

ISSN 1913 – 5386

SEPTEMBRE 2007 – Volume 1

仏語短歌誌



**REVUE DU
TANKA
FRANCOPHONE**

Revue littéraire

Directeur de publication : Patrick SIMON
Administration - Promotion : Sabine FOHR

Envoyer vos textes : ecrire@revue-tanka-francophone.com

Administration : sabine@revue-tanka-francophone.com

Abonnements : ventes@revue-tanka-francophone.com

Site Internet : [http :www.revues-tanka-francophone.com](http://www.revues-tanka-francophone.com)

Calligraphie de couverture : Wada Suien

© Copyright – Tous droits réservés
Toute reproduction interdite pour tous les pays

Dépôts légaux : Bibliothèque nationale du Québec,
Bibliothèque nationale du Canada,
3^{ème} trimestre 2007

SOMMAIRE

Section 1 - Histoire et évolution du tanka.....	6
Introduction au tanka francophone, par Patrick Simon	8
La juxtaposition et les nuances, par Maxianne Berger	24
Le 5 à 7 japonais – Réflexions d’un dilettante, par Jean-Claude Trutt	32
Section 2 - Tanka de poètes francophones.....	44
Marion LUBREAC.....	45
Isabel COLACIOS DE LA FUENTE.....	48
Opaline ALLANDET	50
Guy PEREZ.....	52
Martine HAUTOT	54
Patrick DRUART	55
NANIKOOO TSU	56
Diane DESCOTEAUX	59
Déa L'HOËST.....	60
Tanka - Action Centaur' Aquitaine	63
Jessica TREMBLAY	65
Patrick FAUCHER	67
Section 3 - Renku	68
Écoute le fleuve	70
Traces	72
Dans vos yeux sombres	79
Une invitation au tan-renga	86
Section 4 – Présentation de livres et d’auteurs de tanka.....	88
Recension du livre « Visages cachés, sentiments mêlés » par Janick Belleau	90
Recension du livre « Humeur... Haïku et tanka » de Janick Belleau par Patrick Simon	94

Ont contribué à ce numéro :

Opaline Allandet
Janick Belleau
Maxianne Berger
Isabel Colacios de La Fuente
Diane Descoteaux
Patrick Druart
Patrick Faucher
Martine Gonfalone
Amel Hamdi Smaoui
Martine Hautot
Déa L'Hoest
Christiane Kuhk
Marion Lubréac
Nanikooo Tsu
Guy Pérez
Patrick Simon
Jessica Tremblay
Jean-Claude Trutt

Section 1 - Histoire et évolution du tanka

Introduction au tanka francophone, par Patrick Simon

Peu de choses ont été écrites dans la francophonie sur le tanka. Et pourtant, plusieurs correspondances avec la poésie francophone existent depuis quelques siècles. Avant de les aborder, je vous propose une introduction modeste au tanka.

Le tanka ou poème court est un quintil dont la formule métrique est 5 – 7 – 5 – 7 – 7. Cette forme « exprime le surgissement de chaque pensée dans l'esprit et devient alors l'expression de la conscience d'une pensée momentanée », dira Alain Gouvret dans son introduction du recueil « *L'amour de moi* », de Ishikawa Takuboku.

D'un point de vue mythique, ce serait Suzano o no Mikoto, frère cadet de la déesse Amaterasu o Mi Kami qui fit des poèmes courts, en langue de Yamato, et qui furent redécouverts dans les *Chroniques des choses anciennes* (Nihon shoki ou Nihon Ji).

D'un point de vue historique, le tanka apparaît à l'époque de Heian, commençant en 794 et s'achevant en 1185. Heiankyō (littéralement « capitale de la paix », aujourd'hui Kyōto) devint alors le berceau du tanka. Nous le trouvons dans le *Man.yo-shū*, la plus ancienne anthologie poétique, comprenant notamment 4200 tanka sur les 4500 poèmes.

Ce n'est pas anodin que le tanka émerge en cette période. C'est un langage qui s'émancipe du chinois au même moment que l'écriture kana. Celle-ci est analogue, dans son principe, à l'alphabet des langues occidentales en s'appuyant sur les syllabes, comme dans la langue française. Et c'est le syllabaire hiragana aux lignes courbes qui permettra aux japonais de transcrire par écrit le japonais parlé et chanté,

ainsi que les katakana, l'autre mode de transcription phonétique. Le tanka est inséparable de cette évolution émancipatrice, portée souvent par les femmes. Au point que Ôoka Makoto dira que le syllabaire hiragana se désigne sous le terme de « *onnade* », littéralement « main de femme » ou « écriture féminine »¹ (Il est dommage, par contre, que les textes de femmes ne se sont retrouvés que très peu dans les compilations *Kokin Waka-shû* ou le *Man.yo-shû*. Par contre, cette modernité va se poursuivre avec la poétesse Yosano Akiko (1878-1942), féministe et passionnée de la vie : « *Chaque jour de ma vie est une danse, celle des flammes de mon existence. Il me faut danser sans honte cette vie de douleur, de violence, d'amour et de bonheur. Nouvelle danseuse, je veux m'élaner en tourbillonnant dans la libération de l'existence...* »

Quoiqu'il en soit, ce fut bien le *Kokin Waka-shû* qui se présenta comme un manifeste de l'émancipation de la littérature japonaise : en voici la préface, attribuée à Ki no Tsurayuki :

« *La poésie du Yamato a son germe dans le cœur de l'homme, et se compose d'une myriade de paroles. Les hommes qui vivent en ce monde, passant par les expériences les plus diverses, expriment par des mots ce qu'ils éprouvent, en s'appuyant sur ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. Devant le chant du rossignol perché sur un arbre en fleurs, ou la voix de la grenouille kajika demeurant dans les eaux, peut-on imaginer un seul être vivant qui ne compose de la poésie ? Remuer le ciel et la terre, bouleverser les esprits invisibles, adoucir les rapports entre les hommes et les femmes, apaiser le cœur du vaillant guerrier, et cela, sans recourir à la force : tel est le pouvoir du waka.* »

N'est-ce pas un manifeste magnifique, à la fois pour la poésie du Yamato (langage japonais), à la fois de la forme poétique du waka (autre nom du tanka) ?

¹ Extrait des *Cinq leçons* données au Collège de France – 1994 – 1995, par Ôoka Makoto, paru aux éditions Maisonneuve et Larose, Paris, 1995.

Le tanka va ressurgir dans la période *Meiji* à partir de la fin du XIX^e siècle, avec notamment Ishikawa Takuboku ou Akiko Yosano. Et aussi avec Masoaka Shiki, qui à sa mort en 1902, avait mené une rénovation de sa forme, ouvrant ainsi la voie vers une certaine modernité. Un an plus tard, la Revue *Ashibi* (Azalées), dirigé par Itô Sachio, en fera la promotion. Le tanka devient moderne sur le fond (le choix de sujets contemporains) mais aussi sur la forme, en développant le principe du *shasei* (le croquis sur le vif) qui provient notamment de rapprochements avec le milieu de la peinture de la fin du XIX^{ème} siècle. Shiki étudiait aussi la peinture... Cette modernité s'inscrit dans ce courant cher à Rimbaud qui est celui de la rupture. Ainsi, traditionnellement, le langage était classifié dans trois types de langage articulé : l'épique (pas de marge entre les mots et les choses), le rationnel (une construction à l'attention d'un interlocuteur) et le poétique. Étymologiquement, poésie, c'est créer, agir. Et le tanka va créer une forme nouvelle dans la dialectique du lyrique par la juxtaposition de deux images, parfois inattendues, d'utiliser des résonances, l'homophonie des mots, de s'appuyer sur tous les sens, y compris le goût, l'odorat et le toucher :

*Nuit de printemps
aux ténèbres insensées
tu peux bien cacher
les tons des fleurs de prunier
en cèleras-tu l'arôme ?*

Ou dans cet autre poème :

*Dans la cache des ténèbres
tâtonnant entre les roches
l'eau va son chemin
et sa voix note après note
se coule au parfum des fleurs.*

Ôshikôchi no Mitsune (Kokin-shû)

Le choix du lyrisme du tanka se fait également sur le rythme, s'appuyant autant sur la rime de début de vers que sur la métrique syllabique. « *Cette différence, qui caractérise toute la littérature japonaise, a une conséquence importante sur la rythmique du vers : la pulsation a lieu au commencement et non à la fin, ce qui crée une subtile impression de décalage rythmique.* » (Louis Kobayashi).

Parmi les poètes de la modernité du tanka se trouve aussi Ishikawa Takuboku que j'admire plus particulièrement. Peut-être parce que je lui ressemble dans la façon de noter les émotions qui se présentent au gré de la mémoire ou du vécu quotidien. « *Réciprocité entre le monde extérieur et le sentiment* » (Suzuki). Ou plus encore, « *l'expression d'une conscience d'une pensée momentanée.* » (Ishikawa Takuboku).

*J'ai éteint la lampe
tout exprès pour me concentrer
sur des pensées futiles*
Ishikawa Takuboku

*Pour si peu de chose mourir
vivre pour si peu de chose
Oh ! Cesse de discuter*
Ishikawa Takuboku

« *Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière* » dirait Roland Barthes.

*Toute la nuit
à quoi ai-je donc pensé ?
tandis que j'écoutais
les gouttes frappant
à ma fenêtre ?*
Izumi Shikibu Mikki

Un peu plus tard, Saitô Mokichi (1882 – 1953) précisera le fondement du tanka comme correspondant à une représentation de la vie par une sorte de pénétration des choses. Willy Vande Walle le rapprochera de l'expression allemande « *Einfühlung* » où « *le poète doit pénétrer jusqu'à l'essence des choses, d'où une mise en valeur accrue du caractère lyrique propre au tanka.* »²

En même temps, cette poésie est en altérité avec le reste du monde. Ainsi à ses débuts, le tanka se rapprochait d'autres textes poétiques. Jacques Roubaud, d'origine occitane, a établi un lien entre le tanka et le sonnet de la *canso* au Moyen-âge, du fait que l'amour de la nature y est très présent. Il considère les deux formes qui peuvent constituer des «singuliers» de langue d'autant plus forts qu'elles sont brèves et, en conséquence, saisissable en un seul regard, maniables dans la mémoire. Pour le tanka, je dirai surtout que sa force réside dans sa richesse suggestive.

En termes de poétique, cette parenté entre le *Canzoniere* de Pétrarque (1304-1374), la *canso* (le chant) des troubadours occitans du XIIème siècle et l'anthologie du *Manyôshû* où apparaît le tanka, vient de l'entrelacement métrique et du lyrisme. Et de mon point de vue, aussi d'une juxtaposition de la contemplation de la nature dans l'instant et du sentiment que l'être humain va pouvoir exprimer, comme dans l'amour courtois. Même si les poètes japonais vont plutôt suggérer et esquisser les choses. Même aussi si le poète du tanka est oublieux de soi, donc plus humble que dans la poésie française. De même, Charles Haguenauer³ essaiera de

² « *Littérature japonaise contemporaine* », sous la direction de Patrick De Vos, Éditions Philippe Picquier, 1989.

³ « *Études choisies de Charles Haguenauer, volume II Japon – Étude de religion, d'histoire et de littérature. Réflexion sur la poésie du genre tanka de l'époque de Heian* », Éditions E. J. Brill, Leiden, 1977.

comparer certains textes des lyriques de Heian avec des poètes courtisans de la fin du Moyen âge. Probablement parce que l'échanges de billets doux dans *Ise monogatari*, *Genji monogatari* et autres romans japonais sont proches de l'amor troubadourdesque :

*Brise parfumée va trouver le rossignol,
les pruniers en fleurs invitent
le héraut du printemps.*

Kokinshū, Ki no Tomonori

*Le temps a lassé son manteau
de vent, de froidure et de pluyes
et s'est vestu de brouderie,
de soleil luyant, cler et beau...*

Duc Charles D'Orléans

*Douce dame, se me volez amer :
en poi de tens poéz guerrdoner
les biens d'amors ke j'ai attenduz tant.*

Chanson anonyme

*Celle que j'ai entrevue comme cerisiers
aperçus en montagne dans le brouillard léger,
c'est elle qui attise mon amour.*

Kohinshū

Mais Charles Haguenuer dira qu'il faudra encore du temps pour que le poète passe du penser au sentir.

Sur un autre aspect, Boccace et Pétrarque, ont conçu l'espace, la reconnaissance de la profondeur du paysage, les lignes d'horizon », presque autant que dans le tanka. Bref, nous vivons dans la nature mais hors d'elle et d'une vie séparée qui ne suit plus ni la marche ni le retour des saisons. Si, parmi les Occidentaux, ceux qui se défient de la nature

restent une minorité, aucun d'eux ne fait d'elle une compagne intime. Ils communient parfois avec elle, mais ils ne semblent pas sentir de façon constante à quel degré ils en font partie intégrante, comme dans le tanka.

*Plus fragile encore que feuille d'érable
à la merci du vent
telle m'apparaît la vie*
Kokinshū

*Je suis semblable à la feuille flétrie
Emporte-moi comme elle, orageux aquilons !*
Lamartine

Un autre aspect, enfin, démontre des points semblables entre le tanka et la poésie francophone. Des études phonologiques démontrent qu'il s'agit de deux langues syllabiques, comptant les syllabes et non les accents. Georges Bonneau⁴ mettra en rapport des sonorités élémentaires du japonais (a, é, i, o, ou) avec des sonorités élémentaires du français, autres que la rime.

Quoi qu'il en soit, plusieurs rapprochements sont donc possibles parce que les poètes font de l'altérité leur approche du monde qui les entoure. Dans la poésie japonaise comme dans la poésie francophone, nous pourrions trouver des allitérations, des assonances, des anaphores et autres répétitions utilisées pour rythmer les textes. De même, pour articuler le sens entre deux vers, l'utilisation des césures strophiques existent dans les deux cultures. Et je l'illustrerai ainsi :

*Sous la pluie tombant
aux pieds des cerisiers*

⁴ Dans l'*Anthologie de la poésie japonaise*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1935.

*des fleurs s'accrochent
des fleurs s'écoulent*
Masaoka Shiki

*Semblable à la nature
Semblable au duvet
Semblable à la pensée
Semblable à l'erreur, à la douceur et à la cruauté
A la moelle en même temps qu'au mensonge
Semblable à moi enfin,
Et plus encore à ce qui n'est pas moi.*
Henri Michaud

*Le loup criait sous les feuilles
En crachant les belles plumes
De son repas de volailles ;
Comme lui je ne consume*
Arthur Rimbaud

*Je sens si un rayon me blesse
Je succomberai sur la mousse.*
Arthur Rimbaud

Nous pouvons également réfléchir sur les nuances communes aux deux langues. Comme dans le langage poétique japonais, l'emploi des enclitiques, des verbes auxiliaires et surtout des *kakekotoba* (mots pivot) qui ont pour fonction de relier les vers...

*L'été s'en va
et s'en vient l'automne
sur le sentier du ciel
fraîcheur ! D'un seul bord
là où souffle le vent.*
Mitsune

Par contre, il faut reconnaître quelques différences, lesquelles compliquent parfois la traduction des poèmes japonais. En effet, l'absence de catégories grammaticales comparables au français peut poser des problèmes linguistiques. Plus encore la notion de nombre remplacée par des substantifs invariables peut changer le sens.

Autres problématiques linguistiques sont celle de la position du déterminant qui qualifie le mot ou un ensemble de propositions et qui se trouve toujours avant ceux-ci et celle du verbe qui se situe toujours en fin de phrase, comme en latin. Mais à vrai dire, cela pose plus de problème de traduction.

Revenons maintenant au sens de cette poétique japonaise. Ce qui m'apparaît une caractéristique de celle-ci, c'est l'abolition du moi et la fusion avec l'objet. *« Au lieu d'exprimer son individualité, il se fond de son plein gré dans la nature qui l'entoure, afin de parvenir ainsi avec elle à une union qui transcende le moi. »*⁵

Ce lyrisme apparaît davantage soucieux de l'autre que de soi, interrogateur et critique. Dans l'origine du waka (tanka), la syllabe « wa » donne à ce mot le sens d'accorder sa voix à celle de l'autre. C'est aussi dans le tanka la forme de la juxtaposition qui n'est pas une comparaison entre l'humain et la nature, mais plutôt une façon de se rejoindre et de coïncider. Chaque segment pourra être relié par un lien phonique ou sémantique comme ici :

⁵ Dans « *Poésie et poétique du Japon ancien ; cinq leçons données au Collège de France 1994 – 1995 par Ôoka Makoto* », Éditions Maisonneuve et Larose, Paris, 1995.

Monts Yoshimo :
depuis que les cerisiers des sommets
ont laissé choir leurs pétales

J'ai fini par comprendre
*que les fleurs sont éphémères*⁶

C'est dévoiler sans montrer du doigt. C'est renoncer à la métaphore inutile, comme l'écrit un maître moderne du tanka, Nakamura Kusatao :

« La métaphore s'est évanouie en même temps que la foi,
soleil sur la plaine nue. »

La poésie jaillit de l'être intime, telle une suggestion esthétique, avec le moins de mots possible. Couchoud dira, de son côté, que cet intérêt provient d'un « besoin de la sensibilité contemporaine qui, depuis Verlaine et Mallarmé, se méfie de l'éloquence et cherche à fixer par la poésie la sensation et le sentiment élémentaires ».

Sa différence avec le haïku, au-delà du fait qu'il lui est antérieur, pourrait s'exprimer ainsi : « Pour le haïku, c'est ah ! Pour le tanka, c'est ahhhh »⁷ Le tanka est une juxtaposition du sensoriel et du sentiment, alors qu'«Un haïku c'est simplement ce qui se passe en cet endroit-ci, à ce moment ici. »⁸

Au-delà de ces différents aspects, il faut noter que le retour du tanka dans la francophonie se fait à l'occasion du japonisme qui intéresse le lyrisme français qui correspond au

⁶ Tiré d'un traité du XIII^{ème} siècle, repris dans « *Figures poétiques japonaises : la genèse de la poésie en chaîne* », de Sumie Terada, Paris 2004, Collège de France, Institut des hautes études japonaises, Paris, 2004.

⁷ Selon Maxianne Berger.

⁸ Bashô.

poème chanté, à sa musicalité. Paul Claudel parlera du poème de « l'exclamation » après ses voyages en tant que diplomate au Japon. Le tanka apparaît donc en France à la fin du XIX^{ème} siècle, notamment grâce aux frères Goncourt et aboutira à la création des études japonaises à Paris. Cet attrait ira également influencer l'Art nouveau comme chez Camille Claudel quand elle adoptera un nouveau style issu de ce japonisme (*les Causeuses*, 1897, et *la Vague*, 1900). Les premières anthologies japonaises apparaissent alors : celle de Rosny consacrée au *Manyôshû* et au *Hyakunin isshu*.⁹ Puis la parution des *Poèmes de la libellule* par Judith Gautier¹⁰ et la traduction par Henry D. Davray de la Littérature japonaise d'Aston, viennent progressivement renforcer cet intérêt nouveau pour la poésie japonaise. Mais il faut attendre le retour des premiers voyageurs qui ont séjourné au Japon pour que naissent une meilleure connaissance et un engouement pour de nouvelles formes poétiques inspirées du Japon. Ce sera plus le haïku qui profitera de cet engouement. Ainsi, au début du siècle suivant, de jeunes poètes vont créer une École du haïkaï français. Parmi eux, Paul Éluard, Max Jacob, Jules Renard et Jules Romain. Ceux qui ont séjourné au Japon vont peu à peu introduire des références à la poésie du tanka et du haïku. C'est le cas de Paul-Louis Couchoud qui publiera des articles dans des revues comme *Japon et Extrême orient* après avoir séjourné au Japon, de septembre 1903 à mai 1904, grâce à une bourse d'Albert Kahn. Il suivra notamment les travaux de Masaoka Shiki (1867-1902) qui avait été cofondateur, en 1897, de la revue *Hototogisu*. A son retour, Couchoud, publie en 1905, à seulement 30 exemplaires, une sorte de carnet de voyage effectué sur les canaux avec le sculpteur Albert Poncin et le peintre André Faure, fait de 72 haïkus, *Au fil de l'eau*. Plus tard, il s'intéressera aux écrits de Bashô, Buson, Issa et Tsurayuki dont il fera des traductions.

⁹ Anthologie japonaise poésies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon, Éditions Maisonneuve, Paris, 1871.

¹⁰ Éditions Gillot, Paris, 1884.

D'autres, tels que Louis Aubert, Jean Breton, Félicien Challaye, Anatole France, Noël Péri, viennent renforcer dans leurs ouvrages l'intérêt pour cette forme de poésie.

Certains poètes français seront aussi attirés par le fait que le tanka est utilisé dans des jeux d'échanges littéraires où le sacré et le profane se mélangent sous la forme de renga s'apparentant à leur Cadavre exquis, jeu littéraire surréaliste consistant à faire composer une phrase par plusieurs personnes qui ne savent pas ce que les autres ont écrit. A titre d'exemple, dans un roman de Natsume Sôseki, *Le pauvre cœur des hommes*, le jeu japonais consistait à étaler cent cartes comprenant la seconde partie du tanka. Le poème entier est lu par un joueur qui possède la totalité des tankas. Dès qu'il lit les premières syllabes, les bons joueurs sont capables de saisir rapidement la carte comprenant la seconde partie. Celui qui a rassemblé le plus de cartes a gagné. Une des caractéristiques de ces échanges en forme de poésie en chaîne est d'utiliser le procédé de la répétition et de la reprise de mots à partir d'un motif initiateur. Sumie Terada expliquera qu'il s'agit de constituer un espace sacré qui résulte d'une vision interactive ouverte au monde phénoménal. Et que « *L'opération essentielle consiste à affirmer l'existence de faits réels (y compris les phénomènes surnaturels) et ne vise pas à les comprendre en leur donnant une interprétation cohérente. Il s'agit là de la manifestation d'un principe fondamental de la poésie japonaise qui n'a pour ainsi dire pas changé depuis l'antiquité... La fonction en est de capter, d'amplifier et de transmettre le dynamisme non localisable des forces contenues dans la nature.* »

En 1908, à Paris, est publié à 300 exemplaires un petit ouvrage d'Albert de Neuville, des épigrammes à la japonaise avec 163 haïkaï et tanka. Il faudra quand même attendre 1921 et Jean-Richard Bloch pour connaître le tanka français au sein des *Cahiers idéalistes*. Ensuite, c'est André Suarès qui publie

quelques tanka dans le numéro 49 de la revue « *France japon* » en 1940.

Mais ce n'est qu'à partir de 1948 que naît une École internationale du tanka.. Cette école sortira en 1954 la *Revue du tanka international* en langue française et elle se poursuivra jusque dans les années 1960. Les fondateurs de cette revue étaient Jehanne Grandjean et Hisayoshi Nagashima. Et les présidents d'honneur de la revue étaient Claude Farrère (Président honoraire de la Société des Gens de lettres, membre de l'Académie française) et Nobutsuna Sasaki (Docteur ès lettres, membre de l'Institut des Arts et de l'Académie impériale japonaise).

Selon le numéro 6 - 2ème année - janvier 1955 (Page 5), voici les buts de cette revue :

« A nos chers lecteurs,

Nous avons l'honneur et la joie de répondre au désir de nos chers amis de province et de l'étranger en leur présentant la Revue du Tanka International, organe de l'École Internationale du Tanka.

Cette revue trimestrielle les mettra au courant de toutes les activités de l'École.

Nous mettrons nos pages à la disposition des érudits japonais dans le but de faire mieux connaître la Civilisation japonaise aux peuples occidentaux. De même, nous accueillerons avec joie les articles de nos chers écrivains français qui parleront, eux, de l'âme française à leurs amis japonais.

Nous échangerons ainsi nos spiritualités dans tous les domaines : Littérature, danse, musique et peinture ; et par le Tanka, base de notre École, nous consoliderons le pont fleuri que nous avons jeté dès 1948 entre toutes les nations, par la Fondation de notre mouvement, pour l'Amour et la Paix entre les hommes de bonne volonté.

Mais entre la France et le Japon, la création de cet organe facilitera les échanges intellectuels et culturels.

L'œuvre immense que nous poursuivons depuis six années s'amplifiera davantage encore ; car le Tanka constitue un instrument puissant de pénétration intellectuelle et morale ; il permettra aux deux peuples de se mieux connaître et de se renouveler l'un par l'autre.

Un de nos grands désirs est celui de donner aux peuples, le goût de la poésie ; car, au Japon, le Tanka est cultivé par toutes les classes de la société, il n'est pas seulement l'apanage des poètes de profession.

Enfin, notre vœu suprême est celui d'introduire le Tanka dans l'Enseignement et la littérature mondiale afin d'établir entre les hommes de toutes races le lien solide de l'amitié. »

Hisayoshi Nagashima et Jehanne Grandjean.

Ce retour du tanka correspond à l'idée que « Le poète est celui qui impose un nouveau rythme, une nouvelle façon de dire ou de provoquer le réel. Mais ce travail de revitalisation peut aussi bien prendre appui sur un usage inédit de la tradition, des « textes - sources » et des modèles formels qui en sont hérités.

Depuis la disparition de cette revue, ce n'est que dans le monde anglophone qu'existe une revue encore dédiée au tanka : GUSTS. Voilà aussi pourquoi ce projet de « Revue francophone du tanka ».

Pour terminer cette introduction, je dirai encore que l'acte poétique est de créer de nouveaux rythmes à partir des anciens. Nous sommes là au cœur de l'intertextualité, en tant que dialogue entre les poètes, à l'occasion de voyages ou de rencontres. Altérité avec le monde passé ou présent, altérité

avec l'autre. Tout comme l'œuvre de Jacques Roubaud qui s'inspire de celles des troubadours ou des formes fixes de la poésie japonaise, comme le tanka. La contrainte est alors délibérément choisie, comme stimulante, selon le modèle oulipien. Peut-être aussi, est-ce le retour à l'essentiel et dans le monde concret que vient ressurgir le tanka dans la francophonie, après avoir pris une certaine conscience que nous sommes une partie intégrante du monde dans lequel nous vivons...*Interaction muette avec le monde*, dira Roland Barthe. Ou si je reprends les termes de Charles Haguenauer :

« Cet amour du monde extérieur n'est ni celui d'Hésiode, de Théocrite, ni celui de Jean Du Bellay, de Francis James. Il ne ressemble pas non plus à ce goût du rustique, de la simplicité et du calme champêtre retrouvé... Cet amour est celui d'un connaisseur, mais d'un connaisseur qui entre en contact avec l'objet de son admiration à l'aide des seuls sens et sans le secours de son intellect... »

La juxtaposition et les nuances, par Maxianne Berger

Comment les poètes de haïku pourraient-ils s'emparer du tanka ? Evidemment, le tanka est plus long, on peut en dire d'avantage. Mais le tanka n'est pas simplement un haïku plus long : trop d'éléments énumérés constitueraient un inventaire et non pas un poème. Alors, comment le tanka diffère-t-il du haïku ? Disons, je préfère répondre à une autre question : comment peut-on profiter du tanka pour ajouter des nuances à nos haïkus ?

Rappelons que la poésie japonaise prend une certaine force dans la pratique de la juxtaposition. Le haïga réunit des vers avec un dessin, une image ; le haibun encadre les vers avec de la prose. Quant au haïku, il peut rejoindre une description avec l'imprévue. Le tanka juxtapose un tercet avec un couplet, chacun proposant sa propre idée. Les liens entre les deux parties sont assez variables, et encore d'avantage de nos jours. En passant, je remarque que cinq vers avec ou sans interligne entre tercet et couplet (5-7-5 et 7-7 pour les mordus des syllabes) n'est qu'une des façons occidentales pour disposer le tanka sur la page.

Les préoccupations historiques du tanka ressemblent à celles du haïku. La beauté de la nature et les soucis du cœur humain – l'amour, la mort, et l'existence dans l'immensité de l'univers. Pour la partie « nature » la description est plus précise, concrète. Elle porte sur ce que l'on peut percevoir. Quant aux soucis, ils sont plus abstraits, émotifs, sentimentaux, et portent sur ce que l'on ressent intérieurement.

De nos jours, les saisons et le monde de la nature ne sont pas toujours présents dans les haïku, mais persiste une préoccupation avec ce qui est concret, avec une description de ce que l'on perçoit avec les sens. Dans le passé, c'était exigé.

*La lune, la neige,
et maintenant aussi, à travers la brume,
lueurs du matin !*
(Suzuki Michihiko, 1757-1819)

Quels que soient le sujet et le verbe utilisés par le poète, l'essence du haïku serait le verbe être à l'indicatif présent, et en général, troisième personne (du singulier ou du pluriel).

Quant au tanka, beaucoup aujourd'hui acceptent n'importe lequel poème composé de cinq vers courts qui traite de n'importe quoi. Cette pratique met de côté l'esprit fondamental de la forme. Traditionnellement, le tanka est plus personnel que le haïku, on considère d'avantage le sentiment, l'état et le statut du poète en tant qu'être humain. Si le haïku fonctionne à son mieux quand le doigt qui montre reste invisible, le tanka peut facilement révéler le poète dans les vers, comme ici se révèle Yosano Akiko (1878-1942) :

*Dites-leur
qu'elle prend du plaisir
à observer la lune
un peignoir rose diaphane
couvrant à peine son corps*

Ainsi, quels que soient le sujet et le verbe utilisés par le poète, le tanka serait le verbe ressentir, première personne du singulier, temps passé, présent, futur, mode conditionnel ou subjonctif.

Cependant, il est important ici d'ajouter que ces formes se recourent énormément quant à leurs sujets et comment ces derniers sont traités. Les haïkistes se préoccupent aussi de la vie sentimentale. Par exemple, considérez ce haïku de Chiyo-ni (1703-1775) écrit bien avant celui de Yosano Akiko :

*Habillées n'importe comment
nous devenons belles –
regardant la lune !*

Ce que l'on observe dans le tanka ce sont les détails, les renseignements sensoriels qui appuyant le sentiment bien semblable à celui de Chiyo-ni sans même le nommer. Le tanka nous invite à penser belle sans que le mot ne paraisse dans le poème.

Parallèlement, le tanka peut faire sentir par la seule force de ses mots descriptifs.

*Seulement une fleur de lotus
disposée dans une vase
gardien de l'ermitage
son odeur
remplissant la salle
(la nonne Teishin, 1798 - 1872)*

Je vais faire comme si les formes ne se recoupaient pas, qu'elles soient distinctes. Et je tenterai de montrer comment le sens des vers peut changer, avec leur contexte poétique. Pour ce faire, je me permets de retirer de quelques tanka la partie qui pourrait être un haïku. Après une courte analyse, je les remettrai à leur place pour une deuxième interprétation.

Je fais mes excuses à Sami Mansei (8ième siècle), de qui j'ai emprunté ces vers¹¹ :

*Une chaloupe
qui part à l'aube - ses rames
ne laissant aucune trace*

Ni le sillage du bateau ni le floc des rames ne marque l'eau en permanence. Le lecteur induit une surface lisse d'un lac ou d'une rivière. Il n'y a qu'un seul bateau, et à la fin du poème, lui aussi semble avoir disparu. Les lecteurs peuvent en ressortir leurs propres réactions émotives : serait-ce la paix de la tranquillité, la solitude d'être tout seul ? Considérons alors ce haïku du moine Lio Sogi (1421 - 1502)

*Tout ce qui existait
a disparu de mon vieux cœur
ne laissant aucune trace*

Oui, mes deux adaptations formulent le dernier vers de la même façon, mais quels que soient les mots, on peut en ressortir les notions de fugacité et de disparition. Mansei, cependant, avait une intention bien particulière quant au sens voulu dans son poème. La forme du tanka lui a permis d'utiliser l'image de la chaloupe comme comparaison. Voici son poème au complet :

*Notre vie dans ce monde –
à quoi puis-je la comparer ?
c'est comme une chaloupe
qui part à l'aube, ses rames
ne laissant aucune trace*

¹¹ Tous les poèmes présentés sont des adaptations libres en français basées sur les diverses traductions auxquelles j'ai accès, dont la plupart sont en anglais. Les versions présentées servent d'illustrations de la poésie et ne doivent pas être considérées comme des traductions exactes des originaux en langue japonaise.

Le poète ne considère aucunement la chaloupe et l'eau. L'image appuie son idée de l'insignifiance de l'être humain, et pour ce faire, l'image est bien choisie. Le lien entre les deux parties est une analogie explicite.

Les sujets de tanka n'ont pas besoin d'être aussi sérieux. Ici, je prends des vers d'un tanka du médecin Mori Ogai (1862-1922).

*Folâtrant
parmi les livres jonchés
petite souris*

Ces vers décrivent un instant particulier. Et même traduits, les quelques mots réussissent à véhiculer l'idée de gaieté, de désordre, et j'ose le dire, du bruissement de petites pattes sur le papier. Un haïkiste se serait retenu là. Le poème au complet, cependant, produit une autre nuance de sens :

*Folâtrant
parmi les livres jonchés
petite souris
je fais semblant de dormir
et la regarde un certain temps*

Un homme de lettres se permet d'être distrait par une souris. En plus de notre propre enchantement par cette souris, aussi sommes-nous, en tant que lecteurs, invités à partager le plaisir du poète. Les trois premiers vers nous donnent déjà le sourire, mais le poème complet nous souligne la validité de se permettre ces distractions qui interrompent le boulot. Le lien entre les deux parties est « cinématique » : le cameraman se retire d'une vue rapprochée pour ensuite montrer la même scène vue de loin.

Dans les deux exemples dont je me suis servie, le vers du milieu fonctionne comme pivot : il peut s'apparenter aux parties supérieure ou inférieure du poème. Ici, je présente les tanka de Mansei et de Mori en versions tronquées différentes.

*Notre vie dans ce monde –
à quoi puis-je la comparer ?
c'est comme une chaloupe*

Encore ici, les vers de Mansei peuvent suffire comme poème, propre alors à d'autres interprétations. Dans la culture occidentale, par exemple, une chaloupe pourrait rappeler celle de Charron, et la vie passerait de l'insignifiance à l'enfers ! Le développement en tanka invite une lecture plus pointue. Les images et leurs détails servent à renforcer la comparaison. Le sensoriel appuie le sentiment. Quant à la souris de Mori,

*Petite souris
je fais semblant de dormir
et la regarde un certain temps*

Là, nous ne savons pas ce que fait cette souris. Nous ne pouvons pas, non plus, déduire la motivation de celui qui observe, serait-ce un chat considérant son attaque ! L'émotion, l'attitude envers la souris, tout cela est intégrée à la description – omise de cette version. Parce que le poète voulait que ses sentiments fassent partie du poème, les deux moitiés sont nécessaires.

Dans les deux tanka considérés, le lien entre les deux parties est exprimé logiquement et grammaticalement. Cependant le lien peut aussi être implicite, voire créé par la juxtaposition même des parties. Prenons ce poème de Minamoto no Shigeyuki (? – 1001) :

*Des vagues s'abattent contre les rochers
avivées par un vent féroce –
moi je suis seul
à briser toutes ces fois
que je pense à elle*

Les correspondances ne sont aucunement explicites. Si le poème ne consistait qu'en ses trois derniers vers, tout l'impacte serait perdu :

*moi je suis seul
à briser toutes ces fois
que je pense à elle*

La métaphore est ici rendue par la juxtaposition des deux observations : la première sur la nature, la deuxième sur les sentiments. Les correspondances supposées seraient : vagues/amoureux, vent féroce/amour, rochers/elle. N'oublions pas qu'en général, la métaphore est une figure de poésie plus puissante que la comparaison. « Elle » ne brise pas.

Une explication complaisante du tanka serait la juxtaposition d'une image concrète ou d'une action qui amène le lecteur vers l'abstraction d'un sentiment qui lui éclaire les préoccupations du poète. Le lecteur/la lectrice, qui absorbe le tout en même temps, peut alors ressentir plus vivement ce que le poète n'a dit qu'en mots. Il existe une influence réciproque entre les deux parties du poème (tercet et couplet), tout comme le bleu près du jaune semblerait prendre des nuances vertes, et le jaune près du bleu aussi des nuances vertes : ces deux vert ne sont pas les mêmes. Et si c'était du rouge et du jaune, les nuances seraient orangées. Ces effets nuancés découlent de la juxtaposition - restent les yeux de l'observateur pour les apprécier.

La réussite d'un poème dépend de la triade poète-vers-lectrice/lecteur. Le sujet du haïku est concret et spécifique, le poète du tanka ressent ses sentiments et ses émotions. Le poète caché derrière le haïku dit "regardes donc ça", et le lecteur enchanté s'écrie, AH ! Le poète dans son tanka considère un aspect sentimental ou émotif de la nature humaine, et obtient du lecteur un doux ahhhh... compréhensif.

Le 5 à 7 japonais – Réflexions d'un dilettante, par Jean-Claude Trutt

Ferdousi, l'auteur du *Livre des Rois*, écrit quelque part (à propos de la mise en vers par un poète persan de *Kalila et Dimna*) : la forme (de la poésie) donne au lecteur lettré une joie de plus ; et pour l'ignorant elle est un bienfait car elle permet d'en perpétuer la mémoire. Ainsi Ferdousi démontre par sa formule lapidaire la double nature de la forme poétique : elle est un élément essentiel de l'impression d'ensemble que la poésie nous transmet et augmente le plaisir de l'esthète ; et par sa métrique, par la rime et le rythme, elle est proche de l'oralité, proche de ses origines (le chant, la déclamation), elle en est la partition musicale.

Le plaisir peut être visuel. La régularité des vers, leur regroupement en ensembles, embellit la mise en page. Les Chinois ont un avantage sur nous : ils peuvent orner leurs poèmes grâce à la calligraphie ; et leurs caractères, uniques au monde, ont quelque chose de magique et de fascinant. Ils portent en eux leur histoire, leur étymologie. Ils ont souvent encore un lien direct avec la nature. Fenollosa, dans *The Chinese written character as a medium for poetry*, cite la fameuse phrase : (le) soleil (se) lève (à) l'est, en trois caractères dont chacun affiche la présence du soleil et dont la présence est ressentie comme une harmonique dans un thème musical. Et Georgette Jaeger qui traduit Tu Fu signale un poème : *Lamentation sur les tempêtes d'automne*, où le 4^{ème} vers commence par 4 caractères qui comportent tous le symbole de l'eau : la Wang boueuse, la Wei limpide (quand se sépareront-elles à nouveau ?). Nos poètes occidentaux ont essayé eux aussi d'ajouter le plaisir de l'œil à celui de l'oreille. Cendrars a joué avec la typographie lors de la première publication du *Transsibérien*. Et Apollinaire, dans ses *Calligrammes*, l'utilise pour dessiner des objets (*la Pipe*). Et pour un très beau poème, *Fumées*, consacré aux pauvres

bougres qui pataugent dans la boue des tranchées de la première guerre mondiale, il choisit une présentation chinoise : une présentation en colonnes qui se lisent de haut en bas et où tous les mots sont coupés en syllabes, en monosyllabes comme les mots chinois. Mais ce ne sont là qu'artifices, des amusements sans grande conséquence.

Par contre toute notre poésie occidentale charme notre oreille en utilisant la rime et le rythme. Toutes nos langues européennes connaissent la rime. Ou la connaissaient jusqu'à l'avènement des « vers-libristes » ! Le chinois la pratiquait d'ailleurs également. Quant au rythme il faut distinguer entre ses différents éléments : nombre de pieds, pauses, accentuation, allitérations. La sonorité en fait d'ailleurs partie. Selon les mots choisis et leurs sons plus ou moins graves le poète peut choisir de créer une atmosphère plus ou moins joyeuse. Le *Lied der Glocke* de Schiller en est un excellent exemple. Dans le genre lugubre on a le *Oceano Vox* de notre Victor Hugo national ou le *Raven* d'Edgar Poe. Pour les autres éléments du rythme tout dépend du caractère de chaque langue. L'allitération est d'usage courant dans la poésie allemande. Dans l'anglaise également. Quant à l'accentuation elle est connue aussi bien par l'allemand et par l'anglais que par certaines de nos langues-sœurs latines. Seul le français semble y échapper. Enfin, en ce qui concerne le nombre de pieds, nous connaissons une très grande diversité. Diversité de langues, d'époques, de genres (pensez à l'alexandrin de notre théâtre classique ; encore que douze égale cinq plus sept...).

Ce qui étonne donc le dilettante que je suis dans la poésie japonaise, c'est d'abord l'absence de la rime, ensuite l'importance donnée au nombre de pieds qui est toujours de 5 ou de 7 et qui semble primer largement sur tous les autres éléments du rythme, et, enfin, au fait que la tradition du 5 et du 7 dure depuis l'origine. Oui, mais si la rime était justement ce qui est important le moins dans la forme poétique ? Ne servant qu'à la mémorisation par « l'ignorant »

de Ferdousi ? Et que l'essentiel était le rythme. Chamberlain qui était pendant l'ère Meiji – on croit rêver – Professeur de japonais et de philologie à l'Université de Tokyo, donne une autre explication de l'absence de rime dans la poésie japonaise (voir *Basil Hall Chamberlain : Things Japanese*, édit. John Murray, Londres, 1905) : pour qu'il y ait versification, dit-il, il faut que la rime soit intentionnelle ; or dans une langue qui n'a que 6 finales, les 5 voyelles et la consonne n, la rime accidentelle est bien trop fréquente pour que l'on retienne ce procédé poétique.

Revenons donc au rythme. Ce rythme qui ne parle pas seulement à notre oreille, mais aussi à notre « oreille interne ». Le poète anglais T. S. Eliot a défini quelque part ce qu'il a appelé « l'imagination auditive », cette perception du rythme des syllabes et qui pénétrerait jusqu'à notre inconscient, « s'enfonçant dans un monde oublié et primitif, retournant aux origines et en rapportant quelque chose... ». Et si le rythme, dans la poésie japonaise, est limité à son aspect syllabique n'est-ce pas parce que la langue japonaise, comme la française, n'est guère accentuée ? L'érudit français Charles Haguenauer parle dans ses *Réflexions sur la poésie Tanka de l'époque de Heian* de « la simplicité phonétique d'une langue douce où quelques belles sonorités cristallines ne suffisent pas à compenser le manque de variété dans les sons » (voir *Etudes choisies de Charles Haguenauer*, édit. E. J. Brill, Leiden, Pays-Bas, 1977). Haguenauer oppose le « tanka limité et discret » au « poème chinois rythmé et puissant ». Il parle de la « pudeur » et de la « retenue » du poète tankaïste, « peu désireux de trouver, pour s'exprimer, un rythme vraiment personnel, ce qui ne veut pas dire qu'il soit insensible au rythme... ». Mais alors pourquoi justement ce rythme-là ? Une alternance de pieds en nombre impair ? Et toujours sept ou cinq.

Le Nippo-Américain Kenneth Yasuda qui a été chercheur aux Universités de Washington, Columbia et Tokyo et qui a réalisé une remarquable étude du haïku, fait l'historique de la

forme poétique japonaise depuis l'origine (voir *Kenneth Yasuda : The Japanese Haiku, its essential nature, history and possibilities in English*, édit. Charles E. Tuttle Company, Vermont/Tokyo, 1959).

Il remonte d'abord à la poésie des débuts, au katauta, cette forme poétique de question- réponse qui remonte probablement aux anciens rites de fertilité où des hommes déguisés en dieux dialoguaient avec les femmes (les filles ?) du village. Des rites que l'on trouve ailleurs : je me souviens d'une scène similaire entre groupes de garçons et filles rapportée par Henri Fauconnier dans son chef-d'œuvre *Malaisie*. Quoi qu'il en soit, la forme habituelle de ce katauta des origines est 5-7-7 ou 5-7-5. Ce point est important pour Yasuda. D'abord parce que cela lui permet de prouver que le haïku n'est pas simplement né de la scission du tanka ou du renga, mais que sa forme de base, ces fameux trois vers de 5-7-5, correspond au plus profond des instincts poétiques du Japon. Et ensuite parce que cela confirme également sa théorie sur « le souffle ». Le haïku, qui est un poème de l'instantané, dit-il, doit être lu dans un souffle. Et donc, le nombre de syllabes doit être limité. Et, pour lui le nombre limite est justement de 17 ou au plus 19 syllabes. Comme le très beau début d'*Annabel Lee* d'Edgar Poe : « It was many and many a year ago In a kingdom of the sea ».

Dans les recueils de poèmes anciens, dit Yasuda, on retrouve en fait quatre formes poétiques: le katauta d'abord, le sedôka ensuite qui est un double katauta, c. à d. 5-7-7 plus 5-7-7, sans prendre forcément la forme de la question-réponse, puis le chôka qui est fait de lignes alternées de 5 et 7 syllabes, un poème de longueur indéterminée, qui se termine toujours par un vers de 7 syllabes et qui peut d'ailleurs comprendre en son corps un katauta, et enfin notre tanka dont la forme est comme chacun sait le 5-7-5-7-7. Notons donc cette grande permanence des vers de 5 et 7 pieds. Notons également un autre point commun à toute la poésie japonaise, le Professeur

Chamberlain l'avait déjà fait remarquer : quelque soit la longueur du poème, le nombre de vers est toujours impair ! Yasuda consacre tout un chapitre au tanka. Il en fait l'histoire : au début il y avait deux pauses : 5-7-7. Puis une seule : 5-7-7-7. Cette dernière forme permet d'inaugurer un nouveau jeu poétique : deux personnes se répondent, la première avec le tercet 5-7-7, la deuxième avec les deux vers d'égale longueur, 7-7. C'est le renga. Puis on a le renga long. Il devient un véritable jeu de société auquel tout un groupe d'auteurs peut participer (il paraît qu'il y en a eu jusqu'à 100). Ce qui entraîne la création d'un meneur de jeu et la définition d'un thème, un thème qui sera celui de l'ensemble du poème-chaîne et qui sera exposé par le début du renga sous la forme de trois vers 5-7-5. C'est le hokku. Puis le hokku devient indépendant. Et on arrive au haïku de Bashô... Mais je m'arrête là. Il aurait encore fallu parler du haïkai no renga, ce renga humoristique, léger, plus trivial, qui a donné cette note de fraîcheur (et souvent de cocasse) aux haïkus de l'école de Bashô (d'ailleurs René Sieffert s'obstine à utiliser le nom de haïkai au lieu de haïku). Mais je ne cherche pas à faire l'histoire de la poésie japonaise. Ma recherche concerne le 5 et le 7 ! Et arrivés au bout de cette étude la conclusion est évidente : depuis l'origine jusqu'aux temps modernes, la poésie lyrique japonaise ne connaît que les vers de 5 et 7 syllabes.

Et qu'en est-il de l'art dramatique ? On sait que dans le Nô il y a des parties chantées et d'autres parlées. Et que dans ces dernières certains passages, souvent de transition, sont en prose, et d'autres en vers. Et là aussi il semble qu'aussi bien les vers chantés que les vers déclamés connaissent eux aussi cette fameuse partition de 5 et de 7 syllabes. Même si le grand spécialiste français, Noël Peri, parle de l'existence de beaucoup d'irrégularités, même d'un vers de 12 syllabes, comme notre alexandrin, mais qui n'est probablement que la juxtaposition de vers de 5 et 7 syllabes (voir *Noël Peri : Le Nô, édit. Maison franco-japonaise, Tokyo, 1944*). Chez

Fenollosa je trouve par contre une indication intéressante. Fenollosa est cet intellectuel de Nouvelle Angleterre, professeur de philosophie à l'Université de Tokyo à l'époque Meiji, sauveur des œuvres artistiques anciennes du Japon et qui a étudié le Nô pendant 20 ans. En prenant des leçons chez l'acteur Umewaka Minuro, descendant d'une vieille famille du théâtre Nô et qui a assuré la survie de ce théâtre sans pareil en rachetant les masques, costumes et accessoires dispersés après la révolution Meiji et en recréant, avec d'autres acteurs, un nouveau théâtre au bord de la Sumida. Mort subitement d'une attaque cardiaque à Londres, Fenollosa n'a jamais pu mettre en forme son étude du Nô et c'est le poète américain Ezra Pound qui fascinait sa jeune veuve qui a eu l'honneur d'exploiter ses notes (voir *Ernest Fenollosa and Ezra Pound : Noh or accomplishment*, édit. Alfred Knopf, New-York, 1917). Or dans une note prise par Fenollosa lors d'une conversation avec Minuro, il écrit ceci (à propos des parties chantées du Nô) : « La séquence musicale est une sorte de double séquence faites de 5 notes et de 7 notes, ou de 7 et encore une fois 7, la séquence de 14 notes étant de même durée que la séquence de 12. La suite de 7 syllabes est appelée yo, celle de 5, in ; le gros tambour est aussi appelé yo, il accompagne la suite de 7 syllabes, le petit tambour est appelé in, car il accompagne habituellement la suite de 5 ; mais si les séquences se suivent d'une manière trop régulière, il arrive que l'on inverse et que le gros tambour accompagne la séquence in et le petit tambour la partie yo... ». Or, Fenollosa ne le dit pas, mais les mots japonais in et yo correspondent aux mots chinois ying et yang, c. à d. qu'ils représentent les principes féminins et masculins. Ceci me fait penser que Yasuda, à un moment donné, parle du rapport qui existe entre les chiffres 5 et 7, qu'il compare au rapport 2/3 et évoque le nombre d'or. Cela veut dire quoi ? Que les vers de 5 et 7 syllabes sont dans un rapport harmonieux entre eux (l'harmonie du Tao ? Du Ying et du Yang ?), qu'ils définissent une sorte de structure binaire

et qu'au fond ils constituent le rythme majeur de la poésie japonaise.

Mais le dilettante que je suis n'est toujours pas satisfait. Pourquoi ne parle-t-on jamais de la Chine ? Voici un peuple, le japonais, qui a tout pris chez son voisin chinois, l'écriture, une partie de son vocabulaire, le bouddhisme, et tant d'éléments de sa culture. N'aurait-il pas pris en plus ces fameux vers de 5 et de 7 pieds dans la tradition de la poésie chinoise ?

Alors je me tourne vers cet excellent sinologue qu'est l'Anglo-Irlandais Arthur Cooper qui, en marge de ses superbes traductions et commentaires relatifs aux deux plus grands poètes de la période Tang, Li Po et Tu Fu, trace un bref historique de la poésie chinoise depuis l'origine (voir *Arthur Cooper : Li Po and Tu Fu, édit. Penguin Books, Londres, 1973*). Une origine bien plus lointaine que celle de la japonaise : le fameux *Livre des Odes* une anthologie, que, d'après la tradition, Confucius lui-même aurait compilée, contient des poèmes qui remontent au 12^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Vertigineux ! La métrique de ces anciens poèmes et d'abord du premier d'entre eux, le *Kuan Ch'ü*, un chant nuptial, est $2+2=4$ et $4+4=8$. Et c'est cette métrique qui va caractériser toute la poésie chinoise pendant près de 1000 ans. Puis vient une période où la métrique est plus irrégulière, souvent dissymétrique avec un nombre de pieds (ou de mots, puisque dans la langue chinoise qui est monosyllabique, syllabes égale mots) impair. La grande collection de poèmes qui caractérise cette période, des poèmes qui datent des 4^{ème} et 3^{ème} siècles avant J.C., s'appelle *Ch'u Tz'u*. Les vers ont une longueur variable qui peut aller de 4 à 12 syllabes (et même plus) et sont marqués par l'apparition d'une nouveauté dans la métrique chinoise : la pause. L'ancienne métrique du *Livre des Odes* continue néanmoins jusqu'aux premiers siècles après J.C. lorsque apparaissent deux nouvelles formes rythmiques dont l'origine, dit Arthur Cooper, est probablement à chercher dans les chants de danseuses

professionnelles. Ces formes, basées sur une césure asymétrique, vont dominer toute la poésie Tang ainsi que la poésie lyrique postérieure. Dans l'une des formes le $2+2=4$ devient $2+3=5$, et l'autre devient $4+3=7$. Et voilà, nous avons retrouvé nos chers 5 et 7 de la poésie japonaise. Avec une différence de taille néanmoins : il n'y a pas cette alternance 5/7 qui caractérise la prosodie japonaise. Si on examine l'oeuvre de Li Po et de Tu Fu p. ex. on s'aperçoit que c'est une même métrique, une seule, soit celle de 5, soit celle de 7, qui est adoptée pour l'ensemble d'un poème. Autre différence : la césure, véritable « pause », est très marquée, et ceci systématiquement avant le groupe des dernières trois syllabes (ou mots). Le rythme 2 – 3 ou 4 – 3 est tel que l'on pourrait même parler de demi-vers. Ce rythme est probablement facilité par la concision de la langue chinoise, et tout particulièrement de sa langue poétique. Ce qui fait que malgré la brièveté d'un tel demi-vers, il représente une véritable phrase qui a un sens, un exposé ou une action, une phrase sujet ou une phrase complément.

Alors quelles conclusions faut-il en tirer ? Les vers de 5 et 7 pieds japonais sont-ils d'origine chinoise ? Difficile à dire. Ils peuvent très bien avoir une origine distincte et provenir, comme toute poésie d'ailleurs, du chant et de la danse. Mais ce rythme binaire de 5 et 7 est lui profondément japonais. C'est sa marque. La poésie chinoise n'en a pas besoin. Chaque vers a, par la césure en son milieu, son propre rythme binaire. Et, en plus, elle possède, comme la plupart de nos langues occidentales, d'autres outils encore, dont la rime et l'accentuation.

Alors chaque fois que l'on parle de métrique on parle de la façon de la rendre dans nos langues à nous. Rendre la poésie de Li Po ou de Tu Fu avec des vers aussi courts que l'original est rigoureusement impossible. Arthur Cooper résoud le problème en adoptant une métrique, différente il est vrai, mais tout aussi rigoureuse que la chinoise. A chaque demi-vers il ajoute deux syllabes et respecte systématiquement une

césure avant le dernier groupe de syllabes (qui sont alors au nombre de 5). Ainsi le vers de 2+3 devient 4+5 en anglais et le vers 4+3, devient 6+5.

Dans la poésie japonaise c'est surtout le haïku, la forme de poésie la plus populaire, qui a conduit à de nombreuses controverses. Mais la plupart des experts ont estimé qu'il fallait adopter la même métrique 5-7-5, tant pour les traductions que pour les haïkus originaux en langues occidentales. C'est aussi la règle admise officiellement par le forum Haïku. Et je trouve que c'est bien ainsi. C'était l'opinion d'Etiemble qui fustige « tous ces traducteurs qui ne tiennent aucun compte du nombre de syllabes ». « Les traductions européennes (et américaines) sont presque autant de trahisons » (voir *Sur quelques adaptations et imitations du haïku* dans *Etiemble : Essais de Littérature (vraiment) générale*, édit. Gallimard, Paris, 1975). René Sieffert a toujours défendu avec véhémence la règle du 5-7-5. Dans son introduction au *Manteau de Pluie du Singe* il y revient encore : « La forme, loin d'être débarrassée, comme l'affirme Roland Barthes, des contraintes métriques, est, tout au contraire, d'une inflexibilité quasi absolue, au point que Bashô lui-même avait renoncé à l'assouplir, après quelques tentatives qui ne l'avaient que médiocrement satisfait. En faire fi dans une traduction, en faire du « vers libre », disposé sur trois lignes pour jeter la poudre aux yeux du lecteur, c'est perdre irrémédiablement un élément qui, pour être formel, n'en est pas moins essentiel » (voir *Bashô : Le Manteau de Pluie du Singe*, trad. René Sieffert, édit. Publications orientalistes de France, Paris, 1986). Yasuda est du même avis. Pourtant il s'étend longuement sur les autres possibilités qu'offrent nos langues occidentales : rime, accentuation, allitérations, etc. et il conseille de les utiliser, ce qui me paraît un peu contradictoire. Et je rejoins là aussi l'opinion d'Etiemble qui se moque des traducteurs de haïkus qui emploient la rime.

D'autres amateurs de haïkus continuent à adopter une position moins stricte. Ainsi de Koumiko Muraoka et Fouad El-Etr qui, dans leurs traductions de Bashô, prennent beaucoup de libertés avec la métrique (voir *Matsuo Bashô : Cent cinq haïkaïs, traduction de Koumiko Muraoka et Fouad El-Etr, édit. La Délirante, Paris, 1979*). Et pourtant, ils ont souvent de belles réussites comme ce haïku d'hiver que j'aime beaucoup :

*Soleil d'hiver
Sur un cheval
Une silhouette gelée*

Et puis il y a cet Ecossais qui vit en France, poète, écrivain, prof à la Sorbonne, nomade culturel, l'inventeur de la géopoétique, Kenneth White. Il est grand admirateur de Bashô. A écrit les *Cygnes sauvages* en hommage au poète et refait trois siècles plus tard ce pèlerinage vers des lieux lointains, ce voyage pour le Nord entrepris par Bashô au printemps 1689 (voir *Kenneth White : Les cygnes sauvages, édit. Grasset et Fasquelle, Paris, 1990*). Et puis il écrit des haïkus (voir *Kenneth White : L'Ermitage des Brumes, édit. Dervy, Paris, 2005*). Sans se soucier de métrique. En français et en anglais. Simples et dépouillés comme celui-ci, intitulé *Méditation* :

*Un temple dans la montagne :
Le balai qui passe
Le balai qui passe*

*A temple in the mountains
The sound of sweeping
The sound of sweeping*

Et moi, chaque fois que je lis ce poème, me vient à l'esprit l'image d'un film. Un film coréen. Je crois que le titre était *Printemps, Eté, Automne, Hiver, Printemps* ou quelque chose de ce genre. La vision d'un lac caché dans une vallée.

La hutte d'un ermite sur une plate-forme en bois ancrée au milieu du lac. L'ermite a recueilli un jeune homme de la ville, poursuivi par la police, accusé d'un crime, crime passionnel. Le jeune homme dort, rêve, pense. Et puis se saisit du balai de jonc et balaie la plate-forme en bois, les feuilles rouges des érables, les feuilles couleur de sang, les feuilles de l'automne. Et c'est ce double s du balai qui passe et qui repasse et ce son chuchotant du sweeping qui me remémorent la scène. Alors que dire après cela ? Ce que veut le poète, c'est nous transmettre une image, une vision aussi furtive soit-elle. Et l'émotion qui s'y rattache. Alors, s'il a réussi cela, n'a-t-il pas raison ? D'ailleurs le poète n'a-t-il pas toujours raison ?

Jean-Claude Trutt
août 2007
www.bibliotrutt.eu

Section 2 - Tanka de poètes francophones

Marion LUBREAC

(Nord / France)

J'entends le silence
de la sève ruisselante
chanson d'écorce

Fourmillement secret d'insectes
éclatement vert des feuilles

Gourmande
les yeux fondus
elle se liquéfie d'amour
à la saveur de ses prunelles
chocolatées
aux éclats de noisettes

Étranges saveurs
piments des sexes mêlés
sa femelle boit

Lovée autour du membre
à lui tirer son plaisir

Doucement posée
la saveur de sa bouche
goût fraise écrasée

Lui donne envie de croquer
ses lèvres si parfumées

Les yeux dans le vague
sa peau nue devient fougère
ses seins nus se posent

Comme des oiseaux, légers
sur la rondeur des nuages

Embrasser la fleur
d'une vulve écarlate
sucrer le clitoris

Les yeux clos en extase
comme on entre au temple sacré

Isabel COLACIOS DE LA FUENTE

(Roissy en Brie / France)

Sur mon saphora
un gros matou blanc tigré
joue à cache-cache

Moi penchée sur mon balcon
j'admire le spectacle

Tropiques amers
une saga française
sur l'esclave.

La Martinique lourde
du joug de ses colons blanc

Vive le rire
antidote naturel
contre la douleur

Le cerveau « endorphine »
recharge ses batteries

Avril au jardin
cerisiers et lilas blancs
purifient l'azur

Je m'enivre du parfum
entêtant de mon jasmin

Opaline ALLANDET

(Besançon / France)

De verts boqueteaux
se détachent des prairies
ombres au lointain

Horizon de couleur bleue
telle une forêt mouvante

Les moineaux gazouillent
dessous la neige abondante
désarmant printemps

Qui revêt les tendres fleurs
de cristaux immaculés

Nuages violets
dans le crépuscule naissant
le soleil éteint

Se laisse envahir par l'ombre
comme un linceul déployé

Une rose morte
aux blancs pétales flétris
éphémère vie

Tête courbée sur sa tige
son parfum n'envoûte plus

Guy PEREZ

(Val de Marne / (France))

7/03/1989

Un oiseau perché
sur une futur planche,
régnait sur le sol.
un élan majestueux
vint brouter à ses racines

Ce jour là, la fille de Claude SYLVANE (Claude me fit découvrir le TANKA) partageait avec moi sa passion des arbres et j'étais en quête d'explications sur certains de mes rêves.

31/05/1989

Le Jeu de hasard
rivalise avec le temps
les dés du temps roulent
aux temps du jeu de hasard
indéfinissable blanc.

Ici je cristallise mes réflexions d'Horloger sur les inconnues du hasard.

2/08/ 1992

Dans l'Oural, un homme
Dans un géranium crie :
Et hurra Pilum !
Si rats et hommes s'entre-tuent
Ni rat ni homme enrichi

Je venais d'apprendre que le « Purgatorius Unio » apparu sur la planète à la fin du Crétacé (il y a 70 millions d'années) et qui ressemble étonnamment à un rat, serait notre très lointain ancêtre. J'étais également en réflexion sur les énergies destructrices.(1ère guerre du golf)

10/07/1998

Le Cœur est ouvert
aux éléments déchaînés.
éternel élan.
pour se frayer un passage,
l'univers entre les mains

Je reprenais La compétition de Kendo après un accident de parcours qui devait, d'après le médecin, m'en interdire définitivement l'accès.

Martine HAUTOT

(Poitiers / France)

Juste un peu de sable
entre nos doigts
et puis plus rien.

La nuit descend sur la terre
déjà nos yeux se ferment

Les riches sont servis
les pauvres attendent
tout est en ordre.

Qui osera chanter encore
Magnificat pour les petits ?

Patrick DRUART

Une ultime étoile
au chevet de notre nuit
doux fracas des vagues

Dans la clarté bleue de l'aube
ton petit sein dans ma main

NANIKOOO TSU

(Outaouais, province de Québec / Canada)

Le rythme de la nuit
Dans un rituel
Obi de soie et feng shui

J'écoute l'encens
Sur le tatami...

Le vent s'amuse ce matin
Galope de l'est à l'ouest
Intrépide

Vais-je l'embouteiller
Pour le retenir...

Un ruisseau en bordure
mes cheveux en broussaille
tout mon temps

À chaque détour
une couleur plus belle...

Quelle journée !
D'autres radotent
sur les méfaits de l'existence...

Toujours la faim
demain est une promesse

Le vent s'amuse ce matin
galope de l'est à l'ouest
intrépide

Vais-je l'embouteiller
pour le retenir...

Un ruisseau en bordure
mes cheveux en broussaille
tout mon temps

À chaque détour
une couleur plus belle...

Diane DESCOTEAUX

(Province de Québec / Canada)

Ah ! Tout craint la nuit
où Jack-o-Lantern conduit
ses horribles faunes
chez vous, dans l'ombre qui fuit
le cercle de ses yeux jaunes...

Ce soir, en manchette
on y lit dans la gazette :
«L'Amour frappe encor !»
mais la victime en goguette
se tait - le silence est d'or.

Déa L'HOËST

(Aquitaine / France)

Matin

Rideaux tissés d'or
étincelant de flammes
rouges du matin

Le vieux chat noir se chauffe
aux braises d'un feu ravivé

Paris

Le soir dans le noir
des lumières de la ville
la tour clignote

Ses millions d'étincelles
en ceinture de chasteté

Capture

Zoom sur un instant -
submergé par les vagues
de tous les instants

Formes sortant du brouillard
prennent relief d'être vues

Entre deux pluies

gouttes d'eau volent
tourbillons d'anthracite
sous les rafales

danse sous un sombre ciel
dénudant un blanc soleil

Écriture d'un soir

Soleil rougeoyant
s'étale sur des feuilles
éclaire son nom

Enchantant les images
d'une aria da capo

Pluie

Rue frappée de pluie
gens passent sans s'arrêter
ciel invisible

Nuages ébouriffées
en traînées de noir sur gris

Tanka - Action Centaur' Aquitaine

(Aquitaine / France)

Il trotte !

Je suis courageux :
il trotte, je ne crie pas,
mon joli cheval,

Il trotte tout beau tout fier,
je chante et je danse.

Alexandre Kersulec (6 ans) de Saint Gracien (France, 95)
et Emily Warhurst (8 ans) de Toulouse (France, 31)

Ciel dessus

Le ciel est tout gris
mais au-dessus il est bleu
là il y a soleil :

Le vent se met à souffler
et chasse les nuages

Caroline Wintz (9 ans) de Macon (France, 71),
Magali Quentin et Lalie (4 ans) de Millesse (France, 72)

Monstres bizarres

Surgit sous le lit
un crabe de Tasmanie
avec un rat vert.

Treize scarabées fâchés
se battent dans le grenier

Alexandre Larroche (9 ans) de Saint Yzans de Médoc (33)

Jessica TREMBLAY

(Québec / Canada)

Sur la montagne
la pluie se change en neige
des amis que j'ai quittés

Un seul occupe ma pensée
cette journée d'automne

À travers la pièce
mon regard cherche le tien
dans le soir d'automne

Le vent emporte
les feuilles mortes

À toute heure du jour
je me demande ce que tu fais
le sort est cruel

La tempête est encore loin
mais on sent le vent

Le compliment que tu me fais
je prétends ne pas l'entendre
l'oiseau qui vole

De branche en branche
fait tomber la neige

Patrick FAUCHER

(Antibes, France)

En embuscade
un gecko immobile
sur le mur ocre

Rires sur la terrasse
des amis fêtent l'été

Section 3 - Renku

Bien des renku que vous allez découvrir ici sont des kasen, composés de 36 chaînons. C'est la forme canonique du haïkaï.

Nous publierons également quelques renga qui se composent généralement de cent chaînons.

Écoute le fleuve

de Christiane Kuhk et Patrick Simon

Écoute le fleuve
et son messenger ailé
celui qui s'en vient.

CK

Dans la vallée il dépose
des présents, odeurs musquées

PS

Anis étoilé
cannelle et safran dorés
roux de sable fin

CK

Chaleur parcourt les visages
la caravane t'attend

PS

Mon esprit s'éveille
dans le jardin Majorelle
Aux senteurs poivrées

CK

Pourtant, si proche du fleuve
me sourit l'Amérindienne

PS

Un tissé aux chaudes teintes
égaye son corps
lumineux message d'or

CK

Turquoise est son nu regard
se jette dans l'eau du soir
PS

Je me surprendrai
à regarder son nombril
ambré satiné
CK

Telle une fleur au milieu
d'un désert ouvrant corolle
PS

Saupoudré de cassonade
fête ombilicale
saturnales d'un été
CK

Nous revoilà au jardin
Majorelle, sous l'étoile
PS

Traces

de Martine Gonfalone et Patrick Simon

1

Dans une lettre
entre les mots la trace
des secrets du cœur

MG

2

Au dehors autre trace
une morsure du froid

3

Là, sur le papier
traces de ton passage
et sur la neige

PS

4

Pattes d'oiseaux s'impriment
éphémères hiéroglyphes

MG

5

Dunes brûlantes
un vent écrit sa fureur
le bédouin la lit.

PS

6

Chante un touareg dans l'attente
et le chameau rit sous cape.

MG

7

De loin en très loin
les mots viennent entre nous
vagues après vagues

8

Sous le clavier la page
c'est un poème sans mot

PS

9

Cadeau sur bleu nuit
petit sourire de lune :
clin d'œil d'une amie.

10

Soufflez elle frémit
comme la peau sur le lait

MG

11

Malgré le soleil
et la douceur de l'hiver
qui semble bien court

12

Que restera-t-il ici
dans le cœur de mes enfants ?

PS

13

Ton petit lapin
a rejoint tes jeux d'enfance
qui caresse l'oreille ?

14

Je ne t'ai pas vue grandir
où est l'enfant dans la femme ?

MG

15

Comme la neige
la trace de ces émois
pas d'éternité

16

L'enfant restera en moi
tout comme toi la femme

PS

17

La femme orpheline
exilée de sa toile
dépérissait

18

Mais le plus noir nuage
a toujours sa frange d'or

MG

19

La femme au chapeau
assise dans le couloir
lentement se voir

20

Mais s'oublier tout autant
à titre de réflexion

PS

21

Dans le printemps neuf
palette verte et tendre
le charme fait la roue

22

Et le cerisier en fleurs
promet des pendants d'oreilles

MG

23

Fleurs de cerisier
souvenir immaculé
de mon enfance

24

A l'époque je grimpais
bien mieux que maintenant. Oh !

PS

25

Oh! Les jours d'orage
même au noir de l'escalier
les éclairs me frappaient

26

Je la grignotais ma peur
au bout de mes doigts d'enfant

MG

27

Au fond de mon lit
essayer de m'oublier
perdre la trace

28

Lui dans la pénombre là
quand partira t-il enfin ?

PS

29

Les soirs de grand vent
le voile du rideau claque
le lit lève l'ancre

30

Nuit seras-tu moins noire
si mon lit est plein d'écume ?

MG

31

Sentir un parfum
tenter de savoir de qui
il se dégage

32

Amertume ou de désir
me diras-tu la lune ?

PS

33

Tu suis le chemin
parfumé de lilas blanc
la source t'attend

34

Lis les signes de nos traces
à la surface de l'eau

MG

35

Un frémissement
et puis nous nous en irons
voguer ici là

36

Dans une lettre tes mots
resteront entre nous deux
PS

Dans vos yeux sombres

De- Amel Hamdi Smaoui et Patrick Simon

1

Dans vos yeux sombres
juste le reflet de moi
mangeant en face

2

Si perdu dans mes pensées
et dehors les étoiles
PS

3

Rencontre impromptue-
au milieu des passants
nos regards s'oublie

4

Comment retenir l'instant ?
demain il sera trop tard
AHS

5

Un miroir en main
elle se cherche encore
marchant dans la rue.

6

Elle parmi tant d'autres
Amsterdam dans la nuit
PS

7

Le clapotis de l'eau-
elle retient son souffle
il scande un refrain

8

Sur les quais la foule dense
les yeux scrutent l'horizon
AHS

9

Fin de semaine
travailler la misère
auprès de ces gens

10

Ne pas oublier d'être
et reconnaître l'autre
PS

11

Ciel voilé de brume
mille et un visages errent
dans l'incertitude

12

Soudain, sans papier ni ruban
des fleurs en offrande

AHS

13

Là dans les arbres
des oiseaux sentinelles
l'écureuil passe

14

Il grignotera pareil
les branches de son festin

PS

15

Pareils ou différents
ils passent, nous restons
les jours de l'année

16

Un peu de leurs marques
sur les visages, ils laisseront

AHS

17

Au lever du jour
elle au creux de son lit froid
attendant la nuit

18

Seulement déambuler
Incognito et sans vie
PS

19

Partir les mains vides
emporter pour tout bagage
un peu d'amertume

20

Fermer les oreilles à l'écho
ne pas céder à l'horreur
AHS

21

Se dire que là-haut
vu du ciel ni haut ni bas
seule son ombre

22

L'étreinte de l'aurore
dit Ib Al-Labbâna
PS

23

Les pas s'arrêtent net
flottant dans l'air, cristallines
des notes de luth

24

Portes ouvertes l'Alcazar
se rafraîchir à ses fontaines

AHS

25

Lever le voile
et regarder au dehors
Oser le toucher

26

Bien au-delà de l'ombre
tendre l'oreille encor

PS

27

Un papillon
ses ailes tout contre la lampe
il brûle l'inconscient

28

Et elle que fait-elle
sinon suivre sa destinée

AHS

29

Comme un papillon
posé sur son épaule
lui aussi reste

30

Récitant mentalement
les mots qu'il lui dirait là
PS

31

Un vide l'accueille
la déception arrête
son élan

32

Pour la deuxième fois
il a perdu sa guerre
AHS

33

L'enfant regarde
le papillon à terre
plus qu'une trace

34

Bien plus tard il renaîtra
dans le ciel bleu de Delphes
PS

35

Etoile lointaine-
juste ce reflet dans les yeux
pour dire oui

36

Combien d'années lumières
les ont séparés ?

AHS

Une invitation au tan-renga

Une initiative de Maxianne Berger

On raconte que, déjà au quatrième siècle, on composait des tanka en co-écriture. Il est dit que l'ancêtre en était le Prince Yamato Takeru qui, revenant de la conquête du Nord du Japon, demanda à ses conseillers

Combien de jours et de nuits
depuis notre passage par
les montagnes de Tsukuba ?

Aucun d'eux ne savait, mais un simple vieillard de son entourage lui répondit

Je compte sur mes doigts
neuf nuits et dix jours

Ainsi, une question et sa réponse aurait lancé la co-écriture poétique : un tanka, deux poètes. Et par la suite, le jeu s'élargit du tan-renga (court poème lié) au renku de nos jours - cette longue série de strophes qui, prises deux par deux, sont des tanka distincts.

Je propose donc aux abonné(e)s de la Revue francophone du tanka une invitation : jouez au tan-renga avec les maîtres.

Des vagues lointaines
semblent arriver
semblent partir...
(Teishin)

Je regrette d'avoir cueilli
et de ne pas avoir cueilli
des violettes
(inconnu)

Hier un envol ;
aujourd'hui un envol ; les oies sauvages
ne sont pas là ce soir !
(Buson)

Choisissez un de ces haïku et ajoutez-y votre propre couplet (avant ou après) pour en faire un tanka. Il n'y aura pas de prix, mais je serais heureuse de recevoir vos tanka dans le but d'en utiliser comme exemples dans un article futur.

Envoyez-les par courriel avant 6 semaines de la sortie du prochain numéro à l'adresse suivante :
tanrenga@revue-tanka-francophone.com

Mettez votre texte directement dans le courriel (n'envoyez pas de documents annexés). Il est sous-entendu que si vous envoyez des poèmes, vous me donnez la permission de les utiliser dans un article pour la Revue du tanka francophone.

Section 4 – Présentation de livres et d’auteurs de tanka

Recension du livre « Visages cachés, sentiments mêlés » par Janick Belleau

12

Ono no Komachi et autres

Traduit du japonais, présenté et annoté par

Armen Godel et Koichi Kano;

incluant 11 illustrations; édition bilingue (français – japonais)

Connaissance de l’Orient, Gallimard, France, 1997, 278 p.

Ono no Komachi : poétesse japonaise qui a vécu au IX^e siècle, c’est-à-dire au début de la période Heian (794 – 1185)¹³ considérée comme l’apothéose de la poésie classique au féminin. *Visages cachés, sentiments mêlés* est un ouvrage construit en trois parties, chacune comprenant sa propre forme d’écriture.

Première partie : *Le Livre poétique d’Ono no Komachi*, compilé entre le X^e et le XII^e siècles.

Le talent poétique de Komachi n’a d’égal que sa beauté enchanteresse. Son écriture est marquée d’un vague à l’âme teinté d’un érotisme subtil. Des 117 tanka¹⁴ qui composent

¹² Recension ayant paru dans *Brèves littéraires* numéro 76, 2^e trimestre 2007 dans une version légèrement modifiée. L’auteure remercie la direction de *BL* pour son aimable autorisation de reproduire ici cet article.

¹³ La ville de Heian s’appelle aujourd’hui Kyoto. Tout comme la ville Edo s’appelle aujourd’hui Tokyo. Les Japonais avaient l’habitude de donner aux périodes de règne de leurs empereurs ou de leurs impératrices le nom de la ville dans laquelle résidaient leurs souverains. La capitale changeait de lieu et de nom au gré des têtes régnautes.

¹⁴ Anciennement appelés *waka*, ces poèmes de 31 syllabes sont répartis en cinq lignes de 5/7/5/7/7 syllabes.

son recueil, 45 ont été écrits par elle; les autres lui sont attribués avec plus ou moins de certitude.

Classée parmi les « Six Poètes Immortels », la poétesse fait carrière à la cour impériale. Elle explore avec sensibilité « l'instabilité des choses » dont le sentiment amoureux et les nombreux états qu'il engendre, allant du désir à la séparation en passant par l'attente. Bien que ses prétendants aient été multiples, elle a pris conscience, dès son jeune âge, du « dépérissement » de l'amour, de « la dégradation de la beauté, de l'évanescence de la vie ».

*Laissé à l'abandon
mon corps une herbe qui flotte
a perdu ses racines.
Que l'eau lui fasse des avances
pour sûr il ne dirait pas non*

*De vous à moi
si votre cœur avait aimé
un filament de mes cheveux
alors sans hésiter
j'aurais couru vous rejoindre*

Deuxième partie : *Le Cycle Komachi* – Cinq *nô* (XIV^e - XV^e siècles).

La légende veut que Komachi ait terminé sa vie, laide et âgée, dans la mendicité.

Sa personnalité, enveloppée de mystère et de sensualité, a captivé l'Orient et l'Occident et ce, jusqu'au XX^e siècle. Cinq drames ont été écrits/réécrits ou attribués à Kan'ami ou à Zeami, père et fils¹⁵. Bien que le contenu des pièces soit

¹⁵ Créateurs du *nô* ou « l'art de dépeindre l'invisible », c'est-à-dire l'art de suggérer, et non pas de montrer, un personnage, son esprit et ses pensées par des

empreint de philosophie bouddhique, les situations représentées sont fictives.

1° – *Les 100 nuits* : Komachi éprouve la sincérité d'un prétendant en lui imposant de faire le guet durant 100 nuits consécutives sur un escabeau près de son char. Ayant failli à la tâche la dernière nuit, il se suicidera.

2° – *Le Livre aspergé* : À l'apogée de sa splendeur, Komachi confond, lors d'une joute poétique, un rival qui a usé d'un procédé déloyal pour la discréditer. Elle lui pardonne au nom de la Poésie. Cette pièce est considérée comme étant féministe (cas rare dans le *nô*) puisque la victime triomphe de son adversaire et que la magnanimité de l'une l'emporte sur la fourberie de l'autre.

3° – *La Réponse du perroquet* : Vieille et usée, Komachi n'échappe pas à sa réputation. Le nouvel empereur, épris de poésie, charge un émissaire de la trouver. Il a écrit un poème pour lequel il exige une réponse de Komachi. Celle-ci lui répond « en transformant le sens de son poème par la substitution d'une seule syllabe ».

4° – *Le Stûpa* : Clocharde et pratiquement centenaire, Komachi est réprimandée par des moines pour s'être reposée sur une « poutre pourrie » à l'effigie de Bouddha. S'ensuit une discussion sur la Loi bouddhique. Sa profonde connaissance de la Loi éberlue les moines qui s'inclinent¹⁶.

5° – *Au Temple de la Barrière* : Plus personne ne se souvient de l'illustre poétesse qui a plus de 100 ans, sauf un abbé qui décide de la rejoindre dans sa « lande chétive » afin qu'elle apprenne, à un jeune moine, les rudiments de son art. En

images et non par des paroles ou des gestes. On trouve quelques repères sur le théâtre *nô* pp. 255-257.

¹⁶ Le romancier Mishima Yukio s'est inspiré de ce drame pour l'un de ses *nô*. Le recueil *Cinq nô modernes* a été traduit du japonais par Marguerite Yourcenar et publié chez Gallimard.

résulte une magistrale leçon sur l'art poétique et son rôle dans la société.

Troisième partie : *Le Dit de Komachi* – conte anonyme écrit au milieu du XV^e siècle.

Afin d'accéder à l'état bouddhique, le personnage de Komachi devra traverser d'innombrables souffrances dans la solitude et l'abandon dès son vieil âge – expiant ainsi ses fautes passées; puis, entreprendre un voyage initiatique qui la conduira vers la mort mais aussi vers la délivrance.

En refermant ce livre, je n'ai qu'un seul regret : celui de ne pas savoir lire le japonais afin de savourer la poésie de Komachi dans ses propres mots.

© 2007 - Janick Belleau

Recension du livre « Humeur... Haïku et tanka » de Janick Belleau par Patrick Simon

Tel un voyage à travers les émotions, ce recueil de haïku et tanka de Janick Belleau, amène le lecteur au travers sa propre quête de l'autre. En cinq portes, les poèmes courts nous invite à relire l'autre sexuelle, sensuelle, amoureuse, infidèle, tumultueuse :

Entre les deux, mon corps balance

Doux après-midi
À jouir à répétition
Sous ses yeux azur
Près d'une belle alanguie
Modèle de Modo



Un soir d'été

Je t'observe en secret

Mon cœur bat aussi vite
Que l'aile d'un oiseau qui vole

Le désir plus fort que la peur

Ma peur : te perdre
Mon désir : l'amour sans fin
Peur sous ce désir :
Que tu trépasses sans moi
Désir : ensemble. Ailleurs



Suite

Mon envie de toi
L'ai hurlé à la lune
Rondes nous étions

Alors, pourquoi ce cafard ?
Tu manquais au rendez-vous



Marécage

Je suis en sueur

J'ai les aisselles moites

Je fonds en larme

J'ai grand besoin d'uriner

Bref, mon corps est marécage

Ces humeurs se donnent à l'autre et le lecteur pourra à son tour les prolonger grâce à la magie du poème court et à son espace ainsi ouvert sur des possibles.

Abonnement

1 an / 4 numéros : 40 \$ ou 30 euros

Nom & prénom :

Adresse où envoyer la revue :

Pays :

Je désire m'abonner à compter de :

Paiement :

Payable à l'ordre de Patrick Simon

- Par chèque en dollars canadiens
- Ou par mandat international
- Ou par Western Union
- Ou par Paypal : sur notre site :
<http://www.revue-tanka-francophone/ventes.htm>

Prix au numéro

Prix au numéro au Canada : 15 \$ (taxes et expédition incluses). Prix au numéro ailleurs : 12 euros

Paiement :

Payable à l'ordre de Patrick Simon

- Par chèque en dollars canadiens
- Ou par mandat international
- Ou par Western Union
- Ou par Paypal : sur notre site :
<http://www.revue-tank-francophone/ventes.htm>

