

## Aspects sur le rythme dans le *tanka* moderne et contemporain

Makiko Andro-Ueda Inalco, CEJ

### Introduction : le *tanka* moderne - orphelin de l'intertextualité, pris dans le réel et la matérialité<sup>1</sup>

Une communication a été donnée le 22 mars 2007 au 3<sup>e</sup> congrès du Réseau Asie et Pacifique, à l'atelier rythmes et jeux phoniques dans les poésies des pays d'Asie.

*Tanka*, *haiku* et *shi* sont les trois principaux genres poétiques pratiqués aujourd'hui au Japon. Tandis que le *shi*, genre né avec la modernisation sous l'influence de la poésie occidentale, n'a pas de règle formelle, le *tanka* et le *haïku*, issus d'une longue tradition, gardent leurs formes fixes. Le *tanka*, composé de 5/7/5/7/7 mores, est plus ancien que le *haïku*, 5/7/5, puisqu'il apparaît dès le premier recueil de poésie, le *Man.yô-shû* (万葉集, 760). Dans cette anthologie qui répertorie environ 4500 poèmes du 5<sup>e</sup> au 7<sup>e</sup> siècles, coexistent différentes formes versifiées, presque toutes fondées sur le rythme de 5 et de 7 mores. Mais la grande majorité est écrite dans le rythme de 5/7/5/7/7. Les autres formes ayant déperissé rapidement, et la forme 5/7/5 n'apparaissant que tardivement, la poésie en 5/7/5/7/7, l'unique forme de poésie en dehors de la poésie chinoise, fut appelée, jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, *waka* (poésie japonaise, en opposition avec la poésie chinoise)<sup>2</sup>.

Le *waka* a connu un développement rhétorique remarquable autour des vingt et un recueils impériaux (entre 905 et 1439). Celui-ci consiste d'une part en un surcodage des termes employés (*makura kotoba*, *joshi*, *honkadori*...) permettant d'inscrire le poème dans une intertextualité complexe et, d'autre part, en des techniques de double signification (*engo*, *kakekotoba*...) grâce aux jeux d'homonymie assez aisément obtenus en japonais.

Masaoka Shiki (正岡子規, 1867-1902) rédige des appels pour moderniser le *tanka* et le *haiku* au tournant des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles<sup>3</sup>. En ce qui concerne le *tanka*, il revendique le retour au *Man.yô-shû* au détriment de la poésie raffinée de la cour, et préconise l'importance du *shasei* (写生 description, littéralement « imitation de la vie »). Il faut y voir un projet certes audacieux mais problématique d'inscrire le texte directement dans le réel, d'une certaine manière, sans avoir recours à l'intertextualité léguée par la tradition, à ses yeux vieillie. Le *shasei* est une approche quasiment phénoménologique du monde dans sa matérialité, qui passe par une union sincère de la subjectivité avec le monde. Tout en faisant apparaître par réaction des auteurs qui appellent à une esthétique plus axée sur la création des images, plus « symboliste », la revue *Araragi*, fondée en 1906, appuiera longtemps cet esprit qui pourrait apparaître aujourd'hui comme étant mystique.

---

<sup>1</sup> Makiko ANDRO UEDA, Institut National Des Langues Et Civilisations Orientales (INALCO), Paris -3<sup>e</sup>ème Congrès du Réseau Asie - IMASIE / 3rd Congress of Réseau Asie – IMASIE, 26-27-28 sept. 2007, Paris, France

<sup>2</sup> La production de poèmes chinois fut maintenue au Japon jusqu'à l'ère Taishô (1912-1926). Mais du fait du trop grand écart entre les deux langues, les Japonais les écrivent en caractères chinois et lisent en y appliquant la langue japonaise. L'influence de la poésie chinoise se limite en choix des thèmes et à l'esthétique.

<sup>3</sup> Le texte le plus connu est *Uta yomi ni atauru sho* (歌よみに与ふる書 Ecrits donnés aux auteurs de tanka), 1892-3.

Nous souhaitons examiner comment ce *retour à soi*, cette attention à *ici et maintenant* de l'imaginaire poétique se sont exprimés sur le plan formel : il s'agit d'une redécouverte du *tanka* dans sa matérialité (les composantes visuelles et sonores) et dans son organisation interne (le mètre et les rythmes).

Nous tenterons ici de montrer que la contrainte métrique devient l'un des enjeux esthétiques majeurs du *tanka* depuis sa modernisation. Puis, nous observerons, à travers la lecture de réflexions théoriques menées par les auteurs, qu'une approche dissociant le discours et les différentes composantes formelles prend forme dans le *tanka* contemporain.

## I. Une métrique séculaire fondée sur l'égalité de la durée ; une prosodie moderne de la tension

Pour évoquer le mètre du *waka* ou du *tanka*, on emploie le terme *misohito moji* (三十一文字, trente et une lettres), alors que le nombre de mores et celui des caractères ne coïncident pas sauf à bannir l'usage des idéogrammes, ce qui n'a jamais été la pratique. Le nombre de caractères en question ne correspond pas à celui des signes qui seraient réellement nécessaires, mais à celui des *kana* (仮名, signes phonétiques représentant chacun une more) pour transcrire le *tanka* régulier. Autrement dit, l'allusion au nombre de caractères est en réalité une façon d'évoquer les sons, censés être tous de la même durée. Naturellement, cette égalité est purement théorique. Mais la fluctuation réelle de la longueur ne constitue pas un élément distinctif des mores. Le fait que le nombre de signes suffise à représenter le mètre montre bien combien celui-ci est étranger à d'autres éléments de la versification possibles dans d'autres langues, le ton et la rime en particulier.

Dans un précédent article<sup>4</sup>, nous avons tenté de dégager certains enjeux de la prosodie du *tanka* moderne et contemporain à travers l'analyse quantitative de deux recueils de Saitô Mokichi (齋藤茂吉, 1882-1953), *Shakkô* (赤光 *Lueur rouge*, 1913, le premier recueil de l'auteur, [4] P.5-35) et *Shiroki yama* (白き山 *La Montagne blanche*, 1949, le dernier recueil, [4] P.181-213), puis de Sora niwa hon (空には本 *Au ciel le livre*, 1958, [5] P.29-52), le premier recueil de Terayama Shûji (寺山修司, 1935-1983). Saitô Mokichi, poète d'une envergure exceptionnelle de la revue *Araragi*, était par ailleurs un grand défenseur du *shasei*. Terayama Shûji était un contemporain du mouvement du zen.ei *tanka* (前衛短歌, *tanka* d'avant-garde) sans jamais être franchement expérimental dans sa propre écriture.

Bien que l'intervalle de neuf ans entre la date de publication de *La Montagne blanche* de Saitô et celle de *Au ciel le livre* de Terayama soit moins important que celui séparant les deux recueils de même Saitô (36 ans), nous avons constaté une nette différence sur le plan rythmique entre *La Montagne blanche* et *Au ciel le livre*. Il s'agit de l'usage de trois types de sons.

Il apparaît en effet que, parmi les mores japonaises, il existe trois catégories de sons qui supportent moins bien la fiction de l'égalité de la longueur : la nasale more (/n/) ; la deuxième partie d'une obstruante géminée (la présence de ce son produit une impression d'interruption du souffle, comme dans /kakk/) et les voyelles longues, censées durer deux fois plus longtemps. Aux deux premiers sons fait défaut la voyelle. Traditionnellement, les auteurs évitaient ces sons pourtant très courants en japonais. Le prolongement des voyelles longues peut ne pas être assez long. Son traitement varie entre compression, évitement et usage correct (consistant à lui attribuer deux temps).

Nous avons constaté une augmentation de ces sons dans l'ordre chronologique de publication des trois recueils. Quand on sait que dans maintes civilisations la poésie versifiée cède la place à la poésie «

---

<sup>4</sup> « La prosodie dans le *tanka* moderne et contemporain : les exemples de Saitô Mokichi et Terayama Shûji », à paraître dans *Japon pluriel* 7, éd. Picquier.

libre » avec la modernité, ce relâchement ne surprend pas. En revanche, le repérage des occurrences des *tanka* métriquement irréguliers a trahi notre attente. C'est dans le dernier recueil du vieux Mokichi, « doyen assagi » du milieu littéraire, que nous avons découvert le plus souvent un excès du nombre de mores. Le jeune et ambitieux Terayama, qui se permettait de faire fréquemment recours à des sons peu recommandés, conservait plus souvent le cadre strict.

Nous faisons l'hypothèse que ce retour relatif à la régularité accompagné de l'emploi des sons irréguliers affirmait une esthétique de la tension entre le mètre et le rythme non métrique, ce dernier étant composé principalement de la syntaxe<sup>5</sup>. Voici un exemple :

マッチ擦るつかのま海に霧ふかし身捨つるほどの祖国はありや

Maçchi suru 5/ tsukanoma umini 7/ kiri fukashi 5/ mi sutsuru hodono 7/ sokokuwa ariya 7

Épais brouillard sur la mer un instant pour frotter une allumette. Est-il une patrie qui vaut que l'on s'y donne ?

Ce *tanka* comporte dans la première unité une obstruante gémignée, son presque inexistant dans les deux corpus de Saitô Mokichi. Si l'on respecte le mètre, on est obligé de prolonger presque artificiellement la deuxième more. Si l'on le prononce comme dans un énoncé ordinaire, le mètre s'érode. D'où une tension, ou une mise en relief du caractère conventionnel du cadre métrique.

L'hypothèse de l'esthétique de la tension entre le mètre et le rythme non métrique peut être appuyée par la présence, dans *Au ciel le livre*, de nombreuses pièces où l'on constate un décalage entre la frontière des mots et celle des unités métriques. Dans la versification du *tanka*, on parle de *ku-ware* (句割れ, unité brisée) ou *ku-matagari* (句跨がり, enjambement par un mot d'une frontière métrique). La frontière métrique peut être enjambée de façon à coïncider avec une frontière à l'intérieur d'un mot (entre un verbe et un auxiliaire, entre le radical et la terminaison, etc.), mais le japonais n'étant pas une langue monosyllabique, les cas les plus audacieux peuvent aller jusqu'à couper un mot de façon à faire apparaître de part et d'autre de la frontière des sons qui ne signifient plus. Parmi les enjambements que l'on rencontre ça et là chez Terayama, certains appartiennent à ce type, créant l'effet de *go-ware* (語割れ, mot brisé). Dans le *tanka* suivant, Terayama sectionne le prénom de Kazeno Matasaburô, personnage mi humain mi surnaturel qui survient dans une école de montagne dans le conte éponyme de Miyazawa Kenji :

言い負けて風の又三郎たらん希いをもてり海青き日は

ii makete 5/ kazeno Matasabu- 7?/ -rô taran 5?/ negai wo moteri 7/ umi aoki hi wa 7

Perdu dans une dispute, j'ai fait le vœu de devenir Kazeno Matasaburô un jour où la mer est bleue

Ce jeu de tension apparaît comme un procédé fréquent dans la prosodie moderne des poèmes à forme fixe dont fait partie le *tanka* d'avant-garde. Sans la possibilité d'enrichir le mètre au moyen de la rime ou de la tonalité, ni de varier le rythme en jouant sur la longueur des syllabes, il apparaît bien naturel que le *tanka* contemporain pose le décalage du mètre et le rythme non métrique au centre de sa prosodie.

Ce jeu nous offre également un point d'observation pour retracer l'ensemble de l'alexandrin français de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle au début du 20<sup>e</sup>. Mais l'analogie entre le *tanka* et l'alexandrin s'arrête

---

<sup>5</sup> En réalité l'importance de la syntaxe comme composante rythmique est moindre dans les poèmes à forme fixe que dans les poèmes libres, en général plus longs. Voir plus loin pour les autres composantes.

ici, car l'implosion du vers qui a suivi ce dernier n'a pas eu lieu dans l'histoire du *tanka*. Aujourd'hui, peu d'auteurs cherchent à créer des effets complexes par la superposition des rythmes.

Nous avons postulé à la fin de notre article l'existence d'un autre sens rythmique que celui qui fait compter les mores : celui qui nous permet de saisir plus globalement le rythme de court / long / court / long / long du *tanka* (on adoptera désormais la notation « c/l/c/l/l »), qui redonne un équilibre détendu au rythme lorsque la tension atteint à son extrême. Il va sans dire que la distinction des deux perceptions est purement théorique. Nous entendons les deux aspects du mètre en même temps.

Traditionnellement, l'excès d'une ou deux mores est toléré voire recommandé, surtout aux première et quatrième unités. Dans les trois corpus que nous avons analysés, le taux des poèmes irréguliers était en moyenne de 38%. C'est un élément qui va dans le sens de l'hypothèse de l'existence d'une perception qui nous permet d'anticiper globalement le rythme c/l/c/l/l.

## II. Le mètre inintelligible

Nous avons repéré un groupe de *tanka* très irréguliers dans *La Montagne blanche*, dans lesquels l'auteur donne l'impression de vouloir mettre à l'épreuve notre sens métrique de c/l/c/l/l<sup>6</sup>. En voici deux exemples:

三月の光となりて藁靴とゴム靴と南日向に吾はならべぬ

Sangatsu no 5/ hikari to narite 7/ waragutsu to gomugutsu to 10?/ minami hinata ni 7/ ware wa narabenu 7

La lumière est devenue celle de mars j'ai posé côte à côte les bottes en paille et les chaussures à semelle de caoutchouc au soleil dans le sud

横山村を過ぎたる路傍には太々と豆柿の樹は秀でてゐたり

Yokoyama-mura wo 7?/ sugitaru 4?/ robô niwa 5/ futobuto to mamegaki no 10?/ ki wa hiidete itari 9?

Au bord de la route après le village de Yokoyama un plaqueminière nain, robuste, est superbe

Dans le premier exemple, les unités régulières embrassent la troisième ayant cinq mores surnuméraires. A la première lecture, n'importe quel lecteur pensera avoir reconnu la fin de la troisième unité après *waragutsu to* (les bottes en paille et), puisque cet intervalle, qui coïncide avec une petite frontière syntaxique, permet d'obtenir une troisième unité régulière. Mais il sera par la suite embarrassé de ne pas savoir comment « caser » le segment *gomugutsu to* (les chaussures à semelle de caoutchouc et), puisque la régularité bien affichée des deux dernières unités ne permet pas de le

---

<sup>6</sup> Pour comparaison, en voici deux où l'excès apparaît comme faisant partie de la rhétorique conventionnelle.

朝な夕なこの山見しがあまのはら蔵王の見えぬ處にぞ來し

Asana yûna 6/ kono yama mishi ga 7/ amanohara 5/ zaô no mienu 7/ tokoro ni zo koshi 7

Je voyais matin et soir cette montagne mais me voilà dans un endroit où l'on ne voit pas le Mont Zaô

ふかぶかと降りつもりたる雪原に杉木立あるは寂しきものぞ

Fukabuka to 5/ furitsumori taru 7/ setsugen ni 5/ sugikodachi aruwa 8/ sabishiki mono zo 7

Dans un champ profondément enneigé voici un bosquet de cèdres quelque chose de triste à cela

Dans le premier exemple, l'excès des mores dans *Asana yûna* (matin et soir) confère au discours une impression d'ampleur lyrique, comme si le vers oscillait en recevant l'affection dans le regard porté à la montagne. Dans le deuxième exemple, l'unité irrégulière *sugikodachi aru wa* qui annonce l'existence d'un bosquet de cèdres apparaît au milieu d'un discours bien régulier (la consonne /f/ placée deux fois de suite à l'attaque, puis le /s/ à l'attaque des trois unités qui suivent accentuent cette régularité) comme s'il mimait l'apparition d'un micro univers dans un champ plat, couvert de neige.

placer dedans. Quelle signification esthétique découvrir à cette troisième unité deux fois trop longue, sinon une mise à l'épreuve de la perception globale du mètre ?

Le découpage 7/4/5/10/9 pour le deuxième exemple, avec ses quatre unités irrégulières, n'est qu'une proposition parmi d'autres. Celle-ci est guidée par le choix de distribuer des sons à peu près convenablement dans le mètre c/l/c/l/l tout en évitant de casser des mots. Mais elle comporte le défaut d'admettre une unité sousnuméraire (la troisième), défaut plus gênant que l'excès des mores.

Saitô Mokichi écrivait sporadiquement des *tanka* très irréguliers dans les années 1920. Les exemples cités précédemment peuvent être un souvenir lointain de cette écriture. En voici un :

一月二十一日 Lenin (レエニン) 死して軟脳膜に出血ありしがごとし

Ichigatsu 4?/ njūichi-nichi 7?/ rēnin shishite 7?/ nan-nōmaku ni 7?/ shukketsu arugagotoshi 10?

Le 21 janvier Lénine meurt il semblerait qu'il eut une hémorragie au leptoméninge

La date placée au début fait trébucher la lecture à cause du manque d'une more. Tout comme le terme médical « leptoméninge », la notation en entier d'une date est peu usitée dans le *tanka*. Au niveau de la sonorité également, on retrouve plusieurs fois des sons peu usités. Tsukamoto Kunio (塚本邦雄, 1920-2005), l'un des poètes majeurs du mouvement du *tanka* d'avant-garde, évoque à propos de ce poème le style d'un rapport d'autopsie ([6] p.141).

Dans la poésie française, l'alexandrin au mètre méconnaissable était écrit par les symbolistes entre la période de la prosodie de la tension et la fin de la forme, comme si cet affaiblissement du vers résultait de son implosion et précédait la fin de la versification. Dans le *tanka*, ce phénomène précède la prosodie de la tension. Quelle signification lui donner ?

### III. L'anti-*tanka* ou le recueil comme structure métrique

Dans la série d'articles intitulée « Le design de la forme fixe » ([1] P.160-166), Okai Takashi (岡井隆 1928-), autre protagoniste du *tanka* d'avant-garde, se penche sur les *tanka* au mètre méconnaissable. Okai relève des cas semblables chez quelques autres poètes de *Araragi* (Tsuchiya Bunmei 土屋文明, Yoshida Masatoshi 吉田正俊...) ou des poètes du mouvement de la littérature prolétarienne et ceux du mouvement de nouveau *tanka* (qui prônaient l'indépendance de l'art vis à vis des idéologies politiques) des années 1920. L'apparition des *tanka* « débordants » est, selon Okai, liée à l'introduction du *kōgo* (口語, le japonais de style dit parlé). Le *tanka* et le *haiku* sont les deux genres d'écriture qui résistent le plus à la transition du *bungo* (文語, le japonais de style dit écrit) au *kōgo*, autrement dit, à la modernisation du langage. Depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, le *tanka* a connu plusieurs vagues de tentative pour introduire le *kōgo*, mais aujourd'hui encore, malgré la célébrité des auteurs tels que Tawara Machi (俵万智, 1964-) et l'élaboration de styles fondés sur le *kōgo* ou sur un équilibre entre les deux langages, de nombreux auteurs continuent à écrire en *bungo*, bien plus concis et plus riche en variété d'auxiliaires.

Okai Takashi ne considère pas ces pièces comme des *tanka*, puisque le mètre qui définit ce genre n'y est pas tangible. Il propose à la place la notion de *han-tanka* (反短歌, anti-*tanka*). Il s'agit de textes - bribes de poème libre ou de prose - insérés dans des recueils de *tanka* et disposés parmi eux, comme s'ils en faisaient partie. Outre sa concomitance avec l'introduction du *kōgo*, Okai fait remarquer que les « anti-*tanka* » ont tendance à insister sur le fait qu'il y a, dans le texte, « du sens complet » ([1] P.179). Ces textes *expriment* : des bottes en paille et des chaussures à semelle de caoutchouc séchées côte à côte par un printemps tardif, par exemple. Okai les place en miroir avec des *tanka* « où il n'est pas vraiment question du sens » ([1] P.180), comme celui-ci, de Tsukamoto Kunio :

錐・蠍・旱・雁・掏摸・檻・囧・森・櫂・二人・鎖・百合・塵

Kiri.sasori. 5/ hideri.kari.suri. 7/ ori.otori. 5/ mori.sori.futari. 7/ kusari.yuri.chiri 7

Poinçon : scorpion : sécheresse : oie sauvage : pickpocket : cage : leurre : forêt : luge : deux personnes : chaîne : lys : poussière

Sans affirmer que le sens de ce *tanka* est « moins complet » que d'autres, on peut soutenir que l'intérêt de ce poème se trouve plutôt sur les plans visuel et sonore. Là, Okai pointe du doigt une dissociation possible, au sein du *tanka* moderne, entre « l'expression d'une idée » et « la forme » ; l'une incarnée de façon presque caricaturale dans les « anti-*tanka* » et l'autre dans certains « *tanka* d'avant-garde ». Sans aller jusqu'à une telle extrémité, tout *tanka* moderne doit se mesurer entre ces deux pôles.

Comme élément qui a motivé l'apparition des « anti-*tanka* », Okai avance la tension sociale de cette époque. Mais l'essence de l'anti-*tanka* nous apparaît comme une contestation au régime c//c//l. Si la révolte du *tanka* d'avant-garde, sous forme de la prosodie de la tension, était la mise en péril du mètre par nombre de mores de chaque unité, l'« anti-*tanka* », par le jeu du mimétisme, interrogeait la pertinence du principe même des cinq unités. Par ailleurs, il est à noter que, pour que l'anti-*tanka* parvienne à feindre le *tanka*, le recueil doit être perçu comme une superstructure métrique, disposant un nombre variable des lignes composés de cinq segments.

La présentation en série (*rensaku* 連作 pour 10 *tanka*, *gunsaku* 群作 pour 20-30) faisait l'objet de plusieurs débats depuis Masaoka Shiki et Itô Sachio (伊藤左千夫1864-1913), le fondateur de *Araragi*. Plus tard, l'organisation à l'échelle des pages, du recueil préoccupera les auteurs. Saitô Mokichi, qui disposait les *tanka* dans ses recueils simplement dans l'ordre chronologique, devait sentir dès les années 20 le poids accru du mètre, y compris celui à l'échelle du livre, sans en prendre toute la mesure. Ainsi, l'apparition des « anti-*tanka* » peut être considérée comme une réaction à l'importance nouvellement accordée à la métrique plutôt que comme un signe de l'affaiblissement du mètre.

#### IV. Les discours sur le rythme : le *shirabe/-chô* chez Saitô Mokichi ; le rythme chez Okai Takashi

Pour terminer, présentons deux réflexions sur le rythme menées par les auteurs eux-mêmes : l'une de Saitô Mokichi, l'autre, plus récente, du Okai Takashi. L'intérêt qu'ils portent au rythme est d'une nature assez différente.

Saitô Mokichi a rédigé une étude intitulée *Tanka ni okeru shi san chô no kekku* (短歌に於ける四三調の結句 La dernière unité en 4/3 dans le *tanka*, 1909) pour défendre, en prenant des exemples du *Man.yô-shû*, le découpage interne 4/3 de la cinquième unité, selon lui peu recommandé au profit du rythme 3/4 considéré comme plus stable ([3] p.11-37). Cet article montre bien que la notion moderne du rythme, non seulement comme retour du même, mais également en tant qu'instance esthétique où s'exprime le jeu de concordance et de discordance, lui est étrangère.

L'objet de cet article - la comparaison entre 4/3 et 3/4 - ne peut être à nos yeux que le rythme, mais ce terme n'apparaît qu'une fois, dans un passage inattendu, puisqu'il s'agit non du découpage, mais du choix du son. En commentant des *tanka* qui se terminent par des segments du type : *chiramaku oshimo* (quel regret de voir tomber) ou *kakuraku oshimo* (quel regret de voir se cacher), il écrit : *le ritomusu*

(rythme) naît naturellement par l'usage du ku ([3] p.24)<sup>7</sup>. Dans cette structure où il considère que le découpage 4/3 peut réussir, c'est donc la combinaison de /-aku/ avec /mo/ qui fait ressortir le rythme. Le terme *rythme* désigne ici une impression empreinte d'une netteté produite par les sons /-aku/ et d'une stabilité par /mo/.

L'usage du découpage 4/3 est selon lui bénéfique d'une part pour exprimer le dynamisme psychique ou matériel, d'autre part pour resserrer un rythme qui manque de tonus. Il cite certaines particules finales, suffixes, ou expressions comme étant plus efficaces que d'autre dans le rythme du 4/3<sup>8</sup>.

Mokichi s'intéresse à la présence ou non de l'inversion à l'intérieur de l'unité : le 3/4 *warewa omoiki* (je pensais) gagne souvent en vigueur dans son équivalent avec inversion *omoiki warewa* (pensais-je). Quant à l'inversion à l'échelle du poème qui isole la cinquième unité par la fin de la phrase entre les quatrième et cinquième unités, il conseille d'en limiter l'emploi dans les cas où l'on cherche à créer un ton violent.

Ce qui intéresse Mokichi dans le rythme et la sonorité est leur participation à la création du *shirabe* 調べ, ce qui signifie globalement la musicalité, ou l'impression provenant de la sonorité<sup>9</sup>. Le *shirabe* pour Mokichi est la synthèse du sens véhiculé par le texte et la composition des sons, et doit renforcer l'expression. Le poète cherche à démontrer la complexité des composantes du *shirabe* et affirme que le découpage *naturel* doit varier selon les poèmes.

L'idéogramme représentant le mot *shirabe* se lit également /-chô/ et s'emploie comme suffixe. Le *seichô* 声調 (le *shirabe* de la voix) est une notion pour cet auteur assimilable au *shirabe*. Il est tantôt grand, tantôt fin, tantôt fort, tantôt tendre. Il désigne également le style : le *kangoteki seichô* (le *shirabe* caractérisé par l'abondance du vocable chinois) s'oppose au *tankateki seichô* (le *shirabe* propre au *tanka*). Le *kachô* (le *shirabe* du *tanka*) désigne plutôt le style personnel de tel ou tel auteur.

Saitô Mokichi, tout en s'intéressant au rythme, ne pense pas que la discordance puisse constituer une potentialité esthétique. Il assujettit le rythme à l'idée, comme si celle-ci pouvait préexister à l'extérieur du poème.

Il en va tout autrement chez Okai Takashi, presque soixante-dix ans plus tard, avec ses *Réflexions sur la littérature courte versifiée* ([2] P.5-104). Le rythme est au cœur de ses réflexions. Il cherche à l'isoler de « ce que veut dire le *tanka* » qui était au centre des préoccupations de Saitô Mokichi.

En dehors du mètre, Okai reconnaît cinq composantes rythmiques. La première est le sens véhiculé par les mots et la phrases « le rythme sémantique », c'est-à-dire le rythme créé par l'articulation syntaxique.

Comme deuxième composante, Okai propose les différentes propriétés phonétiques des sons, comme par exemple l'insuffisance de la durée des voyelles longues. La portée de cet élément doit être limitée, à notre sens, aux trois sons phonétiquement marginaux, car il est difficile d'imaginer que notre cerveau, tout en restituant inconsciemment l'égalité fictive des mores, reconnaisse en permanence leur réalité matérielle.

---

<sup>7</sup> Ces séquences se décomposent en : verbe en base en a + suffixe ku de nominalisation + adjectif oshi + particule mo d'exclamation.

<sup>8</sup> Il cite les particules finales na, ne, yo, mo, o, kamo, la particule ni précédée de yue ; les suffixes -shi, -ji, -mu, -mashio, -monoo ; les verbes nakayu (donner à pleurer), nagaru (couler), wataru (être ainsi partout) ; l'impératif... Il considère en outre que ou les vocatifs wagimo (ma soeur), wagase (mon frère), etc. employés dans les poèmes-dialogues d'amour créent un bon seichô avec le rythme 4/3.

<sup>9</sup> Le dictionnaire Kôjien le définit comme suit : exécution musicale ; déclamation de la poésie ; tons musicaux, pièces de musique.

La troisième est le sens de la division en cinq unités, que nous avons appelé la perception globale du mètre.

La quatrième est le « rythme vocalique ». Partant de l'observation selon laquelle parmi les cinq voyelles du japonais /a/ est de loin plus fréquente (donc trop répandue pour faire ressortir un rythme), Okai postule que la distribution des autres voyelles provoque des effets rythmiques, le *tenchô* (changement de la voyelle dominante) en particulier. Notre expérience de lecteur corrobore cette idée. Voyons, dans ce poème de Saitô Mokichi, l'effet de la stabilisation de la voyelle /u/ répétée trois fois dans la deuxième unité (elle fait ressortir le deuxième intervalle métrique comme une frontière secrète sans annuler la principale, au troisième intervalle), puis deux fois à la dernière unité :

あかときの草の露玉七いろにかがやきわたり蜻蛉うまれぬ

Akatoki no 5/ kusa no tsuyudama 7/ nanairo ni 5/ kagayaki watari 7/ akitsu umarenu 7

Les bulles de la rosée, à l'aube, brillent, partout, de sept couleurs, voici que naît une libellule

Ensuite, en s'appuyant sur le fait que dans la phonologie les voyelles /a/ et /i/ ont des propriétés opposées, Okai propose, en leur attribuant des points, de quantifier et de visualiser sous forme d'un tableau le passage entre elles. Il accorde des points intermédiaires aux trois autres voyelles<sup>10</sup>. Okai écarte les consonnes de son analyse en soulignant leur caractère phonologique instable selon la voyelle qui suit. Mais on ne peut nier le rôle majeur des chaînes sonores impliquant les consonnes dans la création du rythme :

鯖一尾さかさに提げて帰りゆく教師をしずかなる窓が待つ

Saba ichibi 5/ sakaşa ni sagete 7/ kaeri yuku 5/ kyôshi wo shizuka-7/-naru madoga matsu 7

La fenêtre silencieuse attend le retour de l'enseignant un maquereau à la main à l'envers

Dans ce *tanka* de Terayama Shûji, comme pour compenser le caractère fugitif du sentiment à la fois de dérision et de calme dégagé par la scène représentée, le mètre est bien marqué par les trois séries de consonnes (de /s/, puis de /k/, puis de /m/) souvent en position d'attaque. On entend bien le /k/ dans ses deux occurrences, malgré la différence des voyelles qui le suivent.

Le dernier élément est l'aspect visuel du *tanka* comportant une alternance entre les idéogrammes aux tracés complexes et les signes phonétiques simples.

Okai Takashi note : *on peut supposer que plus le rythme sémantique s'écarte du protocole (= le mètre), la valeur du rythme poétique augmente* ([2], P.20). Il s'agit précisément de la reconnaissance du jeu de la discordance. Il semble que le regard analytique sur le rythme et la valorisation de celui-ci soient concomitants à l'esthétique de la tension poursuivie par les poètes du *tanka* d'avant-garde.

## Conclusion

Nous avons cherché à apprécier comment *le retour à soi* effectué par le *tanka* moderne engendrait la réorganisation des composantes de la *poéticité* propre à cette forme. Dès la prise de distance avec l'intertextualité séculaire, il s'en est suivi inévitablement la mise en valeur d'une part du réel comme instance créatrice et d'autre part du mètre comme garant exclusif de l'identité de cette forme. L'apparition des anti-*tanka* des années 20 (entres autres), et de la prosodie de la tension des années 50

---

<sup>10</sup> Ce système, assez complexe, sert à mesurer la fréquence des passages entre /a/ et /i/, qui pourrait créer un effet de précipitation ou d'ampleur, et indiquer la place où s'opère le changement de la voyelle dominante. Mais le tableau est si abstrait qu'il ne sert qu'à confirmer l'impression générale aisément reconnaissable à la lecture.

était dans les deux cas une réaction de la part d'une poésie parfois à l'étroit dans la double contrainte du  
 $5/7/5/7/7 = c/l/c/l/l$ .

## Bibliographie

- [1] OKAI Takashi, *Gendai tanka : yomi-kata tsukuri-kata chûkyû-ben*, 現代短歌—読み方 作り方 中級編, *Le tanka contemporain : comment lire, comment écrire, niveau moyen*, Roppô shuppan-sha 六法出版社, 1991, Tôkyô, 219p.
- [2] OKAI Takashi, (avec KANEKO Tôta 金子兜太), *Tanshikei bungaku ron*, 短詩型文学論, *Réflexions sur la littérature courte versifiée*, Kinokuniya-shoten 紀伊国屋書店, 1977, Tôkyô, 214p.
- [3] SAITÔ Mokichi, *Saitô Mokichi karon-shû*, 齋藤茂吉歌論集, *Saitô Mokichi : écrits sur le tanka*, édité par SHIBAUTA Minoru 柴生田稔, Iwanami-shoten 岩波書店, 1978, 400p.
- [4] SAITÔ Mokichi, *Saitô Mokichi shû*, 齋藤茂吉集, *Oeuvres de Saitô Mokichi*, coll. Nihon gendai bungaku zenshû 日本現代文学全集 51, Anthologie de la littérature contemporaine japonaise 51, 1966, Kôdan-sha 講談社, Tôkyô, 414p.
- [5] TERAYAMA Shûji, *Zen-kashû zen-kushû* 全歌集全句集, *Oeuvres en tanka complètes, oeuvres en haiku complètes*, 1992, Shichô-sha 思潮社, Tôkyô, 239p.
- [6] TSUKAMOTO Kunio, *Mokichi shûka : « Tsuyujimo » « Enyû » « Henreki » « Tomoshihi » « Takahara » « Renzan » « Sekisen » hyakushu*, 茂吉秀歌『つゆじも』『遠遊』『遍歴』『ともしび』『たかはら』『連山』『石泉』百首, *Les meilleurs tanka de Mokichi : cent tanka de « Rosées gelées » « Promenade lointaine » « Pérégrinations » « Lumière » « Le plateau » « Montagnes » « Source sous les rochers »*, Bungei Shunjû-sha 文芸春秋社, Tôkyô, 1981, 388p.