>
潮満大河秋已到	<i>ushiowa taikôni michite aki sudeni itari</i>
雲随片帆望将除	<i>kumowa henbon.ni shitagaite nozomi masani harukanarantosu</i>
高翼会風霜雁苦	<i>kôyoku kazenî aite sôgan kurushimi</i>
小心吠月老嫠誇	<i>shôshin tsukini hoete rôgô hokoru</i>
楚人壳劍吳人玉	<i>sohitowa kenwo uri gohitowa gyoku</i>
市上相逢顧眄斜	<i>shijôni aiaute koben nanamenari</i>

7 octobre 1916

*Les nuits sont plus longues les jours sont plus courts et je regrette les années fleuries
 Ma tête blanche se retourne au bruit des moqueries.
 Avec la marée montante sur le vaste fleuve l'automne est arrivé
 Nuages poursuivant une voile, désirs inaccessibles.
 Très haut, affrontant le vent glacé, un vol d'oies sauvages souffre
 Peureux, aboyant à la lune, un vieux chien se vante.
 L'homme de Chu qui vendait des épées et l'homme de Wu qui vendait des jades
 Au marché, lorsqu'ils se sont croisés, se sont regardés de travers*

Il est inutile de préciser que « *les années fleuries* » évoquent à la fois le printemps que l'on regrette quand arrive l'automne et la jeunesse que l'on regrette quand la vieillesse arrive, et que l'image de « *nuages poursuivant une voile* » est une métaphore limpide de « *désirs inaccessibles* ». Même si les références aux classiques chinois et au bouddhisme restent lettre morte pour un lecteur français, autant que pour un lecteur japonais sans culture chinoise classique et peu familier de la pensée du bouddhisme, le sens général du poème reste accessible par la force des images poétiques. Ce poème juxtapose des images contrastées qui lui confèrent un rythme heurté, reflet de l'inquiétude universelle de l'homme devant le passage du temps.

Il est difficile de se rendre compte de la puissance d'évocation poétique de ce *kanshi* à travers la traduction d'Alain Colas (*Natsume Sôseki, poèmes : p. 191*) :

*Nuits plus longues, jours plus courts, regrets du joli temps qui passe.
 Tête chenue que font tourner les bruyantes railleries.*

*Le flot montant dans le fleuve, l'automne est bien arrivé ;
 Les nuées suivant la voile, l'horizon va reculer*

D'un vol altier, face au vent, des oies sauvages glacées souffrent ;

D'un cœur mesquin, contre la lune, un vieux clabaud fanfaronne.

L'homme de Chu vend des épées, l'homme de Wu des bijoux ;

Se croisant dans une rue, ils s'entreloignent par-derrière.

S'il est difficile d'argumenter ce qui relève de la subjectivité du choix stylistique et du rythme poétique de la traduction, il est possible de souligner que la traduction s'éloigne délibérément de l'écriture chinoise qui associe expressions abstraites et images concrètes. Dans le premier vers les deux mots « 年華 *nenka* (*années / fleurs*) » sont traduits par une expression abstraite « *joli temps qui passe* ». Dans le troisième vers le mot abstrait très courant « *nozomi* 望 (*désir, espoir*) » est traduit par un mot concret « *horizon* ». Le choix de l'expression qui achève le poème « *ils s'entreloignent par-derrière* » n'éclaire pas la signification du dernier vers, mais nous semble particulièrement malencontreuse.

Les *kanshi* de Sôseki associent souvent réflexions philosophiques et notations concrètes, ce qui leur confère une grande force suggestive, comme par exemple dans ce poème, lui aussi composé pendant la rédaction du roman « *Mei.an* » (*Clair-obscur*), le 30 septembre 1916 :

閑窓睡覺影參差	<i>kansô nemuri samureba kage shinshi</i>
机上猶余筆一枝	<i>kijô nao amasu fude isshi</i>
多病壳文秋入骨	<i>tabyô bunwo urite akiwa honeni iri</i>
細心構想寒砭肌	<i>saishin omoiwo kamaureba samusa hadawo hensu</i>
紅塵堆裏聖賢道	<i>kôjin tairi seiken no michi</i>
碧落空中清淨詩	<i>hekiraku kûchû seijô no shi</i>
描到西風辭不足	<i>egakite seifûni itarite kotoba tarazu</i>
見雲採菊在東籬	<i>kumowo mi kikuwo torite tôrini ari</i>

*Oisif, sur le papier de la fenêtre à mon réveil je vois des ombres mouvantes
 Et sur ma table, il reste un seul pinceau.
 Souvent malade, je vends mes écrits et l'automne pénètre mes os.
 Doutant de moi-même, je construis des histoires et le froid me transperce la peau.
 Dans la rouge poussière du monde se trouve la Voie des anciens sages
 Dans un ciel couleur émeraude se trouve la claire pureté de la poésie.
 Pour peindre le vent d'ouest l'écriture est insuffisante
 Et je regarde les nuages, les chrysanthèmes furent cueillis au pied de la clôture de l'est.*

Même si les allusions aux classiques chinois et les termes bouddhiques qui parsèment ce poème peuvent être difficiles à saisir, il est facile de comprendre l'importance du premier mot : 閑 « *oisiveté* ». Cette « *vacance* » à connotation érémitique, si fréquente dans les poèmes de Sōseki qualifie ici la fenêtre de la pièce où il travaille. Littéralement il s'agit d'une « *fenêtre oisive* ». Cette expression évoque évidemment l'état d'esprit de Sōseki regardant par cette fenêtre, après s'être endormi un moment sur sa table de travail. Cette « *liberté / vacance* » qui est celle du rêve, disparaît devant réalité prosaïque à laquelle il était confronté et qu'il décrit dans « *Clair-obscur* ». Malheureusement il est difficile d'oser écrire en français « *fenêtre oisive* ». Mais il est possible de modifier la structure de la phrase pour conserver le même enchaînement d'image :

« *Oisif, sur le papier de la fenêtre à mon réveil je vois des ombres bouger* »

Le caractère « *fenêtre* », extrêmement fréquent au début des *kanshi* de l'époque d'Edo, présente une forte charge poétique. Mais cet idéogramme ne correspond pas à la même image visuelle dans les poèmes chinois ou japonais, tout simplement parce que l'architecture des maisons chinoises ou des maisons japonaises est différente. La traduction française ici ajoute le mot « *papier* », implicite lorsqu'il s'agit d'une fenêtre japonaise sur laquelle les rayons du soleil projettent des ombres, à la différence d'une fenêtre de verre qui serait traversée par la lumière.

Ce poème alterne réflexions générales sur l'écriture et description

concrète du froid qui régnait dans la pièce où Sôseki écrivait ; les maisons japonaises étant peu chauffées et mal isolées. Par cette particularité stylistique qui associe expressions abstraites et détails concrets, les *kanshi* se distinguent des *haiku*, qui évitent expressions abstraites et réflexions générales. Cette caractéristique de l'écriture poétique des *kanshi* de Sôseki ne se retrouve pas dans la traduction d'Alain Colas :

La fenêtre, après le somme, et les rais de soleil diffus.
Dessus la table, comme toujours, cet unique pinceau.

L'ergotant vendeur de ses écrits, l'automne le pénètre ;
Le timide concepteur d'histoires, le froid le picote.

Cette rouge poussière du monde, Voie de sagesse ;
L'azurine voûte du ciel, poésie de Pureté.

Pour décrire le vent de l'ouest, des mots insuffisants.
Scruter la nue, chrysanthèmes cueillis à la haie de l'est.

Il faut souligner ici que le premier mot du poème 閑 « *kan* » (*oisif*) n'est pas traduit, malgré son importance. La notation concrète du troisième vers « 入骨 *hone ni hairi* « *entrer/ os* » n'est pas traduite, bien qu'elle ait un exact équivalent en français où l'on dit aussi que le froid pénètre les os. Le verbe 刺 *sasu* (*transpercer avec une aiguille*) est affaibli en « *picote* ». Lorsque Sôseki emploie un idéogramme rare, dont le sens est parfois difficile à saisir pour un lecteur qui n'aurait pas une solide culture classique, la traduction peut légitimement employer un vocable rare, en assumant le risque de rendre le poème obscur. Mais lorsque Sôseki choisit un mot très simple, du registre de la vie courante, comme 碧 « *heki* », (couleur émeraude), 空 « *sora* » (ciel) ou 見雲 « *regarder / nuage* », le parti-pris de la traduction d'avoir recours à un vocabulaire recherché « *l'azurine voûte du ciel* » ou « *Scruter la nue* » ne nous

semble pas légitime, le poème étant alourdi sans raison.

Mais surtout la traduction affaibli l'avant dernier vers en traduisant par « *décrire* » le verbe 描 qui signifie « *peindre* ». Même si en français il est habituel d'écrire un poème et de peindre une peinture, en remplaçant « *peindre* », terme concret et précis faisant référence à la peinture, par « *décrire* », terme abstrait et beaucoup plus vague faisant référence à l'écriture, la traduction se montre insensible à la poésie de l'expression « *peindre le vent d'ouest* ».

Sôseki dans ce poème regrette de ne pouvoir « *peindre le vent d'ouest* », de même que dans le poème de 1914 cité page 18 il regrette que l'encre ne puisse faire entendre « *le son clair des bambous qui se heurtent* ». Il se montre en cela très proche du peintre et musicien Uragami Gyokudo (浦上玉堂 1745-1820) qui déclarait que « *jamais un poème n'expliquera un air de koto* ». Car de même que la peinture est incapable de faire entendre un son, l'écriture est incapable de faire voir une image. L'idéogramme 辭, lu ici *kotoba*, désigne le langage de façon générale et ici l'écriture poétique. Cette expression « *dessiner le vent d'ouest* » exprime la double limite de la peinture et de la poésie. Comment montrer l'invisible ou dire l'ineffable ? C'est pourquoi la seule chose que puisse faire le poète c'est de regarder les nuages.

Devant l'impuissance de l'écriture à saisir la réalité, il ne reste qu'à rêver en regardant les nuages et songer au poème si célèbre de Tao Yuanming (365 ?- 427) qui le premier a formulé les limites du langage :

結廬在人鏡 而無車馬喧 問君何能爾 心遠地自偏 采菊東籬下
悠然見南山 山氣日夕佳 飛鳥相與還 此中在真意 欲弁已忘言

J'ai construit une maison au toit de chaume dans un village

Loin du vacarme des voitures et des chevaux.

Tu me demandes pourquoi ?

Si je m'éloigne du monde les lieux deviennent propices :

Je cueille des chrysanthèmes à l'est au pied de la barrière

Et dans la sérénité je regarde au sud la montagne.

Brume de la montagne que le soleil couchant magnifie

Envol d'oiseaux qui s'appellent pour rentrer.

Voilà la raison véritable mais dès que je veux l'expliquer j'oublie le langage...

En regardant les nuages, ou un nuage, image de liberté et de désirs inaccessibles, Sôseki pense à ces chrysanthèmes cueillis par Tao Yuanming un après-midi du Ve siècle et immortalisés par ce poème devenu l'un des plus célèbres de la littérature chinoise. Paradoxalement ce poème, dont le dernier vers marque les limites du langage, témoigne aussi de la capacité de la poésie à évoquer l'ineffable. Dans les croyances taoïstes, le vin de chrysanthème pouvait apporter l'immortalité. Mais l'immortalité de Tao Yuanming n'est pas celle que lui a apporté le vin de chrysanthème auquel fait allusion le titre « ivresse », c'est celle de la poésie immortalisant un instant de rêverie où en cueillant des chrysanthèmes il renonça à la parole discursive.

III. Les *kanshi*, expression de sentiments profonds

Pour Natsume Sôseki, comme pour les lettrés de l'époque d'Edo, la poésie chinoise n'était pas ressentie comme une poésie étrangère et composer des *kanshi* n'était ni un exercice intellectuel, ni une vaine rhétorique académique.

« Ainsi, ce n'est pas pour montrer ma position de poète de kanshi et de poète de haiku que j'ai inséré des kanshi et des haiku dans « Souvenirs de choses et d'autres ». À vrai dire, je vais même jusqu'à penser qu'il n'est pas important que ces poèmes soient bons ou mauvais. Mais je serais satisfait si, ne serait-ce qu'un bref instant, je pouvais faire ressentir au lecteur les sentiments qui, à ce moment-là, dominaient ma vie. (Omoidasukotonado, p. 322)

Les *kanshi* les plus émouvants ont été composés par Sôseki lors d'une grave maladie relatée dans « *Souvenirs de choses et d'autre* ». Ces poèmes sont la poignante expression de la souffrance et de l'angoisse d'un malade. La concision du chinois classique, qui avec une remarquable économie de moyens

favorise une expression d'une grande complexité, confère une étonnante puissance à ces poèmes composés après avoir frôlé la mort.

十月五日

淋漓絳血腹中文 *rinritaru kôketsu fukuchû no bun*
 嘔照黄昏漾綺紋 *haite kôkonwo terashite kimonwo tadayowasu*
 入夜空疑身是骨 *yoni irite munashiku utagau miwa kore honekato*
 臥牀如石夢寒雲 *gajô ishi no gotoku kan.unwo yumemu*

Cinq octobre

*Lourdes gouttes de sang, incarnat d'une écriture sortie de mes entrailles
 Vomie, dont le soleil couchant fait briller les sublimes dessins.
 La nuit venue je me demande en vain si ce squelette est bien mon corps
 Couché sur le dos comme une pierre rêvant de froids nuages*

Ce poème repose sur le double sens du caractère chinois 文 *bun* qui signifie à la fois « *motif et phrase, écriture* » et du caractère chinois 紋 *mon* qui signifie à la fois « *dessin et écriture* ». Ainsi le « *motif/écriture* » tracé par le sang vomé forme, au sens propre, « *un sublime dessin* » en même temps qu'au sens figuré « *une sublime écriture* ». Car ces lignes que trace le sang littéralement vomé vont constituer ce poème même que le lecteur est en train de lire, et le sang qui sort du ventre du poète constitue en même temps une métaphore universelle de l'écriture.

Cette fois encore la traduction d'Alain Colas ne permet ni de saisir la puissance poétique, ni de comprendre la portée universelle de ce kanshi :

L'égouttis de sang cramoisi m'ornait le dedans du ventre.
 Craché, il éclaire la pénombre de jolis motifs.
 La nuit venue, je crois que mon corps s'est réduit à ses os,
 Couché tel une pierre et rêvant de froidureux nuages.

L'image, puissante et émouvante, du sang vomi qui à la fois devient poème et figure l'écriture poétique est difficile à déceler dans la traduction « *m'ornait le dedans du ventre* ». Et lorsque le « *sublime dessin* » que trace le sang vomi devient un simple « *joli motif* », l'inexactitude devient contre-sens. Dans le troisième vers, non seulement le verbe « 疑 *utagau* » (douter, se demander) est atténué en « *je crois que mon corps s'est réduit à ses os* », mais le mot 空 « *munashiku* » (en vain), pourtant si important dans les *kanshi* de Sôseki, est supprimé et le verbe « *se réduire* » est inutilement ajouté. Dans le dernier vers, une fois de plus un mot simple du vocabulaire de la vie quotidienne 寒 « *froid* » est transformé sans raison apparente en étrange « *froidureux* ».

Par ce poème Sôseki se montre très proche de son ami Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902), qui a souffert de tuberculose osseuse une grande partie de sa vie et dont la maladie a nourri l'expression littéraire. La poésie chinoise ne chante pas seulement « *les fleurs et les oiseaux* », les *kanshi* abordent souvent les thèmes de la maladie, de la souffrance, de la mort.

Le *haiku* qui fait écho à ce *kanshi* permet de mesurer ce qui distingue les deux formes d'écriture poétique :

朝寒や生きたる骨を動かさず

Dans le matin froid

encore vivant, squelette

que je ne peux pas bouger

La concision des *kanshi* n'est pas de même nature que la concision des *haiku*. Alors que l'écriture des *kanshi* est très dense, l'écriture des *haiku* est très allusive. Cette différence explique que Sôseki écrive à la fois *haiku* et *kanshi* et que deux formes poétiques illustrent et structurent le récit de sa maladie et de sa convalescence.

Deux autres *kanshi* composés par Sôseki après avoir failli mourir illustrent magistralement l'intérêt de cette forme d'écriture poétique :

秋風鳴万木 *shûfû banboku narasu*
 山雨揺高楼 *san.u kôrôwo yurugasu*
 病骨稜如劍 *byôkotsu ryôtoshite ken no gotoku*
 一燈青欲愁 *ittô aokushite ureen to hossu*

*Le vent d'automne fait pleurer des milliers d'arbres,
 La pluie de la montagne fait trembler le haut bâtiment.
 Les os du malade sont tranchants comme des lames
 Et la lueur bleue d'une lampe, en vain, voudrait accompagner sa tristesse.*

L'extrême concision de l'écriture chinoise permet en cinq caractères très simple 一燈青欲愁 (une / lampe / bleue / désir irréalisable / tristesse) d'associer une image et les sentiments d'un malade, dans une formulation d'une grande complexité. Expression de la souffrance et de la solitude d'un malade, ce poème est particulièrement émouvant. Le dernier mot 愁 (tristesse, mélancolie) peut prendre, et c'est le cas dans ce vers, une valeur verbale « *s'attrister* / *attrister* ». Comme si la lampe « *s'attristait* » à la place du malade. Mais il n'y a aucun sentimentalisme dans ce vers qui, au contraire, dit l'irréremédiable insensibilité des choses : aucune lampe ne ressentira jamais la tristesse d'un malade. Car le caractère 欲, si fréquent dans les poèmes de Sôseki, indique ici qu'il s'agit d'un désir irréalisable. Et pourtant, cette lampe en éclairant le malade semble l'accompagner, si bien qu'aux yeux du malade la couleur de cette lampe devient la couleur même de sa tristesse. Paradoxalement, pour respecter la fausse simplicité de l'écriture chinoise, la traduction française peut se montrer ici plus explicite, en précisant « *en vain* » pour souligner qu'il s'agit d'un désir impossible, loin de la simple personnalisation d'une lampe bienveillante qui compatirait à la souffrance du malade.

La lampe, souvent qualifiée de solitaire, qui par une nuit d'hiver ou de

pluie éclaire la solitude du voyageur devenant l'image même de cette solitude, est un lieu commun des *kanshi*, en Chine comme au Japon. Mais dans ce poème l'image de cette lampe prend une acuité nouvelle car il ne s'agit plus d'une figure de style, mais de l'expression d'un vécu tragique et douloureux.

La traduction d'Alain Colas en modifiant les images visuelles du poème en modifie aussi la signification :

*Le vent d'automne bruit dans la masse des arbres,
La pluie qui vient des monts heurte ce pavillon.
Ma carcasse de malade sortant ses pointes
La lampe blafarde semble s'en inquiéter*

Dans les deux premiers vers, les verbes 鳴らす *narasu* et 揺るがす *yurugasu* indiquent que le vent « fait chanter/pleurer » les arbres, que la pluie « fait bouger » le bâtiment. L'interprétation d'Alain Colas est d'autant plus étonnante que la lecture japonaise qu'il indique à côté de sa traduction précise cette nuance grammaticale. Le mot *man* 万 littéralement « dix mille », fréquent dans la poésie chinoise, signifie simplement « beaucoup ». En français il est plus naturel d'écrire « des milliers », que « dix-mille », la signification et la connotation étant les mêmes. Mais la formulation « *dans la masse d'arbre* » modifie l'image visuelle de ce vers, de même que la suppression de l'adjectif « *haut* » dans le vers suivant. On peut aussi se demander quelle est la nécessité de rajouter un pronom relatif et un verbe précisant « qui vient des monts ».

Ce qui nous semble plus grave, c'est de supprimer dans le troisième vers le comparatif « *nogotoki* » et d'introduire un double possessif « ma carcasse, ses pointes, effaçant ainsi un aspect essentiel de ce poème : la distanciation que ressent le malade envers son propre corps. L'adjectif « *tranchant* », qui souligne la comparaison avec la lame d'un sabre, est supprimé de façon injustifiée. L'image de lames coupantes est transformée en « *pointes* » et le verbe « *sortir* » est ajouté.

La couleur de la lampe « bleue » 青 *aoi* devient « blafarde » et surtout le mot 欲 « *to hossu* » une fois de plus est ignoré. Le dernier vers devient ainsi une personnalisation de la lampe qui « *semble s'en inquiéter* ». Enfin le dernier mot du poème *urei*, (tristesse/s'attrister), qui est extrêmement fréquent dans la poésie chinoise et dont le sens très fort est proche de la mélancolie ou du spleen romantique, est affaibli en simple « *s'inquiéter* ».

Le poème composé le jour suivant, le vingt-neuf septembre, est l'un des *kanshi* les plus célèbres de Sôseki :

九月二十九日

仰臥人如啞 *Gyôga hito oshi nogotoku*
 默然見大空 *Mokuzentoshite daikuwo miru*
 大空雲不動 *Daikû kumo ugokazu*
 終日杳相同 *Shûjitsu harukani ai onaji*

29 septembre

Celui qui gît sur le dos comme muet
Dans le silence regarde en vain le vide immense
D'un ciel immense où un nuage immobile
Jusqu'à la fin du jour, distant, est à lui-même semblable

Ce poème où Sôseki s'identifie au nuage nuage blanc qu'il contemple fait écho à un l'un des plus célèbres poèmes de Li Bai :

衆鳥高飛尽 孤雲獨去閑 相看兩不厭 只有敬亭山
Un vol d'oiseau très haut disparaît
Solitaire un nuage s'en va libre et tranquille
Contemplation où aucun de nous deux ne se lasse
Seul existe le Mont du Respect

Dans ce poème chinois le mot 閑 (*kan* dans une lecture japonaise, *xian* en

chinois) et qui signifie « *loisir, oisiveté, tranquillité* » est celui qui apparaît si souvent dans les *kanshi* de Sôseki. Il est associé à l'image d'un nuage solitaire, figure de liberté intérieure et d'oisiveté poétique. Ce mot qualifie à la fois le nuage qui s'en va et la contemplation de la montagne à laquelle le poète finit par s'identifier. De même que le poète chinois contemplait la montagne jusqu'à s'identifier à elle, oubliant son ego, le malade se perd dans la contemplation silencieuse d'un nuage.

La traduction d'Alain Colas en modifiant la formulation de Sôseki s'éloigne de ce poème (p. 103 :

*Étendu dans ce lit et devenu muet,
Je n'ai plus rien à dire en regardant le ciel.
Le ciel, où pas un nuage ne se déplace,
Tout le jour, immensément, s'accorde avec moi*

Dans le premier vers le comparatif « *nogotoku* » est supprimé, remplacé par le verbe « *devenu* », sans respecter un choix stylistique et une nuance qui ont un équivalent en français.

Même si l'homme couché dans le lit est bien-sûr Sôseki, il nous semble pourtant inexact de traduire ce poème à la première personne. Le chinois classique comme le japonais n'utilisent pas de pronoms. En règle générale, lorsque le poème est écrit à la première personne et que le sujet est explicite, le sujet n'est pas mentionné : « *J'ai cessé de lire des poèmes de l'époque Tang et je me suis appuyé sur la balustrade* ». En introduisant le mot 人 « *hito* » (homme) au milieu du premier vers Sôseki exprime une distanciation envers son propre corps, caractéristique de l'état d'esprit d'un malade ayant frôlé la mort. Cette distanciation, qui était aussi celle du poème composé la veille, « *Le squelette d'un malade est coupant comme des lames* », se retrouve dans d'autres poèmes de cette période de convalescence. La traduction ici se doit de respecter cette nuance essentielle. Une traduction à la première personne

ne respecte pas non plus l'ambiguïté qui fait l'intérêt du dernier vers : on ne doit pas savoir si c'est le nuage qui se montre distant et insensible au malade, ou si c'est le malade qui, détaché de tout, devient comme le nuage immobile, distant de la réalité.

La traduction d'Alain Colas oublie l'adjectif « *grand, vaste* », d'autant plus remarquable que sa répétition est contraire aux règles de composition des *kanshi*. Mais surtout la double négation introduite dans le troisième vers « *le ciel où pas un nuage ne se déplace* » peut faire croire qu'il n'y a pas un seul nuage dans le ciel. Cette interprétation ne tient pas compte du mot *ai* 相, qui indique une réciprocité, comme dans le poème de Li Bai où le poète s'identifie à la montagne qu'il contemple jusqu'à oublier son ego. Dans cette traduction le ciel s'accorde avec l'état d'esprit du sujet et le mot « *moi* » termine le poème sur une affirmation de l'ego, en complète contradiction avec le sens général du poème.

Ce poème est remarquable pour être à la fois d'une extrême simplicité et d'une grande complexité, de par les quatre significations d'un même idéogramme 空, qui peut se lire *sora/kû/kara*. Le premier sens, concret, est celui du « *ciel* » (*sora*) que le malade regarde par la fenêtre, mais ce mot est aussi un adjectif : « *vide* » (*kû*) au sens concret du terme, ou au sens abstrait du terme « *le vide, la vacuité* », concept du bouddhisme désignant un état d'esprit sans passions ni désirs. Une quatrième signification « *en vain (kara)* » exprime la vanité de ce qui est illusoire. Ce poème repose sur les trois premières significations de ce mot, mais la quatrième signification est peut-être implicite. Pour respecter la triple signification d'un seul idéogramme, il est possible de traduire en français trois fois le même mot « *en vain le vide immense* » ou « *en vain le vaste ciel* », mais il est impossible de conserver l'ambiguïté qui fait la force de ce poème.

Les deux idéogrammes 大空, qui signifient à la fois « *grand /ciel* », et « *grand /vide* », sont répétés, transgressant une règle élémentaire de la prosodie chinoise qui condamne les répétitions. Mais il est impossible de savoir s'il s'agit d'une simple répétition « *grand ciel/ grand ciel* » ou encore « *grand*

vide/ grand vide », ou s'il s'agit de deux significations différentes de la même expression. Certains commentateurs japonais choisissent de lire deux fois « *ôzora* » (vaste ciel), d'autres lisent deux fois « *daikû* » (vaste vide), d'autres encore lisent une fois « *ôzora* » et une fois « *daiku* ».

Dans ce *kanshi*, deux idéogrammes élémentaires très simple 大 (*grand*) et 空 (*ciel ou vide*)/ correspondent à la fois une image concrète, celle du « *grand ciel* », *oozora* que contemple le malade, et au concept abstrait du « *grand vide* » (*daiku*), notion essentielle du bouddhisme. Cette double signification d'une même expression diffère d'un symbole ou d'une métaphore, même si l'image du ciel peut constituer une belle métaphore du vide. La répétition de ces deux idéogrammes permet quatre combinaisons de significations différentes. Il est possible de lire que « *celui qui gît sur le dos* » regarde simplement « *dans le vaste ciel* » un nuage auquel il s'identifie, image de la liberté intérieure du poète, mais aussi métaphore de désirs inaccessibles. Une deuxième lecture peut comprendre que le malade médite devant un « *vide immense* », image de la vacuité d'esprit de celui qui est libéré des passions. Mais il est encore possible de voir dans ce « *ciel immense immensément vide* » une image de la solitude de l'homme devant une nature insensible, et ce poème se révèle alors l'expression poignante de l'extrême solitude d'un malade devant la mort. La traduction française est amenée à privilégier l'une de ces interprétations et doit choisir entre les quatre lectures de ce même poème :

Celui qui gît sur le dos comme muet
En silence regarde le vaste ciel et
Dans le vaste ciel un nuage immobile
Jusqu'à la fin du jour, au loin, à lui-même semblable

Celui qui gît sur le dos comme muet
Dans le silence regardait le vide immense
Vide immense où un nuage immobile

Distant jusqu'à la fin du jour fût à lui-même semblable

*Gisant sur le dos, l'homme comme un muet
en silence regardait dans le vide immense
d'un vaste ciel un nuage immobile
jusqu'à la fin du jour, au loin, à lui-même semblable.*

*Couché sur le dos, un homme, comme un muet
Dans le silence regarde le ciel immense
Le vide immense et un nuage immobile
Distants jusqu'à la fin du jour, l'un à l'autre semblables*

Les *kanshi* de Sôseki se révèlent d'une grande complexité derrière une apparente limpidité et des mots très simples relevant du vocabulaire de la vie quotidienne soulèvent parfois des difficultés de traduction. C'est le cas par exemple de ce poème composé le premier octobre 1910, le lendemain de celui qui vient d'être présenté :

十月一日
日似三春永 *hiwa sanshunni nite nagaku*
心隨野水空 *kokorowa yasuni shitagatte munashi*
床頭花一片 *shôtô hana ippen*
閑落小眼中 *kan.ni otsu shômin no uchi*

*La journée me semblait aussi longue qu'un jour de printemps
Et mon cœur un fleuve sur une plaine sans obstacles.
À mon chevet un pétale de fleur
Oisif, tombé dans un demi sommeil.*

À la différence du poème précédent qui reposait sur différentes significations de l'idéogramme 空 (*ciel/vide*), dans ce poème ce même idéogramme est

ici utilisé au seul sens de « *vacuité* », notion essentielle du bouddhisme désignant un état d'esprit libéré des passions et les désirs. Cet état d'esprit est illustré par l'image d'un vaste fleuve qui coule calmement dans une plaine, sans rencontrer d'obstacles, métaphore facile à comprendre. Mais en français associer les mots « *plaine* » et « *vide* » aurait un effet comique déplacé dans ce contexte. Il faut donc éviter le mot « *vide* », d'autant plus que cet idéogramme signifie ici une absence de contrainte ou d'obstacle, désignant un état d'esprit qui n'est troublé par aucun désir, aucune passion, aucune préoccupation.

L'idéogramme 閑 « *loisir /oisiveté /tranquille libre* » qualifie à la fois la chute « *tranquille* » d'un pétale de fleur et l'état d'esprit « *oisif, libre et sans contraintes* » du convalescent, état d'esprit que décrit l'image du « *fleuve qui coule dans la plaine sans obstacle* ». De même que Sôseki dans un autre poème évoquait une « *fenêtre oisive* » 閑窓 (*kansô*) il évoque ici la « *chute oisive* » d'un pétale de fleur, pour illustrer l'état d'esprit d'un convalescent.

La Traduction d'Alain Colas : (Natsume Sôseki, poèmes : p. 103) affaiblit le poème :

*La journée, comme au printemps, longuement s'écoule
 Mon esprit, cours d'eau de plaine que rien n'encombre.
 À mon chevet, voici qu'un unique pétale,
 Paisiblement, tombe pendant ma somnolence.*

car en général les pétales de fleurs tombent paisiblement et l'introduction du pronom possessif, « *ma somnolence* » en soulignant prosaïquement la première personne, rend l'expression banale.

Parce que le mot qui décrit la chute d'un pétale évoque également l'état d'esprit du malade, il serait plus juste et beaucoup plus audacieux de traduire :

« *À mon chevet, d'un pétale de fleur la chute oisive, dans un demi-sommeil* »

Mais cette traduction présenterait l'inconvénient de rendre obscur ce poème qui est d'une grande limpidité.

Ce raccourci saisissant que favorise la concision du chinois classique explique pourquoi Sôseki a continué à écrire des *kanshi* jusqu'à la veille de sa mort. L'image très simple de la chute d'un pétale de fleur représente le seul mouvement d'un poème où rien ne se passe. Mais cet infime mouvement révèle l'état d'esprit d'un malade qui porte une attention exacerbée à d'infimes détails, justement parce que, immobilisé, son champ visuel est limité. En cela ce poème fait une fois de plus penser à Masaoka Shiki, poète et ami de Sôseki. La concision du chinois classique permet d'associer une image concrète « la chute d'un pétale de fleur » et un terme abstrait 閑 « *kan* » (*vacance /oisiveté /liberté intérieure*), conférant ainsi à une image visuelle banale une valeur métaphorique étonnante.

Cette double particularité du chinois classique, qui permet à la fois de juxtaposer les mots sans préciser de relations grammaticales et d'attribuer à un même idéogramme, suivant sa place dans la phrase, une valeur nominale, adverbiale, qualificative ou verbale, offre une liberté d'expression qui a séduit de nombreux poètes japonais, dont Sôseki.

Quelques mots très simples, mais riches de significations, reviennent régulièrement dans les *kanshi* que Sôseki a composé tout au long de sa vie, poèmes évoquant un idéal érémitique ou célébrant la liberté intérieure, poèmes servant de titre à des peintures, poèmes philosophiques ou témoignant de la maladie. La signification de ces quelques mots varie suivant les contextes, mais la présence répétée de ces quelques images confère une étonnante cohérence à ces poèmes qui émaillent l'œuvre de Sôseki. Les deux mots « *nuage blanc* », si importants pour Sôseki, seront les derniers de l'ultime poème qu'il composa quelques jours avant sa mort, le vingt novembre 1916 :

真蹤寂寞杳難尋 *shinjiyôwa sekibakutosHITE harukani tazumegataku*
 欲抱虚懷步古今 *kyokaiwo idaite kokin.ni ayuman tohossu*

碧水碧山何有我 *hekisui hekizan nanzo ware aran*
 蓋天蓋地是無心 *gaiten gaichi kore mushin*
 依稀暮色月離草 *ikitaru boshoku tsukiwa kusawo hanare*
 錯落秋声風在林 *sakurakutaru shûsei kazewa hayashini ari*
 眼耳双忘身亦失 *ganji futatsunagara wasurete mimo mata ushinai*
 空中独唱白雲吟 *kûchûni hitori tonau hakuun no gin*

Soir du 20 novembre 1916

Traces de vérité dans un vaste désert - improbables - difficiles à chercher
Je voudrais embrasser le Vide, marcher dans le Passé comme dans le Présent.
Les vertes eaux et les vertes montagnes auraient elles un ego ?
Le ciel immense et la terre immense sont indifférents.
Couleurs imprécises du couchant quand la lune s'éloigne des herbes
Et voix troublantes de l'automne quand le vent se trouve dans les arbres du bois.
Mes yeux, mes oreilles je les ai oubliés et mon corps aussi je vais le perdre.
Dans le vide, seul, je chante le poème d'un nuage blanc.

La traduction que propose Alain Colas, encore une fois, s'éloigne de l'écriture de Sôseki par une série d'inexactitudes dont l'accumulation finit par déformer ce magnifique poème.

Trace du Vrai, vaste désert, trop vague pour qu'on la cherche.
D'un cœur entièrement net, cheminer à travers le temps !

L'onde et le mont virides n'ont rien qui leur fasse un soi-même ;
L'espace et la terre immense ne sont que détachement

Les indistinctes couleurs du soir, la lune sur les herbes ;
Les confuses voix de l'automne, le vent parmi les bois.

La vue, l'ouïe, je les oublie, le corps aussi, je le laisse.
J'ai tout le ciel pour chanter mon « Poème d'un blanc nuage ».

Il est d'autant plus inexplicable que la traduction s'éloigne du texte du poème qu'il s'agit de vocabulaire courant, ayant un équivalent simple en français. Dans le premier vers l'expression 難尋 « *difficile à chercher* » est modifié en « *trop vague pour qu'on la cherche* ». Dans le deuxième vers l'expression imagée « *marcher dans le passé et le présent* » est remplacée par une formulation abstraite « *cheminer à travers le temps* ». Le mot, courant en japonais, qui désigne la couleur émeraude est traduit par l'étrange « *viride* » et la double répétition des adjectifs 碧水碧山 *hekisui hekisan* « *eaux émeraude, ciel émeraude* » 蓋天蓋地 *gaiten gaichi* « *ciel immense, terre immense* » qui rythme les deux vers parallèles n'est pas respectée. L'interrogation 何 « *nanzo* » est transformée en une affirmation négative dont le sens est obscur « *n'ont rien qui leur fasse un soi-même* » et on peut se demander pourquoi avoir évité le terme « *ego* » qui correspond exactement à 我 *ware*. Dans le vers suivant le verbe « *s'éloigner* » 離 est supprimé, ce qui non seulement modifie l'image mais efface aussi l'opposition avec le vers symétrique suivant. La modification la plus injustifiée nous semble, dans l'avant dernier vers, de transformer le verbe « *perdre* » en « *laisser* ». La nuance est importante. La veille de sa mort, ce n'est pas la même chose de « *perdre son corps* » ou de « *laisser ce corps* ». Enfin, dans le dernier vers le mot « *seul/solitude* » est inexplicablement oublié, mais un possessif « *mon poème* » est introduit, bien qu'il ne soit pas indispensable en français.

L'ambiguïté du dernier vers fait la force de ce poème. Ce vers est composé de sept mots très simples : « *vide, ciel/ dans/ seul, solitude/ chanter un poème/ blanc/ nuage/ composer un poème* ». Mais il est d'autant plus mystérieux et émouvant que nous savons que Sôseki l'a composé quelques jours avant sa mort. Cette fois encore suivant que le caractère 空 sera compris dans le sens de « *ciel* » ou de « *vide* », le dernier vers prendra une signification différente. Une lecture pessimiste interprétera ce vers :

« *Dans le vide, seul, j'ai chanté le poème d'un nuage blanc* ».

Mais une lecture moins sombre peut l'interpréter :

« *Dans le ciel, je chanterai seul le poème d'un nuage blanc* ».

Sôseki chante-t-il simplement un (des) nuage(s) blanc(s) qu'il voit dans le ciel par la fenêtre ? Et ce nuage est-il une image de la liberté intérieure du poète, une métaphore de désirs inaccessibles, ou l'expression d'une aspiration vers l'absolu ? Près de la mort, Sôseki se trouve-t-il dans l'état d'esprit de vacuité du bouddhisme zen, proche de l'éveil ? Ou plutôt faut-il comprendre qu'il se trouve devant un ciel vide, dans une terrifiante solitude ?

D'autre part, il est possible aussi bien de lire que Sôseki

« *dans la solitude chante le poème d'un nuage blanc* »

que de lire qu'il est

« *le seul à chanter le poème d'un nuage blanc* »

seul à composer des *kanshi* dans un monde de plus en plus dominé par le réalisme et l'utilitaire.

Le tout dernier mot « 吟 » signifie à la fois chanter, ou déclamer, un poème et composer un poème. Étant donné que le chinois comme le japonais peuvent de pas préciser s'il s'agit d'un singulier ou d'un pluriel, il est possible de comprendre que Sôseki évoque ici les poèmes qu'il a composé tout au long de sa vie, attachant plus d'importance la veille de sa mort à ses *kanshi* qu'à son œuvre de romancier, ou bien qu'il s'agit de ce poème qu'il vient de composer et que nous sommes en train de lire. Ou peut-être encore s'agit-il de poèmes qu'il va enfin pourvoir à loisir composer, dans l'éternelle « *vacance* » de l'au delà.

Comme dans un kaléidoscope, les mots changent de couleurs et de signi-

fications suivant l'angle où ils sont abordés. Les mots clés 空 « *vide/ciel / vacuité/ en vain* », 白雲 « *nuage blanc* », 独 « *seul /solitude* » 閑 « *oisiveté / liberté* » peuvent prendre différentes valeurs, différentes nuances, différentes connotations, si bien que le poème s'ouvre sur de multiples significations.

Les *kanshi*, qui sont avant tout un espace de liberté intérieure, refuge de beauté et de pureté où Sôseki pouvait s'échapper des mesquineries et des contingences prosaïques de la vie quotidienne, offrent aussi une forme de liberté d'écriture. La référence à la poésie chinoise permet, en s'éloignant de l'expression prosaïque de la vie quotidienne, de se libérer d'une réalité pénible, celle des conventions sociales, des compromis qu'impose la nécessité de gagner sa vie, comme des critères de réalisme qu'imposaient les mouvements littéraires au début du XXe siècle. Et c'est justement dans la mesure où il s'agit d'une expression indirecte que les *kanshi* permettent d'exprimer les sentiments les plus intimes, les pensées les plus profondes.

Cette liberté d'écriture offre en même temps une liberté de lecture, ce qui constitue à la fois une difficulté mais aussi une chance pour la traduction. Car au lieu d'invoquer l'alibi de la différence entre l'écriture du chinois et du français, ou la distance entre le japonais et le français, la traduction française peut légitimement s'inspirer de cette liberté de lecture en jouant sur les possibilités du français pour transmettre la puissance poétique et l'universalité des *kanshi* de Sôseki.

Notes

- (1) *Dans les limites de cet article il ne sera pas possible de présenter les règles complexes de la lecture japonaise des poèmes écrits en chinois. Mais nous avons abordé cette question dans plusieurs articles de cette revue. « Traduire les kanshi » I, (n.39.40) II, (n.41.42) III (n.45). Ainsi que dans la revue de littérature comparée de l'université Paris III. « TRANS-, 2017 (n.22) » <https://doi.org/10.40000/trans.1704>*
- (2) *Cet aspect de la composition poétique des kanshi a été présenté de façon plus détaillée dans le numéro 46 de cette revue. (Écriture calligraphie et peinture) <https://www.waseda.jp/fcom/soc/assets/uploads/2015/01/...>*
- (3) *Ce que nous avons pu vérifier en septembre 2019, à l'occasion d'une communication que nous avons donnée sur les kanshi de Sôseki dans le cadre du séminaire du professeur Huang Bei, à*

l'université Fudan de Shanghai.

- (4) *Ou « des oies », le chinois comme le japonais ne précisant pas le nombre, le lecteur est libre d'imaginer qu'il s'agit d'une ou de plusieurs oies.*
- (5) *On peut aussi rappeler ici que Sôseki a donné comme titre à une nouvelle « Le son illusoire du koto » 琴の空音。*
- (6) *Nous avons analysé le problème de la traduction du temps des verbes de ce poème dans « Traduire les kanshi, III », Bunka Ronshû n.45. Il nous faut signaler ici une erreur d'impression qui a malencontreusement fait disparaître quelques mots page 57 et page 66 si bien que ce poème influencé par Li Bai, semble attribué à Libai. Cette erreur n'aurait peut-être pas déplu à Sôseki.*
- (7) *Nakamura Hiroshi, que pourtant Alain Colas cite abondamment, explique que « l'expression kôsetaru kaggyoku no oto, qualifie le son que fait entendre le choc de métaux ou de pierres, ou le bruit d'un instrument de musique. Ce qui bien-sûr désigne ici le bruit qui ressemble à celui de morceaux jade que l'on frappe : les bambous étant souvent comparés à du jade, comme par exemple dans l'expression « rôkan ». (Sôseki kanshi no sekai p.193) « 金石の触れ合う音や楽器の音等を表す。むろんここでは玉を爰(打つ)ような竹の触れ合う音を形容する。竹は例えば琅カンの語が示すように、しばしば玉にたとえられる。*

Bibliographie

Colas Alain, « Natsume Sôseki, Poèmes », Le bruit du temps, Paris, 2016

Ike no Taiga 池大雅,

« Tôzan seion » 東山清音, (album Mont de l'est, bruits clairs), in Kobayashi Tadashi 小林忠、新、
« Bunjinga, vol.I, Taiga, Buson, Mokubei » 文人画 I. 大雅、蕪村、木米 (Peintures de lettrés,
vol.I, Taiga, Buson, Mokubei) Tokyo, shinshindô 鬚々堂

Matsushita Tadashi

松下忠 1969 « Edojidai no shifû shiron » 江戸時代の詩風詩論 (Poétique et théories poétiques à l'époque d'Edo), Tokyo, meiji sho.in 明治書院

Ichikawa Kansai 市河寛斎

« Edoshijinsenshû » 江戸詩人選集 (Anthologie des poètes d'Edo), Tokyo, Iwanamishoten 1990

Nakamura Hiroshi 中村宏

« Sôsekikanshi no sekai » 漱石漢詩の世界 (le monde des kanshi de Sôseki), Tokyo, 1983 Dai.ichi
Shobô 第一書房

Natsume Soseki

« Omoidasukotonado » 思ひ出す事など。L'édition consultée pour la rédaction de cet article est celle

des Oeuvres complètes, vol.10, Tokyo, Shûeisha 集英社 1973. La traduction française n'a pas été consultée.

Yoshikawa Kôjirô 吉川幸次郎

« Sôseki shichû » 漱石詩注 (poèmes de Sôseki annotés), Tokyo, Iwanami shinsho 岩波新書 1967