

**REVUE DU TANKA
FRANCOPHONE
N°13**

Table des matières

Présentation

Le mot du Directeur.....6

Section 1

Histoire et évolution du tanka.....9

Jane Reichhold et le tanka : 30 ans d'histoire. Adaptation de l'anglais :
Janick Belleau..... 10

Le mot pivot dans le tanka, par Patrick Simon.....17

Gradus ad Mont Tsukuba : une Introduction à la Culture du Vers Lié
au Japon, par H. Mack Horton.....25

Section 2 67

Principes du tanka.....68

Tanka de poètes contemporains

Sélection de 11 tanka sur 100 reçus.....71

Greg Ashbow, Patrick Druart, Huguette Ducharme, Julien Gargani,

Vincent Hoarau, Yann Redor, Pascal Serpolet, Patrick Simon,

Jean Vegmann

Pour nos amis au Japon.....74

Section 3 Renga / tan renga / haïbun.....77

Le hareng saur, Rengoum par Luce Pelletier et Jean-Claude

Nonnet.....78

Section 4 : Présentation de livres et d'auteurs..... 83

Tanka zen d'hier et d'aujourd'hui , Conception : Janick Belleau.....84

Le Kyoto de Yosano Akiko, par Micheline Beaudry.....89

Recension de Mots de l'entre deux de Martine Gonfalone

Modigliani et Patrick Simon, par Danièle Duteil.....97

Les Editions du tanka francophone.....107

Abonnement.....109

Directeur de publication : Patrick Simon
Administration/Promotion : Sabine Fohr, Jeannine Joyal,
Louise Renaud

Comité de sélection des poèmes : Maxianne Berger,
Micheline Beaudry, Martine Gonfalone Modigliani,
Patrick Druart, Patrick Simon

Calligraphie du titre de la revue : Fumi Wada

Envoi des textes : ecrire@revue-tanka-francophone.com
Abonnements : ventes@revue-tanka-francophone.com

Site Internet : www.revue-tanka-francophone.com

© Copyright – Tous droits réservés –
Les auteurEs sont seuls responsables de leurs textes.
Toute reproduction interdite pour tous pays.

Entreprise enregistrée au Québec sous le numéro 1164854383

Dépôt légal : 2e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

ISSN : 1913 - 5386

Revue du tanka francophone
2690, avenue de la gare
Mascouche, QC
J7K 0N6
Canada

PRÉSENTATION

Le mot du Directeur

Patrick Simon

Ces derniers temps, je disais à une amie que nous ne recevions pas ou peu de renga pour la revue.

En fait, l'écriture du renga n'est pas si facile que cela et je voudrais rappeler quelques éléments de cette écriture collective. Pour cela, je vous donnerai quelques principes de Shinkey dans son *Sasamegoto* :

- « L'art du renga n'est pas l'art de composer des poèmes, ou des strophes d'un poème, mais un exercice du cœur pour pénétrer le talent et la vision d'un autre. »
- « Tous les arts ne se composent de rien d'autre que de ce que l'on traduit du cœur des choses dans son cœur. »
- « Suivre sa propre pente, ce n'est pas ainsi que l'on pourra éprouver le sens indéchiffrable d'autrui. »

En attendant que certaines ou certains d'entre nous écrivent à nouveau un renga, je voudrai vous présenter ce numéro.

Tout d'abord, vous allez découvrir l'histoire d'une femme de lettres, et artiste américaine, pour qui c'est une étude du haïku et du renga, en 1980, qui l'a amenée au tanka. Elle décrira ainsi son choix «Je voulais faire pour le tanka ce que Bashô avait fait pour le haïkaï no renga – l'éloigner de nos jours d'ennui parsemés de

réflexions insignifiantes pour le combler de nos sentiments les plus sacrés. »

Il s'agit de Jane **Reichhold**¹ L'un de ses textes a été adapté de l'anglais par Janick Belleau.

De mon côté, j'essaierai de vous apporter quelques éléments sur le **mot pivot**, une césure, du latin *cæsura*, « coupure », avec plusieurs acceptions : d'un lieu d'articulation, d'une pause mélodique correspondant à la pause du scandé.

Dans notre rubrique du tanka contemporain, nous rendons également **hommage** à notre façon brève aux Japonais qui viennent de subir ce printemps une double catastrophe : naturelle (tsunami et tremblements de terre) et celle issue de l'ère de l'atome : un danger non encore totalement exprimé par le nucléaire.

Puisque de renga, nous n'en n'avons point, il nous est proposé un **rengoum** par Luce Pelletier et Jean-Claude Nonnet.

Dans la dernière rubrique, vous allez découvrir quelques fragments du Festival de la **poésie zen** de Montréal (Québec / Canada), du 12 mars 2011.

Puis un article de Micheline Beaudry sur le Kyoto de Yosano Akiko.

Et enfin une **recension** du recueil *Mots de l'entre-deux*, renga de Martine Gonfalone-modigliani et Patrick Simon que nous vous proposons de lire au cours de cet été.

1 Née à Lima, Ohio, USA, 1937. Son site Internet : <http://www.ahapoetry.com/haiku.htm>

Section 1
HISTOIRE ET ÉVOLUTION
DU TANKA

Jane Reichhold et le tanka : 30 ans d'histoire

Adaptation ¹ de l'anglais : Janick Belleau

« C'est une étude du haïku et du renga, en 1980, qui m'a amenée au tanka. Puis, en lisant *The Monkey's Straw Raincoat* ², une traduction de Earl Miner et de Hiroko Odagiri, j'ai saisi la relation entre renga et tanka. C'est là que j'ai réalisé que j'écrivais presque des tanka lorsque je créais mes liens dans un renga écrit solo. Je dis « presque » parce que, parmi toutes les informations grandement utiles que je recevais, j'ai lu, dans un autre livre, le commentaire suivant de Miner : « D'autres sont portés... à croire, qu'en tant qu'Occidentaux, ils peuvent composer un vrai tanka... [il y a] des techniques qui requièrent notre attention et un respect qui devrait freiner un rimailleur ». Étant novice en littérature et en culture japonaises, j'ai pris son message au sérieux compte tenu que je voyais peu de tanka publiés en anglais.

« En 1988, Jack Stamm est venu passer quelques jours avec mon conjoint Werner et moi. Il nous a entretenus de sa traduction du recueil de Machi Tawara ³ et de son enthousiasme à travailler avec ce style contemporain de tanka. C'est Jack, entre deux concerts d'harmonica, qui m'a convaincue qu'il était possible d'écrire du tanka en anglais; puis, il m'a offert le livre de Atsuo Nakagawa, *Tanka in English: In Pursuit of World Tanka* ⁴.

Il m'a semblé qu'un rideau venait de se lever; nous venions d'apprendre que d'autres poètes écrivaient des tanka en anglais.

« Dans mes recherches pour mon ouvrage, *Those Women Writing Haiku* ⁵, j'ai aussi découvert qu'en Hollande plus de femmes se considéraient comme des poètes de tanka que des auteures de haïku. Elles écrivaient des tanka, même si presque personne ne les publiait.

« À cette époque, j'étais une revue, d'un type inhabituel, appelée *Mirrors*. Celle-ci reposait sur l'idée que ses pages devaient refléter l'entité d'un auteur. Chaque abonné avait droit à une page 8 x 11 pouces par numéro. La forme et le fond de cette page lui appartenait. Ce médium était parfait pour donner une visibilité aux tanka et aux renga, aux haibun et aux haïga – visibilité que les éditeurs de magazines de haïku ne pouvaient pas accorder à ces genres. D'un numéro à l'autre, le nombre de tanka augmentait ainsi que le nombre de cinquins, version américanisée du tanka mise au point, en 1911, par Adelaide Crapsey ⁶.

« En 1990, j'ai publié un recueil de mes premiers poèmes appelé *A Gift of Tanka*. Cette même année, j'ai initié le concours *Tanka Splendor Awards* dans l'espoir que ce serait un point de ralliement pour les poètes de tanka. Je voulais présenter, en anthologie, un éventail des meilleurs tanka écrits durant l'année afin qu'ils puissent servir de modèle lors d'études. Ce concours a été le seul, pendant vingt ans, à publier des poèmes gagnants. ⁷

« En 1992, Terri Lee Grell nous a demandé, à Werner et à moi, de reprendre la publication de la revue qu'elle avait nommé *Lynx* ⁸. Ce magazine, fondé en 1986 par Tundra (Jim Wilson) Wind, était initialement connu sous le nom de *APA-Renga*. L'abonné pouvait et devait déterminer ce qu'il fallait publier sans le veto éditorial.

C'est Jim qui m'avait donné l'idée d'adopter son concept pour ma revue, *Mirrors*. Quand il a refilé *APA-Renga* à Terri en 1989, celle-ci a ajouté des histoires, des haïku, des poèmes plus longs et des textes littéraires. Lorsque Werner et moi sommes devenus coéditeurs, la popularité du tanka était telle qu'un magazine pouvait se permettre de lui consacrer une grande partie de ses pages. Nous avons donc limité le contenu au renga et au tanka; plus tard, nous avons ajouté du haibun et du haïga.

« À la fin de 1995, je créais mon site Internet. Alors que plusieurs sites vantaient le haïku, le concept de AHApotry était suffisamment diversifié pour incorporer le tanka et le renga dans ses activités éducatives, ce qui a considérablement augmenté le public de base.

« Pendant tout ce temps, Werner et moi, écrivions du tanka en plus du haïku et du renga. C'est plus tard que nous avons pris conscience qu'au Japon on est censé choisir une forme de poésie et de s'y tenir. Le tanka étant entré par la porte que le haïku lui a ouverte, la majorité des auteurs se sont intéressés à toutes les formes de poésie japonaise. Peut-être était-ce pour cette raison, qu'il nous était naturel et facile de mélanger les formes dans nos publications. Nous reconnaissons que certains contenus étaient plus appropriés au haïku et que d'autres avaient besoin d'être exprimés en tanka.

« Quelques années plus tard, nous fûmes invités par l'empereur Akihito et l'impératrice Michiko à venir assister à la cérémonie de la lecture impériale de poésie du Nouvel An (celle de janvier 1998). On nous a suggéré de présenter au couple impérial, un livre de notre composition. Nous

avons donc puisé dans *A Gift of Tanka* et dans *Bowls I Buy*⁹; puis, nous avons ajouté des séquences de tanka de livres de Werner. Le résultat final fut *In the Presence* à couverture élégante perle blanche.

Lors de notre séjour au Japon, nous avons rencontré Hatsue Kawamura, rédactrice en chef du *Tanka Journal*, et son mari, Yasuhiro Kawamura¹⁰. Hatsue et moi correspondions depuis plusieurs mois déjà, mais sans nous être vues. Lors de ce premier contact, nous étions comme deux sœurs qui se retrouvaient après une longue séparation. Hatsue désirait faire connaître les tanka de femmes poètes contemporaines au lectorat de langue anglaise. Avec ma maison d'édition, AHA Books, cela s'avérait possible. Nous adorions travailler ensemble. Chacune à son ordinateur personnel, nous nous transmettions nos commentaires et nos textes à une vitesse fulgurante. À la fin de 1998, nous avons traduit cent tanka de Fumi Saitô (1909-2002) publiés dans *White Letter Poems*. Un an plus tard, nous en avons cent de Akiko Baba (1928-) parus dans *Heavenly Maiden Tanka*. Nous avons à peine repris notre souffle que Hatsue avait une autre poète qu'elle voulait faire connaître en anglais. C'est ainsi que nous avons traduit Fumiko Nakajô (1922-1954) – *Breasts of Snow: Fumiko Nakajô: her tanka and her life* (2004)¹¹.

« En même temps que ce projet, j'avais pu mettre de l'avant celui qui me tenait à cœur : traduire sur cinq lignes les tanka de Murasaki Shikibu que Edward Seidensticker avait présentés en couplets : *A String of Flowers, Untied... Love Poems from The Tale of Genji by Murasaki Shikibu*, (2002). Cet ouvrage ne contient que la moitié des tanka du *Genji*. Nous avions prévu de nous y remettre mais, Hatsue a fait, le 6 juin 2004, une hémorragie cérébrale et n'a jamais repris conscience.¹²

« C'est une chose que d'apprendre une nouvelle forme de poésie en lisant sur le sujet, et une autre que de lire des poèmes en traduction, mais je sens que l'on appréhende intrinsèquement un genre poétique qu'en le traduisant. Ma collaboration avec Hatsue m'a amenée à un niveau autre. Elle était enseignante dans l'âme et avait toujours le temps et la patience de m'expliquer les fondements d'un poème, le rôle des images, la vision du poète et les mots utilisés pour l'exprimer. C'est en traduisant des tanka, anciens et contemporains, que j'ai constaté que ce poème est resté le même au fil des siècles et qu'il s'est accommodé, sans trop sourciller, de changements.

« Alors que je cherchais, au début des années 2000, de nouvelles façons d'innover, je me suis mise à associer prose et tanka, m'inspirant des journaux des poétesses de la période Heian. C'est ainsi que sont nées les œuvres électroniques, *Journal Journeys* et *Her Alone*.¹³

« Les tanka contenus dans *Taking Tanka Home* sont le fruit d'une nouvelle recherche. Je voulais faire pour le tanka ce que Bashô avait fait pour le *haïkai no renga* – l'éloigner de nos jours d'ennui parsemés de réflexions

insignifiantes pour le combler de nos sentiments les plus sacrés. Plutôt que de continuer d'imiter les poètes contemporains du Japon, j'ai voulu émailler le tanka d'expressions de joie et d'allégresse; j'ai voulu communiquer un sens de la sacralité de la vie sur cette planète. J'ai voulu, par ces poèmes écrits dans le parc national Yosemite, apporter un peu des États-Unis au Japon, ma façon de vous dire « merci » d'avoir partagé ce merveilleux cadeau du tanka avec nous. Merci d'avoir préservé le genre depuis 1 400 ans; merci d'avoir remarqué la façon dont nous tentons de laisser parler *notre cœur avec votre tanka.* »

.....

Notes

¹ Adaptation libre, avec la permission de Jane Reichhold, et abrégée de l'introduction précédant son recueil, *Taking Tanka Home*. Celui-ci a été conçu pour le Congrès international du PEN Club devant avoir lieu à Tôkyô en septembre 2010. Ms Reichhold y donnait une communication. *Taking Tanka Home* comporte une séquence de 62 tanka dont seize ont été traduits en japonais par Yasuhiro Kawamura et Robin D. Gill; AHA Books, 2010.

² Traduction, publiée en 1981, d'une œuvre de Bashô, *Sarumino*. Aussi traduite par René Sieffert, *Le manteau de pluie du singe*

³ *Sarada kinenbi* traduit par *Salad Anniversary*; les poèmes tiennent sur cinq lignes. On doit aussi une version sur trois lignes à Juliet Winters Carpenter (1989). Aussi traduit sur trois lignes par Yves-Marie Allieux, *L'anniversaire de la salade* (2008)

⁴ Publié en 1987

⁵ Livre que l'auteure a publié en 1990 sur son site : <http://www.ahapoetry.com/twvhbk.htm>

⁶ Adelaide Crapsey (1878-1914). Poète de la période Imagiste, auteure d'un ouvrage publié à titre posthume, *Verse* (1915). Site en anglais consacré à Ms Crapsey et au cinquin : <http://www.cinquain.org/>

⁷ On peut lire sur Internet une bonne partie des 20 anthologies annuelles : http://www.ahapoetry.com/t_splendor_anthology.html Parmi les poèmes gagnants au Canada anglophone mentionnons ceux de Aurora Antonovic, Angela Leuck, Thelma Mariano, Joanne Morcom, Claudia Radmore Coutu, Grant D. Savage, Guy Simser, George Swede, Kozue Uzawa. Aux

É.-U., nous retrouvons, Hortensia Anderson, Pamela A. Babusci, Margaret Chula, Jim Kacian, M. Kei, Lenard D. Moore, Alexis Rotella

⁸ Sur le site de l'auteur

⁹ Tous deux sur le site de l'auteur

¹⁰ L'auteur a justement dédié *Taking Tanka Home* à Hatsue et à Yasuhiro

¹¹ Ce livre comprend 153 tanka et un texte biographique

¹² Ms Reichhold m'a confirmé, dans un courriel daté du 23 mars 2011, la condition de la poétesse et traductrice nipponne : « Hatsue est encore dans un coma – depuis sept ans; cela me brise le cœur chaque fois que je pense à elle dans cet état. » (« *Hatsue is still in a coma – now over 7 years and it breaks my heart every time I think of her like that.* »)

¹³ Sur le site de l'auteur.

Le mot pivot dans le tanka

par Patrick Simon

Au fil des siècles, les styles poétiques ont suscité des discussions. Il en est ainsi du tanka. «A partir de l'époque du *Recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*¹, le style poétique est devenu singulièrement accessible et l'on a prisé les poèmes où la cohérence apparaît de bout en bout, dont la forme est sans recherche »² Le risque alors était grand. A force d'utiliser les mêmes conventions poétiques, les mêmes images ou références anciennes, il devenait presque évident comment le distique allait répondre au tercet. Du temps de Kamo no Chômei (13^{ème} siècle), il se posait déjà la question de s'accorder au goût des contemporains sans pour autant trahir les règles strictes de la forme. Pour lui, il s'agissait de garder à l'esprit que le poème doit piquer l'intérêt, tant pour la forme générale que pour l'inspiration³. Plusieurs procédés furent essayés. Parmi eux, l'enchaînement des vers. Jacqueline Pigeot en a relevé un nombre conséquent dans le recueil *Kangin shû* qui consistent à juxtaposer deux poèmes qui commencent par le même mot ou groupe de mots. Ou alors d'utiliser la reprise phonique d'un poème dans le suivant, ou l'enchaînement par le biais d'homophone.

1 *Recueil de poèmes glanés parmi les délaissés (Shûi [waka] shû)*, - la troisième anthologie impériale compilée au début du 11e siècle.

2 Le mot employé par Kamo no Chômei est *kokoro* (cœur, esprit) qui se traduit par inspiration, et qui désigne, selon le cas, l'émotion de laquelle jaillit le poème, le sens, l'idée (ibidem, page 153)

3 Jacqueline Pigeot : *Triomphe ou mort de l'anthologie, Le kangin shû un recueil de chansons* in Extrême Orient, extrême Occident, 2003, n°25, pp 121-137

Et ces procédés furent utilisés également au sein-même de tanka.

Voici un exemple pris dans le livre de Kamo no Chômei:
Notes sans titre (mumyôshô)

| | |
|---------------------------|---|
| <i>Harima naru</i> | couleur indigo (<i>kachi</i>) |
| <i>shikama ni somuru</i> | des teintures de shikama en Harima |
| <i>anagashi ni</i> | me voilà aujourd'hui |
| <i>bito wo koishi to</i> | tout imprégné d'amour |
| <i>amou koro kana</i> | jusqu'à la démesure. (<i>anagashi ni</i>) |

Ici, dans le tanka du poète Sone no Yoshitada,⁴ le mot pivot est *anagashi* (jusqu'à la démesure) puisqu'il se lit également *kashi* (indigo).

De même que le procédé de l'enjambement qui consiste à ce que la fin du premier poème soit reliée au début du poème suivant pour qu'il puisse se lire comme un unique énoncé. Ce procédé se retrouve également dans le renga composé de plusieurs poètes. L'enjambement est d'ailleurs l'un des principes forts de la construction du renga, comme l'a précisé Sumie Terada⁵. L'enjambement fonctionne à la fois comme continuité et comme rupture de cette continuité. Nous voilà donc au cœur du sujet : le mot pivot.

4 Recueil des fleurs de mots (*shika wakashû*), Amour, n) 230.

5 Terada Sumie, *La Genèse des procédés d'enchaînement - du tan-renga au renga -*, thèse de doctorat soutenue en 1995 à l'Université Paris 7-Denis Diderot.

| | |
|---------------------------------|--|
| <i>Mizu nifuru yuld</i> | [Mon amour] neige qui tombe |
| <i>Shirou ha ihaji</i> | sur l'eau |
| <i>Kie-kiyuru tomo</i> | Blanche - je ne le déclarerai pas |
| <i>Fure fure yuki yo</i> | Quitte à disparaître |
| <i>Yohi ni kayohishi michi</i> | Tombe, tombe, ô neige ! |
| <i>no miyuru ni¹</i> | On voit ses traces sur le chemin qu'il a pris cette nuit... |

Dans les principes, « un mot pivot porte deux images selon que l'on regarde ce qui précède ou ce qui suit »⁶. Il permet l'enchaînement de deux aspects ou leur juxtaposition. Il sert de césure dans un poème, alors qu'en Occident, la césure est surtout le fait de la ponctuation, et notamment par le point virgule ou le point d'exclamation. Au Japon, le mot pivot – *kake-kotoba* – où il s'agit de joindre des choses qui étaient distinctes et les relier l'une à l'autre - deux mondes différents ou deux aspects des choses qui sont capables de se retrouver dans une certaine continuité, parfois contingente. Ces mots se prêtent ainsi à une double lecture. Et parfois à une émouvante intimité des choses.

Il s'agissait également d'éviter certains pièges de l'écriture. Parmi eux, la reprise de mots classiques, voire d'expressions de poètes anciens, pour les imiter afin de donner la « couleur » du *tanka*, mais sans y ajouter ce je ne sais quoi qui va lui donner une vie nouvelle. Quand est utilisée une expression ancienne, il devient alors essentiel de renouveler la facture, le sens. D'où l'importance du mot pivot qui va amener une nouvelle image, inattendue parfois.

6 Serge Tomé, *Haïku, une approche par les contraintes*, Baie-Comeau (Québec / Canada), 2007.

Il participe à la force de suggestion du poème car au cœur de l'enchaînement, à la jonction de la juxtaposition de deux éléments qui peuvent paraître très éloignés. « Il assure l'enchaînement tout en ménageant une pause ; c'est ainsi que l'on atteint l'élégance et que l'on confère un caractère brillant à la pièce » et c'est le cas dans ce poème de Henjo⁷

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| <i>Tarachine ha</i> | Ma mère |
| <i>kakare tote shimo</i> | eut-elle pu imaginer ceci |
| <i>mubatama no</i> | - jais brillant |
| <i>waga kurokami wo</i> | quand elle caressait |
| <i>nadezu ya ariken</i> | ma noire chevelure |

Imaginer ceci (c'est en pensant que) est le ressort du poème

Toujours à travers le mot pivot, il s'agit d'avoir recours au jeu de mots qui permet de donner deux sens à un même vocable. Une autre technique, appelée *mitate*, consiste à creuser le paysage et ses résonances en lui superposant un autre lieu simplement évoqué par un mot à double entente.

Ainsi, le poète Shunzei nous invite à trouver une solution à un de ses poèmes qui lui posait problème. Ce poème est paru dans le *Recueil de poèmes des mille années, automne*, n°259 :

Quand vient le soir
le vent d'automne sur la lande
pénètre le corps
on entend crier la caille
hameau de Fukakussa.

Shunzei voulait changer le vers *pénètre le corps* qui il dit « Dans un poème aussi bien venu, il eût fallu simplement

7 Kamo no Chōmei : *Notes sans titre (mumyōshō)*, pp 100-101.

dérouler le paysage, et laisser concevoir en idée que le vent pénétrait le corps. »⁸ Aussi, je laisse le soin aux lecteurs de mon article de répondre à cette quête.

Autre difficulté : vouloir trop affiner un poème par tous les moyens risque de lui faire perdre l'émotion de départ. La place du mot pivot devient alors essentielle. Justement pour mettre le souffle là où il faut. Lire le poème à haute voix peut nous aider à trouver la fluidité.

A partir de là, je propose de faire la démonstration de mots pivot qui à mon sens sont très intéressants. Pour ce faire, j'ai choisi des textes de deux poètes du tanka japonais : d'abord Ryokan, puis Yosano Akiko.

Pour le premier, je m'appuierais sur le livre *Recueil de l'ermitage au toit de chaume*, paru chez Moundarren en 1994.⁹

Pour le second, j'ai choisi le recueil de Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, traduit du japonais par Claire Dodane, paru aux Belles Lettres, en 2010.¹⁰

Un premier exemple :

*Ses cheveux défaits
en tremblent sur ses épaules
trop humaines elle est
pour réciter des sùtras ;
lourds les nuages du printemps*

Si nous lisons juste la première partie, entre le premier vers et le troisième, nous avons là une première image qui peut se lire seule. Et de la même façon, la lecture indépendante du

8 Ibidem, page 127.

9 ISBN 2-907312-24-3

10 ISBN 978-2-251—72210-8

troisième vers au cinquième vers, nous donne une autre image... Relisez plusieurs fois ces deux parties et vous verrez qu'elles ont chacune une vie. En même temps, le tanka au complet donne une tout autre dimension. Celle de la juxtaposition de plusieurs éléments où l'auteure interroge ses moments d'amour.

Chez Ryokan, le procédé est le même :

*après s'être frayé un chemin dans la neige
un long moment durant,
tu es enfin arrivé
dans ma hutte en herbes
où toute la nuit nous conversons.*

Le *tu es enfin arrivé* s'applique à chacune des deux parties. Sur sa bivalence, il oblige à un retour sur ce qui a été lu afin de bien comprendre que le sens a changé. Le mot pivot est comme un axe autour duquel tournent deux images, deux idées, deux réalités.

Parfois, c'est seulement un mot qui devient le pivot.

*Jusqu'à mes vingt ans
peu profonds furent les bonheurs
de mon **existence**
si seulement pouvait durer
le doux rêve du présent¹¹*

Ici, ce sera le mot *existence* qui dissocie deux idées, et qui en devient le pivot entre celle qui propose que les vingt

11 Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, traduit du japonais par Claire Dodane, paru aux Belles Lettres, en 2010, page 104.

ans apportent peu de bonheur et celle où l'on voudrait que le présent devienne réalité. Et c'est bien l'existence qui se situe au cœur de la question.

Comme je l'ai écrit plus haut, le mot pivot correspond également à la césure, du latin *cæsura*, « coupure », avec plusieurs acceptions : d'un lieu d'articulation, d'une pause mélodique correspondant à la pause du scandé. Dans ce poème de Ryokan, le vers *au milieu des roseaux* apparaît telle cette coupure, comme une reprise de notre souffle :

*les gens me demandent
à quoi je suis utile
au milieu des roseaux
le matin je me fraye un chemin
allant où j'ai envie d'aller¹²*

Autre choix, les enchaînements par le truchement de jeux homophoniques, d'un lien phonique aussi.

Enfin, nous trouvons le principe de la césure à travers une ponctuation, comme l'interjection orale japonaise qui facilite le respect de la métrique tout en conservant sa légèreté au poème. C'est une sorte de *mot soupire* :

*Il pleut dans le soir
toute la pluie de ma tendresse !
toi le voyageur,
ne t'enquiers d'une traverse,
dors plutôt dans cette auberge !¹³*

12 Ryokan, *Recueil de l'ermitage au toit de chaume*, Moundarren, 1994, page 16.

13 Yosano Akiko, *ibidem*, page 63

Ou alors, par le point virgule comme ici :

*À moi aujourd'hui,
ne demandez surtout pas
si j'écris encore ;
je suis comme ces vingt-cinq cordes,
lâches dans leur chevalet¹⁴*

Par contre, je reste d'avis, comme d'autres poètes, que l'absence de ponctuation permettra tout autant cette césure, parce qu'il appartiendra au lecteur du poème de mettre le rythme comme il l'entend, ouvrant souvent sur une autre lecture du texte, qui ainsi va se démultiplier à travers ses lecteurs.

14 Yosano Akiko, *ibidem*, page 45.

Gradus ad Mont Tsukuba :

Une Introduction à la Culture du Vers Lié au Japon

H. Mack Horton

Version française

Le vers lié fut l'un des arts littéraires les plus importants du Japon pré-moderne.¹⁵ Courtisans, guerriers ou roturiers, tous s'adonnaient à composer de longues séries de vers alternés de dix-sept et quatorze syllabes. Tant et si bien que parmi les vingt-et-une anthologies impériales (*chokusenshû*), le nombre de séquences de vers liés qui nous est parvenu dépasse de loin le nombre total de *waka* pré-modernes, forme poétique courtoise classique de trente-et-un *morae*.¹⁶ Certains des plus grands poètes japonais, notamment Sôgi et Bashô, furent des praticiens de plusieurs variétés de vers lié dont le vers d'ouverture, le *hokku*, a donné lieu à ce qui est maintenant le plus célèbre de toutes les formes poétiques japonaises traditionnelles, le *haïku*.

15 L'auteur voudrait remercier Cécile Alduy, Darci Lauren Gardner, Lisa Sapinkopf et Elsie Surena pour leur aide dans la traduction de cet article.

Pour une introduction concise aux règles orthodoxes du vers lié (*ushin renga*), voir Konishi, *Sôgi*. Ceci a été partiellement traduit et adapté en anglais par Cook et Brazell. Pour des traitements plus longs en anglais, voir Carter, *The Road to Komatsubara*, et Miner, *Japanese Linked Verse*, quoique ce dernier doive être lu de concert avec Ramirez-Christensen, «The Essentials Parameters of Linked Poetry.» En japonais, voir en particulier Kaneko, *Renga sôron*.

16 Konishi, *Sôgi*, 63.

Mais pendant toute son histoire, le vers lié a été considéré comme un vers secondaire, «l'Autre» du *waka* courtois qui est traditionnellement vu comme le pinacle de la créativité littéraire japonaise.¹⁷ Les anthologies poétiques de cour bénéficiant des commandes impériales du X^e au XV^e siècle ont été presque exclusivement consacrées au *waka* et, quand les courtisans des périodes Heian (794-1185) et Kamakura (1185-1333) voulaient produire leurs œuvres les plus durables, ce sont des *waka* qu'ils composaient. Cependant, les vers liés perdurent depuis les origines de la poésie écrite japonaise et l'évolution du genre a été le fruit d'un dialogue continu et d'un équilibre changeant entre exigences esthétiques élevées ou non, entre expression orale ou écrite, et entre harmonie et dissonance.¹⁸ Ce qui suit est une courte introduction à l'histoire et à la pratique de cette forme remarquable d'art, se concentrant en particulier sur l'interaction du rapport entre «l'élégant» (*ga*) et «le banal» (*zoku*) à travers le temps.

L'art de la jonction a été une caractéristique essentielle de la poésie japonaise depuis ses premières manifestations écrites. Le sobriquet même du genre, «la Voie de Tsukuba,» provient d'un dialogue qui se trouve dans l'histoire, dans l'un des tout premiers mythes du Japon, *Kojiki* de 712 C.E., composé quand le Prince Yamato Takeru no Mikoto, en tournée de conquête dans l'est, demanda à son gardien des feux combien de temps leur campagne avait duré :

17 Par opposition à la poésie chinoise (*kanshi*), *waka* signifie au sens large «poésie japonaise» de n'importe quel genre, mais le terme se réfère d'habitude à la variété de trente-et-une morae, mentionnée aussi comme *tanka* ou *uta*.

18 Sur cette dialectique en Chine et au Japon, voir Martin, Pigeot et Chemla, éd., *Du Divertissement dans la Chine et le Japon anciens*.

Tandis qu'il séjournait au palais de Sakaori, le prince chanta cette chanson :

| | |
|-------------------|-------------------------------------|
| niibari | Depuis |
| tsukuba o sugite | Niibari et Tsukuba, |
| iku yo ka netsuru | combien de nuits avons-nous dormi ? |

Le vieil homme responsable de la garde des feux chanta ceci en réponse :

| | |
|--------------------|----------------------------------|
| kaganabete | Additionnant les jours, |
| yo ni wa kokono yo | de nuits il y a eu neuf nuits, |
| hi ni wa tôka o | et de jours il y a eu dix jours. |

Sur ce, le prince loua le vieil homme et lui attribua le titre de *kuni no miyatsuko* de l'est.¹⁹

L'échange, apocryphe ou pas, implique aussi que savoir composer en vers était une compétence vivement souhaitée pour les dirigeants et pour ceux qui les servaient. Les deux strophes sont des *katauta*, de trois mesures de cinq, sept et sept morae; dans leur combinaison ils reflètent le *sedôka* de trente-huit morae, une forme qui s'est éteinte peu de temps après. Ils attirent l'attention sur l'impulsion fondamentale, partout dans l'histoire poétique japonaise, à répondre par un vers quand on s'adresse à vous avec un vers, bref, à lier. Ces poèmes d'« échanges » (*zôtôka*) sont un élément de base de toute la composition poétique japonaise ultérieure. C'est aussi dans *Kojiki* et l'autre mythe qui l'accompagne *Nihon shoki* (*Nihongi*, 720) que des dialogues courtois sont préservés comme «chants de fêtes» (*utagaki* ou *kagai*) : les jeunes gens utilisaient défis et réponses poétiques pour choisir compagnons et

19

Kojiki, 216-18.

compagnes, autre exemple de l'importance de l'habileté poétique dans la vie de société.

La première trace de vers lié à proprement parler apparaît dans la plus ancienne anthologie de poésie vernaculaire du Japon, le *Man'yôshû* (compilé vers la fin du VIII^e s.). Les auteurs en sont une nonne et Ôtomo no Yakamochi, le compilateur le plus important de l'anthologie :

Un vers en réponse au précédent: la nonne écrit le début du poème, puis à sa demande, Ôtomo no Yakamochi ajouta la fin

saogawa no
mizu o sekiagete
ueshi ta o

Vous avez canalisé l'eau
de la rivière Sao
et planté la rizière.

Composé par la nonne

kareru hatsui wa
hitori narubeshi

Certainement sa première récolte
devrait être à vous seule.

Complété par Yakamochi

Il y a plusieurs interprétations de cette strophe (8 : 1635). Celle adoptée ici postule que c'est en réalité une réponse tant de la part de la nonne que de la part de Yakamochi à deux poèmes précédents composés par le père adoptif de la fille de la nonne, qui est apparemment tombé amoureux de la jeune femme par la suite et lui a demandé de l'épouser. La nonne semble s'en être remise à Yakamochi pour prendre une décision et, dans la réponse donnée, il accepte au nom de la nonne la demande du

père adoptif. Selon la note introductive, Yakamochi et la nonne considéraient qu'ils collaboraient à une seule strophe plutôt que de créer deux pièces séparées et reliées l'une à l'autre, comme dans la forme plus mûre de cet art.²⁰

Loin d'être simplement un recueil de vers japonais primitifs, *Man'yōshū* contient plus de deux siècles de poésie qui témoigne de la naissance du Japon comme nation lettrée et partie prenante du monde culturel de l'Asie orientale. En plus des vieilles chansons de composition orale qui sont mises dans les bouches des dirigeants semi-mythiques, il contient des compositions sensibles et sophistiquées, présentées dès le départ comme des poésies écrites et destinées à être saisies d'abord par l'œil plutôt que par l'oreille. Ce discours entre l'oral et l'écrit sera un aspect du vers lié par la suite. De même, la séquentialité est une caractéristique essentielle de beaucoup de vers du *Man'yōshū*, caractéristique influencée par l'impulsion de répondre à un poème par un autre poème comme nous l'avons vu ci-dessus, mais aussi par la pratique chinoise des Six-Dynasties et du début de l'ère Tang d'écrire des cycles de vers, par exemple, des poésies apparemment composées au gré des saisons par «une femme qui veille», et qui désire ardemment le retour de son mari voyageant au loin. La forme chinoise du vers lié (*lianju*) peut aussi avoir été influente, quoiqu'elle diffère beaucoup de l'équivalent japonais de la période de maturité.²¹ La dialectique entre oralité et littérature écrite et entre travail poétique individuel et travail poétique collectif se poursuit au Japon

20 Pour d'autres interprétations de cet échange, voir Terada, *Figures poétiques japonaises*, 28-29 et Keene, «The Comic Tradition in Renga,» 244. Ma version est basée sur Itō, *Man'yōshū shakuchū*, 727-30.

21 Un autre résultat de la dialectique entre le japonais (*Wa*) et le chinois (*Kan*) est la *wakan renku*, dans lequel les poètes lient des vers en japonais vernaculaire (*wabun*) et en sino-japonais (*kanbun*).

pendant les siècles postérieurs et est fortement mise en évidence dans les compétitions de *waka* (*utaawase*) et dans les séquences de *cent-waka* à la cour, deux éléments qui ont fourni un environnement symbiotique pour le développement du vers lié.

C'est effectivement à la cour que les premiers exemples de vrais vers liés apparaissent, ce qui n'a rien de surprenant puisque les courtisans étaient de fins lettrés et dominaient les moyens de production et de conservation de la poésie. Les premiers exemples apparaissent sous la forme de «*renga court*» (*tan renga*), un jeu dans lequel les trois premières mesures (cinq-sept-cinq morae) constituent une énigme qu'un autre poète doit résoudre dans les deux mesures de conclusion de sept morae chacune. Ici, une énigme est posée par un certain Higaki no Go :

| | |
|-------------------|-------------------------|
| watatsumi no | Pourquoi le cerf |
| naka ni zo tateru | est-il debout au milieu |
| saojika wa | de l'océan ? |

Le vers est alors couronné par ceci :

| | |
|------------------|-----------------------------------|
| aki no yamabe ya | Parce que les montagnes d'automne |
| soko ni miyuramu | se reflètent là! |

L'incongruité dans le premier vers (le *maeku*) de l'image du cerf dans l'océan s'explique dans la liaison (le *tsukeku*) comme étant en fait un reflet. L'épisode est enregistré dans *Yamato monogatari* (les *Contes de Yamato*, première moitié de X^e s.), ce qui montre que déjà dans cette première période la pratique était de diviser le *waka* de trente-et-un-morae en trois mesures (cinq-sept-cinq)

et deux mesures (sept-sept), chacune exprimant une idée syntaxique indépendante mais en même temps liée à l'autre.²² Un tel *renga* court se retrouve dans la deuxième anthologie impériale, *Gosenshû* (951, vers 6 : 293), et certaines anthologies impériales ultérieures en contiennent quelques autres. Dans la cinquième, *Kin'yôshû* (1126-1127), ils apparaissent pour la première fois sous le titre de «renga», ce qui démontre que la pratique devenait de plus en plus populaire à la cour. Le fait que le premier commentaire poétique à mentionner le *renga* apparaisse aussi à ce moment le démontre bien, dans le *Toshiyori zuinô* de Toshiyori de Minamoto (La moëlle *Toshiyori*, vers 1111-1115). Ainsi, vers la fin de la période Heian, le *renga* était clairement établi.

C'est aussi à cette époque, lors du dernier siècle de la période Heian, que les poètes ont commencé à ajouter un troisième, puis un quatrième vers aux deux premiers, créant les premières « chaînes de *renga* » (*kusari renga*). Les premiers exemples connus apparaissent dans l'histoire en vernaculaire *Ima kagami* (*Le Miroir du présent*, 1170). Parmi eux on trouve cette séquence :

| | |
|------------------|---------------------------------------|
| nara no miyako o | Je repense |
| omoi koso yare | à la capitale de Nara. |
| yaesakura | Les cerises à doubles pétales |
| aki no momiji ya | et les feuilles cramoisies d'automne- |
| ika naramu | que sont-elles devenues ? |

22 *Yamato monogatari* (épisode 128), dans *Taketori monogatari*, *Ise monogatari*, *Yamato monogatari*, 298.

shigururu tabi ni
iro ya kasanaru

Les couleurs s'approfondissent
avec chaque pluie froide.²³

Les principes de base du vers lié orthodoxe sont déjà présents dans cet exemple. Chaque vers est sémantiquement et syntaxiquement indépendant et chacun utilise exclusivement la langue et les images de la tradition courtoise *waka*. La mention de Nara apporte une note d'ouverture aigre-douce, puisque c'est maintenant la vieille capitale par opposition à la capitale actuelle de l'époque Heian, symbolisant ainsi l'évanescence de toutes choses. Le deuxième poète fait le lien avec ceci en continuant le thème du passage du temps et aussi par une association de mots plus concrète inhérente à *yaesakura* («des cerises à doubles pétales»), qui était à ce moment-là associée avec Nara. Le troisième poète fait alors la liaison avec l'image de *momiji* («des feuilles cramoisies») par *shigururu* («la pluie froide»), qui, pensait-on, donnait sa couleur aux feuilles d'automne et causait ensuite leur chute. Le poète renforce plus loin la liaison par une autre association de mots, *kasanaru*, qui signifie littéralement «superposer», se rattachant ainsi à la fois aux froides pluies répétées et aux pétales doubles des cerises du vers précédent. Dans ces trois vers, il n'y a rien qui ne soit pas orthodoxe, rien de comique non plus; l'enjeu, c'est la réflexion sur la vie - sa beauté et son passage qui caractérise la poésie *waka* la plus haute. Le troisième vers est d'un certain Echigo no Menoto (Echigo l'Infirmière), elle-même une poète bien connue, ce qui, entre parenthèses, permet d'attirer l'attention sur le fait que les femmes étaient aussi importantes que les hommes

23 Dans Kidô, *Renga shi ronkô*, 115-16. Voir aussi Keene, "The Comic tradition in Renga," 246-47. L'échange a été apparemment composé avant 1130.

au début de l'histoire du vers lié. Malheureusement, leurs voix aussi se sont révélées éphémères et ont disparu de la composition des *renga* dans la société littéraire fortement masculine de la période médiévale, bien qu'elles soient revenues dans les cercles *haikai* au début de l'époque moderne (Edo, Tokugawa) de l'ère 1600-1868.

Les chaînes de cinquante et de cent vers ont commencé à se développer dans la période suivante, à l'ère Kamakura (1185-1333). Les poètes de cour se mirent à composer régulièrement des vers liés comme une diversion après le travail plus sérieux que requiert le *waka*, et Fujiwara no Teika (1162-1241) relate dans son journal les compétitions qui opposaient des poètes divisés en deux équipes, dont l'une composait des vers sérieux (l'équipe «*ushin*») et l'autre des vers comiques (l'équipe «*mushin*»), souvent basés sur des sujets de jeu (*fushimono*) comme «noir et blanc» ou «le poisson». De tels *fushimono* servirent plus tard de titres pour des séquences de vers liés. Ainsi la dialectique entre «haut» et «bas» qui caractérise l'art du vers lié pendant toute son histoire se joue aussi à la cour. Le vers élevé devint le *ushin renga* (*renga* de bonne foi), tandis que le vers comique devint *mushin renga* (*renga* à la légère).²⁴ Cela ne veut pas dire que cette dichotomie n'ait pas existé dans le *waka* : une partie de l'un des derniers livres de la première anthologie *waka* impériale, *Kokinshū*, est consacrée au *haikai waka* (peut-être doit-on lire ici *haikaika*), des vers que les éditeurs ont considérés comme peu orthodoxes. Le terme *haikai* est ainsi devenu associé au vers lié peu orthodoxe, *haikai* [*no*] *renga*, tandis que

24 Pour l'une des premières études sur le *haikai*, voir Hibbett, «The Japanese Comic Linked-Verse Tradition,» et pour une vue d'ensemble de l'interaction entre *ushin renga* et *haikai*, voir Keene, «The Comic Tradition in Renga,» auquel cet essai doit beaucoup.

le terme *renga*, au contraire, était attribué d'habitude à la variété *ushin*. L'histoire poétique a généralement voué plus de respect au *ushin waka* et au *ushin renga* qu'au *mushin* ou aux variétés *haikai*, reflétant une tendance générale de l'art japonais à valoriser le pathos aigre-doux (*aware*) au détriment de l'humour. Mais un chercheur au moins a soutenu que c'était bien le vers *haikai* qui a formé avant la lettre la base sur laquelle l'édifice *ushin* a été construit et que c'est lui, plutôt que la poésie *ushin*, qui constitue la voix poétique japonaise originelle.²⁵

L'époque médiévale (1185-1600) voit augmenter le nombre de voyages et d'interactions entre des groupes et des classes sociales disparates. Les aristocrates guerriers ont commencé à composer avec les courtisans, et à certaines dates même les gens du commun (*jige*) pouvaient composer avec les courtisans (*dôjô*) «sous les cerises» (*hana no moto*). La croyance était que les dieux descendaient dans les cerisiers et ces réunions *hana no moto* comportaient un élément rituel et apotropaïque qui rappelle la connexion essentielle entre la poésie japonaise et les dieux. Ces échanges sociaux accrus ont exigé en retour des règles universelles de composition de la séquence de cent vers, le *hyakuin*. Les premières règles sont apparues au début de la période Kamakura dans le *Yakumo mishô* (Notes personnelles sur huit couches de nuages, la version initiale environ de 1221) de l'Empereur Juntoku (1197-1242). Peu à peu, certains spécialistes du *renga* ont produit des systèmes de règles plus complexes qui ont finalement abouti au premier corpus de règles de *renga* qui ait largement circulé, *Renga honshiki*, par le poète Zenna (fin du XIII^e s.- début du

25 Ijichi, "Waka, renga haikai."

XIV^e s.). Son disciple Kyûsei (circa 1281– circa 1376) s'est joint ensuite au courtisan lettré Nijô Yoshimoto (1320-1388) et porta le *renga* à sa première maturité, combinant la vitalité et les liaisons fortes du *jige renga* avec la sophistication et l'élégance du *dôjô renga*. Kyûsei apprit le *renga* à Yoshimoto et Yoshimoto apporta à ce partenariat sa sensibilité littéraire de poète *waka*, son énergie, et son influence en tant que régent à la cour.²⁶ L'alliance aboutit aux premières règles durables de *renga* (*Ôan shinshiki* [Nouvelles règles de l'ère Ôan], circa 1374-1375), premiers livres consacrés entièrement à la théorie et à la critique du *renga*, comme *Hekirensô* (Notes partiales sur le vers lié, 1345, plus tard révisé sous le titre de *Renri hishô* [Notes privées sur les principes du *renga*], circa 1349) et *Tsukuba mondô* (Questions et réponses sur la voie de Tsukuba, entre 1357 et 1372), ainsi que la première anthologie de *renga*, *Tsukubashû* (1356-1357).²⁷ Yoshimoto, avec le soutien de Kyûsei, porta le *renga* au degré d'estime jusqu'ici réservé à la cour au *waka*, comme le prouve le fait que *Tsukubashû* fut considéré comme un *junchokusenshû*, «une collection quasi-impériale.» En effet, *Tsukubashû* est construit sur le modèle des anthologies *waka* impériales telles que le *Kokinshû* : il est divisé en vingt livres sur les saisons, l'amour et divers, et comprend même une section de *haïkai*, démontrant *a contrario* que le reste de l'anthologie est dans le registre *ushin* sérieux. La plupart des couplets de vers de *renga* (pas de séquences complètes dans l'anthologie, seulement des vers remarquables choisis parmi eux) sont dans le goût du *waka* courtois, avec une attention particulière pour

26 Pour des introductions sur le statut de courtisan et son travail, voir Pollack, "Gidô Shûshin and Nijô Yoshimoto: Waka and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan," et Horton, "Nijô Yoshimoto."

27 Pour une étude des règles du *renga* et de comment elles s'appliquent pour produire une lecture classique de la séquence de *renga*, voir Carter, *The Road to Komatsubara*.

l'élégance, la beauté inexprimable et la mélancolie de la solitude. En un mot, dans leur désir « d'élever » (Yoshimoto utilise ce terme précis, *agari*) le *ushin renga* au niveau du *waka*, Kyûsei et ce dernier n'ont généralement préservé que les vers qui tendaient vers le style *waka* courtois.

Une autre forme de *renga* continua cependant à être composée et certains de ces vers apparaissent dans d'autres sources de la période, comme *Shasekishû* (Collection de sable et des cailloux, 1283). Ces vers sont bruts, pleins d'esprit, préoccupés par les affaires humaines, et les liaisons ont tendance à être effectuées par des connexions lexicales plutôt que par des allusions éthérées. Cette veine de *renga* ne s'est jamais éteinte, quel que fût le degré de raréfaction qu'atteignit le *ushin renga*, et a gagné en popularité vers la fin de la période médiévale, l'Âge du Pays en guerre (Sengoku jidai, 1467-1568).

Kyûsei est le poète le mieux représenté dans le *Tsukubashû*. Son style se concentre sur des moments isolés d'intuition, avec des images et une diction qui évoquent une grande tension spirituelle. Les enchaînements ont tendance à se faire sur des corrélations thématiques (*kokorozuke*) plutôt que sur de simples associations de mots (*kotobazuke*) :

omoeba ima zo
kagiri narikeru

Je pense que maintenant
la fin est venue.

ame ni chiru
hana no yûbe no
yamaoroshi

Elles se dispersent avec la pluie
les fleurs, dans les rafales du soir
venant des montagnes.²⁸

Kyûsei

28 *Tsukubashû* 2: 156.

Le premier vers, composé par un poète anonyme, semble impliquer que le narrateur fait face à la mort. Kyûsei dans son enchaînement (*tsukeku*) introduit un tournant : maintenant ce n'est pas le poète qui fait face à la fin, mais plutôt les fleurs, qui se dispersent sous la pluie et le vent des montagnes. La transition d'un point de vue subjectif à une description plus objective est une caractéristique du style de Kyûsei.²⁹ Chaque vers est indépendant et il serait difficile d'utiliser l'un ou l'autre comme la moitié d'une déclaration *waka*. C'est l'essence même de l'art *renga* : deux vers qui restent séparés mais entrent en même temps en résonance.

Le talent que Yoshimoto et Kyûsei ont apporté à cet art et l'autorité qu'ils lui ont conférée en a élevé immédiatement l'esthétique mais en a aussi rendu l'émulation difficile. Il a donc fallu attendre plusieurs générations avant que de nouvelles contributions majeures n'aient émergé. Cependant, dès le milieu du XV^e siècle le *renga* avait incontestablement atteint son apogée, tant par le raffinement artistique qu'il manifeste que par l'étendue de sa popularité. Ceci est dû en partie à la croissance continue du pouvoir et du prestige d'une aristocratie guerrière qui aspirait aux symboles d'appartenance de la culture courtoise notamment pour donner une légitimité à un pouvoir récemment acquis par la force des armes.

Le *renga* avait également part aux bénéfices religieux traditionnellement attribués au *waka*, et des séquences votives (*hôraku renga*) étaient souvent commanditées par des guerriers avant la bataille ou comme remerciements pour la victoire.³⁰

29 Kaneko, *Tsukubashû no kenkyû*, 720.

30 Pour une étude de la relation entre la poésie japonaise (en par-

Le *renga* était également fondé sur l'esprit du donnant-donnant qui plaisait à la mentalité du guerrier, chaque poète s'efforçant de faire le prochain enchaînement. Comme l'a plus tard exprimé un maître du *renga*, «le vers lié ressemble au fait d'envoyer un certain nombre de faucons après un oiseau : le meilleur saisit la proie et le reste retourne sans.»³¹ Le *renga* favorisait les liens sociaux, si importants en temps de guerre, et il pouvait détourner momentanément l'esprit des préoccupations quotidiennes. Les attraits du vers lié ont été récapitulés par le poète du vers lié Kensai (1452-1510) dans sa courte liste *Renga jittoku* («Dix vertus du vers lié») :

Sans subir de privations, on atteint à l'état du Buddha.
 Sans prière, on s'attire les bonnes grâces des dieux.
 Sans que le temps passe, on traverse les quatre saisons.
 Sans l'attente, on jouit des fleurs et de la lune.
 Sans voyager, on visite des endroits célèbres.
 Sans vieillir, on savoure le passé et le présent.
 Sans tomber amoureux, on ressent la douleur de la séparation.
 Sans renoncement, on s'évade du monde de la mélancolie.
 Sans rencontre, on se fait des amis intimes.
 Sans exaltation, on côtoie les grands.³²

Le *renga* acquit une telle importance pour l'aristocratie guerrière en particulier qu'en 1433 le shogun de l'époque, Ashikaga Yoshinori, commandita la composition de dix mille vers au Sanctuaire Kitano. Il nomma aussi un commissaire pour le *renga* parmi les maîtres du vers lié les plus en vue du moment. Parmi «les sept sages du *renga*» (*renga shichiken*) de cette période

ticulier le vers lié) et les principes bouddhistes, voir Ramirez-Christensen, *Emptiness and Temporality*.

31 Sôchô, *Renga hikyôshû*, dans Ijichi, *Rengaronshû*, 169.

32 La liste est reproduite par Fukui Kyûzô dans le *Renga no shiteki kenkyû*, 126.

privilegiée on trouve Sôzei († 1455), qui a aidé un autre puissant aristocrate de la cour, Ichijô Kanera (1402-1481), à mettre à jour les règles de *renga*, et Shinkei (1406-1475), l'un des plus grands qui ait jamais vécu.³³ Shinkei a écrit *Sasamegoto* (Conversations murmurées, 1463, peut-être le plus important des nombreux traités sur le *renga* qui virent le jour), des journaux et des vers d'une profonde spiritualité. Ses liaisons de *hiesabi* («froide solitude») et *yase* («minceur») sont parmi les plus raffinés du corpus de *renga*.

Mais c'est le poète qui choisit les sept sages et rassembla leur travail dans l'anthologie *Chikurinshô* (Notes du bosquet de bambou, 1476) qui deviendra finalement le plus célèbre de tous : Inô (ou Iio) Sôgi (1421-1502).³⁴ C'est lui qui plus que toute autre figure a amené le *renga* à son apogée artistique et sa carrière illustre comment la fluidité sociale de l'Âge du Pays en Guerre mit en valeur les hommes de talent, quelles que soient leurs origines sociales, d'atteindre le premier plan. Probablement né d'origines samouraï modestes, Sôgi se rendit compte dès le début de sa carrière de jeune poète prometteur que pour atteindre le succès à une échelle nationale il lui fallait être en possession des traditions secrètes de l'anthologie *Kokinshû* (*Kokin denju*) et il voyagea vers l'est pour les acquérir de leur dépositaire du moment.

Il profita aussi de l'occasion pour écrire un manuel de *renga*, *Azuma mondô* (Questions et réponses des Terres de l'Est, 1467), qui, avec son prédécesseur *Tsukuba mondô*,

33 Sur Shinkei, voir Kaneko, *Shinkei no seikatsu to sakuhin*, Ramirez-Christensen, *Heart's Flower*, et id., *Murmured Conversations*.

34 Sur Sôgi, voir Kaneko, *Sôgi no seikatsu to sakuhin* et Carter, "Sôgi."

sont considérés comme les deux textes canoniques de l'art du vers lié. Il retourna ensuite à Kyoto et devint finalement le doyen du monde du *waka* et du *renga*, supervisant la compilation en 1495-1496 de la deuxième anthologie *renga* impérialement sanctionnée, *Shinsen Tsukubashû* (Nouvelle suite au *Tsukubashû*). Son style poétique réunit la maîtrise technique de Sôzei et la profondeur de Shinkei. Mais l'une de ses contributions stylistiques les plus importantes au *renga* fut sa conception de la séquence de cent vers comme une totalité modulée, plutôt qu'une série disjointe de déclarations poétiques individuelles.

Puisque le *ushin renga* avait maintenant atteint le niveau de sophistication artistique du *waka* le plus raffiné, il incombait dès lors à chaque praticien du *renga* d'acquérir de solides bases sur le *waka* et l'entière tradition littéraire courtoise. Sôgi a en conséquence complété ses textes critiques sur le *renga* avec des études sur le canon littéraire, y compris *Genji monogatari*, *Ise monogatari*, *Kokinshû*, *Man'yôshû* et *Hyakunin issbu*. Beaucoup de ses étudiants étaient membres de l'aristocratie guerrière. Comme ces derniers ne pouvaient voyager sur les territoires de leurs ennemis voisins, Sôgi le fit à leur place, parcourant les routes pendant des années et rédigeant à cette occasion deux célèbres journaux de voyage, *Shirakawa kikô* (Rapport d'un voyage à Shirakawa, 1468) et *Tsukushi michi no ki* (Rapport d'un voyage par Tsukushi, 1480). Des maîtres du *renga* (*rengashi*) comme Sôgi ont ainsi contribué à la conservation et à la dissémination de la tradition littéraire classique entière. Et parce qu'ils étaient payés pour leurs efforts, ils ont été considérés comme les premiers hommes de lettres professionnels du Japon.

Que ce soit à Kyoto ou dans les provinces, Sôgi

a tenu le rôle principal de Maître, ou *sôshô*, dans la composition des séquences de *renga*. La séquence de cent vers typique est composée par sept ou huit poètes (quoique le nombre puisse varier énormément et qu'un poète puisse parfois composer tous les vers lui-même dans une séquence individuelle, un *dokugin*). Le premier vers, le *hokku* de dix-sept *morae*, était le seul qui puisse être préparé à l'avance. Il fonctionnait donc initialement seul et comme tel est l'ancêtre du *haïku* mobile d'aujourd'hui. Un deuxième poète ajoutait une réplique de quatorze *morae*, connectée au premier et constituant en même temps une déclaration poétique sémantiquement et syntaxiquement indépendante. Un troisième poète ajoutait alors un autre vers de dix-sept *morae*, qui d'après les règles ne pouvait se rapporter qu'au vers le précédant immédiatement. Des vers de quatorze et dix-sept *morae* alternaient ainsi jusqu'à ce que l'enchaînement de la séquence de cent vers soit complété, un processus qui pouvait durer un jour complet ou plus. Chaque liaison après le *hokku* d'introduction offrait donc trois lectures possibles : comme un vers en soi, comme une réplique au vers précédent, et comme l'inspiration pour le suivant; et la virtuosité et le plaisir du vers lié vient en partie du fait que l'interprétation d'un poète peut être détournée (*torinashi*) par le poète qui suit. Si un vers quelconque de la séquence «enjambait» (*uchikoshi*) son prédécesseur immédiat et mentionnait à la place le sujet spécifique du vers qui venait avant ce dernier, il serait rejeté par le poète de rang supérieur qui chorégraphiait la séquence ou par le scribe (*shuhitsu*).

Le lexique du *renga* a été divisé en plusieurs catégories thématiques, comme «le printemps» ou «le voyage», empruntées du *waka*, et en catégories lexicales telles que «les choses tombantes» (*furimono*, par exemple, la pluie

ou la neige) ou «la flore» (*uemono*, par exemple, herbes ou arbres). Comme chaque vers était récité, le scribe vérifiait mentalement les infractions envers les règles de répétition (combien de fois une image poétique donnée pouvait apparaître dans une séquence), de séries (le nombre minimal et maximal de vers contigus dans lesquels une catégorie thématique ou lexicale pouvait être employée) et d'interruption (combien de vers doivent séparer les occurrences d'une même image ou catégorie). Si un vers était satisfaisant tant en termes des règles que de l'art, le scribe le transcrivait. Le rapport écrit final consistait en quatre feuilles de papier (*kaishi*) pliées en long avec des inscriptions au recto et au verso, avec huit vers sur le recto de la première page et le dos de la dernière, et quatorze vers sur les côtés restants. Dans l'idéal, la séquence complétée démontrait un équilibre d'enchaînement entre chaque paire de vers (*tsukeai*) et une transition thématique générale (*yukiyô*) à travers de nombreux univers poétiques. La séquence entière alternait entre des moments de tension (*kinchô*) et des moments de relâche (*kan'wa*), des liaisons proches (*shinku*) et des liaisons éloignées (*soku*), des vers esthétiquement saisissants (*mon no ku*) et des vers d'arrière-plan (*ji no ku*) qui les font ressortir. On s'attend aussi à ce qu'une séquence se divise en une introduction (*jo*), un développement (*ha*) et une brève conclusion (*kyû*), formule que le *renga* partage avec d'autres arts classiques comme la musique *gagaku* et le drame *nô*. Comme chaque vers de dix-sept ou de quatorze *morae* formait nécessairement une sentence complète, les enchaînements du *renga* pouvaient être encore plus condensés et elliptiques que ceux du *waka* de trente-et-un *morae*, et chaque image déployée dans le *renga* était vivifiée par des siècles de pratique antérieure du *waka*.

Observer les règles du *renga* n'était pas une tâche facile; elles remplissent douze pages denses d'une édition imprimée moderne. Un poète doit se souvenir, par exemple, que «jeunes pousses», «bouton d'or», «azalée», «iris», «pivoine» et un certain nombre d'autres plantes spécifiques pouvaient être utilisés seulement une fois sur cent vers, tandis que «glycine», «saule» et «roseaux de rivage» (parmi d'autres) pouvaient l'être trois fois, et que jusqu'à cinq répétitions étaient possibles pour «fleurs de prune». Les mêmes critères s'appliquent à la faune. Si arbitraires qu'elles puissent paraître, ces règles avaient été développées au cours de longues années d'observations empiriques pour éviter à la séquence de faire une boucle sur elle-même, une condition peu enviable connue sous le terme bouddhiste de *rinne* («renaissance»). Se rappeler quelle image avait déjà été utilisée, quand une saison devait continuer ou finir, et quels éléments devaient être réutilisés après un hiatus approprié exigeait une agilité mentale de premier ordre, surtout si l'on aspirait en plus à créer une œuvre d'art.

Alors que presque toutes les études du genre se concentrent aujourd'hui nécessairement sur les écrits préservés, les séquences de *renga* étaient appréciées tant pour le processus de composition sur les lieux de la session, le *ba*, que pour la satisfaction de créer un témoignage écrit permanent. En fait, nombre de sessions réalisées sur l'impulsion du moment n'ont jamais été retranscrites. Avec le vers lié, comme avec d'autres formes majeures d'art du Japon médiéval tel le drame *nô* et la cérémonie de thé qui se sont développés en parallèle au *renga*, on «devait être là» : les témoignages écrits qui ont survécus, bien que souvent d'un grand intérêt esthétique et historique, ne sont

en un sens que la trace fossile de l'organisme vivant. Le processus allant du cerveau à la bouche et au texte n'était pas linéaire; il impliquait une série de considérations changeantes liées à l'habileté et au statut social de chacun des participants. On ne peut non plus séparer le champ de l'oralité de la structure textuelle car la composition orale était conditionnée par l'étude textuelle et par la structure textuelle finale de la séquence en cours de composition.

La sophistication de certaines séquences de *renga* est stupéfiante. Un exemple particulièrement significatif a été composé par deux des poètes principaux de la génération qui succède à Sôgi: le disciple le plus proche de ce dernier, Sôchô (1448-1532), et le disciple de celui-ci, Sôboku († 1545). Eux-mêmes des poètes réputés, ils voulaient ériger un monument à la gloire du vers lié et ils ont par conséquent demandé au printemps de 1527 un vers d'ouverture au poète *waka* en titre à la cour, Sanjônishi Sanetaka (1455-1537), lui-même aussi un excellent poète de *renga*. Sôchô relate l'événement dans son journal comme suit :

Sôboku a demandé un *hokku* au Seigneur Sanetaka. À l'auberge où je logeais, nous avons ajouté un second vers supplémentaire et ensuite un troisième. Notre détermination à achever la séquence a été renforcée par l'impression profonde faite par le *hokku* et nous avons finalement atteint la centième liaison.

| | |
|----------------|-----------------------------|
| ume ga ka o | Y a-t-il un parfum |
| kiaenu yuki ya | de fleurs de prune |
| niouramu | dans la neige persistante ? |

L'idée de détecter un parfum de prunes dans la neige quand on est «profondément imprégné de leur désir» s'éloigne du poème de base.

«Le poème de base» (*honka*) dont Sôchô parle est *Kokinshû* 1 : 7 :

| | |
|------------------|------------------------------------|
| kokorozashi | Était-ce parce que mon cœur |
| fukaku someteshi | était si profondément imprégné |
| orikereba | de leur désir |
| kieaenu yuki no | que j'ai pris la neige persistante |
| hana to miyuran | pour des fleurs ? |

Prendre pour base de son propre vers de *renga* une poésie *waka* classique étend la gamme des connotations disponibles pour l'espace circonscrit du *renga*. De nouveau on constate que tous les grands poètes de *renga* étaient aussi des poètes de *waka*. Sôboku a écrit plus tard un commentaire de ce *hyakuin* à la demande d'un guerrier lettré et il a parlé du vers d'ouverture comme suit :

La signification de ce *hokku* est qu'au moment où le printemps commence à exhaler un parfum de prunes, la neige doit bientôt fondre. Mais elle reste obstinément et s'imprègne du parfum de prune lui-même, ce qui a un effet envoûtant. Placer la fleur de prunes dans la neige persistante est un trait des plus attrayants. Le *hokku* trouve magistralement une nouvelle beauté tant dans le parfum des fleurs de prune que dans la neige persistante. Sôchô a dit que les cinq premiers morae ont été utilisés de manière particulièrement efficace.³⁵

35 Pour plus d'information sur cette séquence, *Yashima Shôrin'an naniki hyakuin*, et les commentaires y relatifs, voir Horton, *Song in an Age of Discord*, 204-18.

Quoique Sanetaka n'ait pas apparu en personne à la session, son efficace *hokku* a répondu aux règles qui veulent que de tels vers expriment la saison, l'endroit et le registre tonal (*ji-sho-i*) de la session à venir.

Sôboku a alors ajouté le deuxième vers, le *waki* ou *wakiku* :

akebono samumi
kiiru uguisu

Puisque l'aube est froide,
la fauvette vient et se pose.

Les règles stipulent que des vers sur le printemps et l'automne doivent continuer sur au moins trois vers mais pas plus de cinq : Sôboku est donc limité à la création d'une réplique de printemps. Au cours de siècles de pratique poétique, certaines images ont été conventionnellement associées et enregistrées dans les guides médiévaux qui formaient une autre partie essentielle de l'éducation d'un poète de vers lié. Une telle association (*yoriai*) était faite entre des fauvettes et des fleurs de prune et Sôboku l'invoque ci-dessus pour joindre son vers au précédent. Les règles déclarent que «la fauvette» peut apparaître seulement une fois dans la séquence et le scribe doit se le rappeler pour le rejeter si un poète postérieur oublie et l'utilise de nouveau. La liaison de Sôboku est intéressante non seulement à cause de la première scène élégante de printemps qu'il dépeint, mais aussi parce qu'il a répondu efficacement au premier vers en le repositionnant dans une direction surprenante. À cause du poème originel, le premier vers implique initialement un sujet humain. Mais le deuxième poète change avec imagination la scène du point de vue de la fauvette. Juxtaposés, les deux vers peuvent être interprétés ainsi : «parce que l'aube est froide,

la fauvette vient et tombe sur une branche où elle peut avoir saisi le parfum de fleurs de prune dans la neige non fondue.» De tels changements inattendus sont l'une des séductions de l'art du vers lié.

Le travail d'interprétation a ainsi commencé lors de la session elle-même, lorsque les poètes rassemblés ont commencé mentalement à rivaliser l'un avec l'autre pour fournir une liaison au vers précédent. Le créateur de chaque enchaînement suivant devient littéralement un producteur de sens pour le vers précédent. Mais chaque décodage devient lui-même un autre encodage et la signification se voit en un sens continuellement reportée, chaque nouvelle liaison sollicitant dans une certaine mesure les questions interprétatives du précédent. Le lieu de la signification de chaque vers était seulement provisoire.

Sôchô a alors ajouté le troisième vers, le *daisan*. De nouveau, il est contraint par la règle qui impose de composer un vers de printemps :

| | |
|-------------------|-------------------------------------|
| kasumi tatsu | Dans la brume naissant |
| tani no toyama no | des contreforts autour de la vallée |
| haru miete | le printemps s'annonce. |

Il convient de rappeler qu'une règle cardinale du vers lié spécifie que chaque vers réponde seulement au vers immédiatement précédent. Ici donc, le vers de Sôchô sur le printemps ne peut pas impliquer la neige sur les branches de la prune dans le *hokku* de Sanetaka. Les règles conditionnent donc la réception du lecteur. Après la vision télescopique de la fauvette qui se pose dans le vers de Sôboku, Sôchô fait maintenant un zoom arrière sur un

paysage en grand-angle en évoquant *kasumi* («la brume»), un mot de printemps typique qui entre dans la catégorie lexicale «des choses naissantes» (*sobikimono*). D'après les règles, les choses naissantes doivent être séparées par trois vers intermédiaires.

Le niveau de compétence technique et l'aspiration artistique dont témoignent ces deux poètes est immédiatement apparent. Il n'est pas étonnant que certaines des séquences produites par des maîtres du *renga*, comme *Minase sangin* (Trois poètes à Minase, 1488) et *Yuyama sangin* (Trois poètes à Yuyama, 1491), tant par Sôgi que ses disciples Sôchô et Shôhaku (1443-1527), aient atteint le statut de classiques de la littérature japonaise.³⁶ De telles séquences sont des microcosmes de vie : leur beauté et leur efficacité ont été exprimées de façon particulièrement mémorable par Nijô Yoshimoto dans *Tsukuba mondô* (82) :

Le *renga* ne lie pas les pensées d'hier et de demain.
Les vers traversent les domaines de la maturité et du déclin, du plaisir et de la douleur l'un après l'autre, de même que les affaires de ce monde changeant.
Le poète pense à hier et déjà survient aujourd'hui ;
il pense au printemps et déjà c'est l'automne ;
il pense aux fleurs et déjà le feuillage coloré est apparu. Ceci est-il différent de la manière dont les

36 Pour les traductions anglaises de *Minase sangin*, voir Yasuda, *Minase sangin hyakuin*; Miner, *Japanese Linked Verse*, 171-225 et Carter, *Japanese Traditional Poetry*, 303-26 et de *Yuyama sangin*, voir Hiroaki Satô dans Sato et Watson, *From the Country of Eight Islands*, 254-61 et Carter, *Three Poets at Yuyama*. Satô traduit *waka* et *renga* avec une ligne de texte, une approche qui soulève la question intéressante de l'alignement dans la traduction, au-delà de la portée de notre discussion ici.

fleurs se dispersent et tombent les feuilles dans la
vie elle-même ?

Mais à côté de ces monuments au goût courtois, les
maîtres du *renga* (comme les poètes *waka* avant eux) avaient
aussi leurs moments plus légers, quand l'évocation d'une
beauté inexprimable cédait la place au monde quotidien
et même gaillard du vers *haikai*, souvent à l'occasion de
repas et de boissons. Il est essentiel de se rappeler que
les domaines d'*ushin* et *mushin* étaient toujours entrelacés,
quoique le premier ait d'habitude le seul à être noté et
préservé. Une exception notable est le journal de Sôchô,
Sôchô shuki (1522-1527), qui recueille non seulement des
exemples de ses *waka* et *renga* élégants, mais aussi quelques
exemples de *haikai waka* et *haikai renga* contemporains.
Un exemple de son *haikai waka* :

| | |
|---------------------|---|
| aratama no | Il a tondu ses cheveux |
| hatsumotoi kiri | qu'il avait coiffés pour la nouvelle saison- |
| hitotose ni | bien qu'il soit le même, |
| kozo to ya iwamu | devons-nous l'appeler le fripon de l'année |
| | dernière, |
| kotoshi to ya iwamu | ou l'appeler le novice de cette année ? ³⁷ |

Sôchô a composé ce vers après avoir entendu un
jeune homme arriver au temple où il restait et demander
à être admis comme moine. Le poème de Sôchô est une
parodie du vers d'ouverture du *Kokinshû*, avec un jeu de
mot sur *kozo* («l'année dernière» / «fripon») :

Composé quand le printemps arrive avant
que l'année ne s'en aille :

37 Sôchô, *The Journal of Sôchô*, 41.

| | |
|---------------------|--|
| toshi no uchi ni | Il semble que le printemps est venu |
| haru wa kinikeri | avant que l'année ne s'achève. |
| hitotose o | bien qu'étant une seule et même, |
| kozo to ya iwamu | devons-nous l'appeler l'année dernière, |
| kotoshi to ya iwamu | ou l'appeler cette année-ci ? |

Et voici l'un de ses enchaînements *haikai renga* :

| | |
|------------------|---|
| oitsukan | Il me rattrapera |
| oitsukan to ya | il m'attrapera – est-ce cela |
| hashiruran | est-ce cela qu'elle pense, en courant ? |
| kôya hijiri no | devançant un moine Kôya, |
| saké no himegoze | une jeune femme. ³⁸ |

Ici, la jeune femme soupçonne que le moine peut avoir des intentions franchement irrégieuses envers elle : dans le *maeku, oitsuku* («rattraper») contient aussi le mot *tsuku*, «forte poussée, saillie».

C'est effectivement exactement pendant cet Âge du Pays en Guerre, une période où «l'inférieur surpasse le supérieur» (*gekokuujô*), et où l'ordre social japonais subit une recomposition radicale, que la voix *haikai* en vint à être respectée comme un type d'intuition de rechange tout aussi valable. Cette position a quelque chose en commun avec l'insistance du Bouddhisme zen sur la non-dualité, et il faut noter que Sôchô était un partisan du génie zen intransigent Ikkyû.

Sôchô et Sôgi n'en étaient pas encore au point de considérer leurs vers *haikai* à l'égal de leur travail *ushin* le plus excellent, mais c'est à leur époque que s'ébauche cette idée. On le voit, par exemple, dans la préface de la plus vieille

38 Sôchô, *The Journal of Sôchô*, 38.

collection existante de vers liés *haikai*, *Chikuba kyôginshû* (La Marotte des collections de chansons folles, 1499), le nom lui-même étant une parodie du titre de la collection *ushin Tsukubashû*. Le compilateur anonyme écrit que ces vers *haikai* «peuvent aider à guider ceux qui cherchent des poires, mais prennent des châtaignes, ou amuser ceux qui ne peuvent pas distinguer les pierres précieuses des cailloux. Donc je les considère comme nobles, de même que l’aboiement d’un chien de village qui peut mener à l’éveil spirituel, ou comme le brame d’un mâle peut révéler la vérité.»³⁹ Yamazaki Sôkan (1465-1553) et Arakida Moritake (1473-1549) (les deux probablement influencés par Sôchô) sont souvent cités comme «les fondateurs» de la voie du *haikai*, mais, alors qu’ils contribuèrent en effet de manière significative à sa promotion au rang de forme d’art sérieuse (comme nous l’avons déjà vu), elle était déjà depuis longtemps partie prenante de la culture poétique japonaise, et avait déjà commencé à être une forme artistique respectée au temps du *Chikuba kyôginshû*.⁴⁰

La fin de l’Âge du Pays en Guerre et l’établissement de la capitale militaire des shogun Tokugawa dans Edo a coïncidé avec le début d’un accroissement de la prospérité de citadins (*chônin*), beaucoup d’entre eux commençant alors à consacrer leurs heures de loisir aux poursuites littéraires, comme l’avaient fait les aristocrates militaires auparavant. Ils se mirent à étudier le *waka* orthodoxe et le

39 *Chikuba kyôginshû*, 12. «Ceux qui cherchent des poires mais ramassent des châtaignes» se réfère au *kurinomotoshû* (littéralement «ceux en-dessous de l’arbre de châtaigne»), signifiant ceux qui poursuivent le *haikai*, par comparaison avec le *kakinomotoshû* (littéralement, «en-dessous de l’arbre de kaki»), signifiant ceux qui ne suivent pas le Poète du *Man’yôshû*, Kakimoto no Hitomaro, c’est-à-dire, des poètes de style classique. «Cherchez des poires» (*nashi o motome*) est homophonique de «cherchez le néant.»

40 Konishi, *Sôgi*, 171.

ushin renga, sans aucun doute, mais leur énergie créatrice s'est de plus en plus tournée vers la composition de vers liés *haikai*. Peut-être le monde raréfié du *ushin renga* ne touchait-il plus efficacement l'imagination urbaine, ou peut-être qu'après trois siècles le *ushin renga* avait dit tout ce qu'il pouvait dire avec créativité. Et la prolifération des règles de composition du *renga* était sans aucun doute devenue intimidante. Beaucoup d'aspirants poètes devinrent des disciples de Matsunaga Teitoku (1571-1653), qui préconisait l'utilisation de mots *haikai* (*haïgon*) et une rhétorique pleine d'esprit mais rejetait la grivoiserie de la forme du bas moyen âge du genre afin de faire de la poésie *haikai* une passerelle vers la tradition poétique classique pour un auditoire populaire plus large. D'autres s'inspirèrent de Nishiyama Sôin (1605-1682), dont l'école Danrin préconisait de construire les enchaînements moins sur des connections directe de mot à mot que par une impression générale (*kokorozuke*) et des excursions bien plus outrées dans le monde *haikai*, détruisant même le mètre conventionnel cinq-sept-cinq. Ces deux types de *haikai* participent à la tendance à la parodie, à la comédie et à la défamiliarisation qui s'accélère dans les siècles Edo.

Dans ce ferment de *haikai* est apparu le poète qui prendra finalement le nom sous lequel nous le connaissons aujourd'hui, Bashô.⁴¹ Sa carrière résume le développement de l'art *haikai*. Né d'une famille humble déchue de son ascendance originelle de samouraï de la Province Iga, lui

41 La littérature sur Bashô en français et en anglais (pour ne pas mentionner le japonais !) est abondante; en français, voir, par exemple, les traductions de Sieffert et Winter dans la Bibliographie. Pour des études critiques en anglais, voir Kerkham, Shirane, Ueda et Yasuda et pour les traductions de son haïku, voir Reichhold, *Basho: The Complete Haiku*.

et son seigneur et ami, le fils du daimyô provincial, avaient au début étudié la poésie *haïkai* dans le style *Têitoku* avec Kitamura Kigin (1624-1705), l'un des poètes et théoriciens les plus importants de la période prémoderne (*Kinsei*). Mais la mort prématurée du fils du daimyô provoqua le départ de Bashô pour Kyoto, où il poursuivit ses études poétiques et bientôt composa son premier recueil de poésie. Il étudia le style de Sôin (comme le fit aussi le grand auteur de fiction en prose Saikaku) puis développa progressivement son propre style, influencé en partie par son étude de la poésie chinoise et du Bouddhisme zen. Il partit pour Edo en 1672 et peu à peu il eut des disciples et une maison de campagne décorée d'un bananier offert par l'un d'entre eux. De telles plantes, *bashô*, ont de larges feuilles vertes qui sont facilement déchirées par le vent et sont ainsi un symbole de la sensibilité et de l'endurance du poète. C'est à ce moment-là qu'il composa un de ses vers les plus célèbres :

| | |
|-------------------------|---------------------------|
| kareeda ni | Sur les branches fanées |
| karasu no tomaritaru ya | des corbeaux se posèrent— |
| aki no kure | soirée en automne |

Audacieux dans son indifférence pour le traditionnel mètre cinq-sept-cinq, le vers s'éloigne déjà des thèmes Danrin urbains pleins d'esprit pour se rapprocher de la qualité *sabi* plus sombre et monochrome de beaucoup de *waka* élevés.

De même que la mort de son jeune chef suprême avait d'abord poussé Bashô à quitter sa maison héréditaire, la mort de sa mère en 1683 l'amène à laisser sa nouvelle résidence dans Edo et à retourner à Iga pour un dernier hommage. Ceci constitue le premier des voyages majeurs

qui occuperont la dernière décennie de sa vie. Ce premier voyage de 1684 prit neuf mois et tandis que la piété filiale en était le motif principal, un deuxième motif était de composer des vers liés avec les communautés de poètes rencontrées sur son chemin.

Les séquences composées par Bashô et ses disciples et contemporains n'étaient plus celles de type *ushin* de cent vers liés littéralement par des centaines de structures lexicales et thématiques, et avec le vocabulaire du haut *waka*. Ses séquences étaient maintenant plus courtes, nombre d'entre elles composées de trente-six enchaînements (*kasen*, nommé d'après les trente-six immortels poètes de l'âge classique) et conditionnées par seulement un nombre très restreint de règles.⁴²

Fait important, le poète du vers lié *haikai* n'était plus limité aux thèmes et au vocabulaire classiques du *waka*, et il était libre d'utiliser les événements et la langue de la vie quotidienne.

Les poésies que Bashô et ses collègues composèrent pendant son voyage de 1684 ont été par la suite rassemblées

42 D'autres longueurs étaient parfois utilisées, comme le *yoyoshi*, de quarante-quatre liaisons. Le *haikai renga* conserve la règle de printemps et l'automne doit continuer pour pas moins de trois et pas plus de cinq vers; l'été et l'hiver peuvent continuer d'un à trois et les changements de saison devraient généralement être modulés par un vers sans affiliation saisonnière («un vers divers»). Ceux traitant de l'amour devaient continuer sur deux vers et le thème peut apparaître deux fois dans une séquence. La lune (*tsuki*) apparaît généralement trois fois, c'est-à-dire, une fois par côté des deux feuilles de papier utilisé dans une séquence *kasen* (divisée en vers «six-douze-douze-six»), à part le dernier côté, et les fleurs cerise (*hana*), les éléments imagistes, deux fois (sauf l'ouverture ou les quatre vers de clôture). Le *hokku* contient «un mot saisonnier» (*kigo*) et «un mot de coupure» (*kireji*) comme *ya*, *ka*, ou *ran* qui crée une tension particulière qui le distingue des vers suivants et le prête une indépendance dès le début. Mais les règles de *haikai* varient avec le temps et avec les écoles poétiques.

dans le premier de ses sept recueils de poésies (connus ensemble sous le nom de *Haïkai shichibushû*). Certaines furent aussi immortalisées dans son premier livre de voyage vers en prosimètre, *Nozarashi kikô* (Journal de voyage d'un squelette dans les champs, 1687). Le nom suggère un prêtre-poète érémitique qui part sur la voie poétique résigné à mourir peut-être sur la route dans la poursuite de sa quête religieuse et esthétique. Le mot «la voie» (*michi*) devient ainsi polyvalent, s'adressant tant à la route qu'à la poursuite d'une illumination spirituelle.

| | | | |
|-------|--------------|--|--------------------------|
| | (kyôku) | | (Vers fou) ⁴³ |
| | kogarashi no | | Dans le vent qui faiblit |
| mi wa | chikusai ni | | c'est à Chikusai |
| | nitaru kana | | que je ressemble! |

Ce sera le parcours typique de la dernière décennie de la vie de Bashô : des périodes à Edo ponctuées par de longs voyages au cours desquels il rafraîchit son inspiration artistique, se lie avec des cercles poétiques provinciaux et produit la matière de ses recueils poétiques et journaux de voyage. Le susdit exemple de *Nozarashi kikô* a servi de *hokku* pour une session de vers liés à Nagoya un hiver. Il utilise donc le mot saisonnier *kogarashi* («le vent qui faiblit») et le nom de Chikusai, personnage principal d'un conte picaresque populaire qui est resté quelque temps à Nagoya pour composer des «waka fou» (*kyôka*). Bashô se compare à Chikusai dans une auto-dérision pleine d'humour.

Le *wakiku* a été composé par un poète local :

raso ya tobashiru Qui est-il avec des fleurs de camélias blancs
 43 L'opinion est divisée sur "kyôku", à savoir s'il est une partie du vers ou non. Il ne figure pas dans le *Fuyu no hi*. Pour des traductions en anglais, voir McCullough, *Japanese Classical Prose*, 513-22 et Keene, *Appreciations of Japanese Culture*, 94-108 et en français, voir Sieffert, *Jours d'hiver*.

Le camélia blanc (*sazanka*) est une autre image hivernale et un symbole de l'esthétique de simplicité rustique dans la gêne (*wabi*); ainsi fouettés par le vent ils se lient bien avec l'image mélancolique du *hokku* du poète en titre qui peut néanmoins rire de lui-même malgré les rigueurs de son entreprise. Le *kasen* entier (nommé «*Kogarashi no maki*») ouvre le premier recueil de vers liés de Bashô, *Fuyu no hi* (1684, traduit par Sieffert sous le titre de *Jours d'hiver*).⁴⁴ Dans *Nozarashi kikô*, Bashô ôte le *hokku* de son contexte origine de vers lié et le laisse ainsi seul parmi la prose.

Dans un journal postérieur, Bashô écrira, «Dans le *waka* de Saigyô, le *renga* de Sôgi, les peintures de Sesshû et le thé de Rikyû, le principe fondamental est le même. Dans l'art [du *haikai*] aussi, on suit la nature et prête un appui amical aux quatre saisons.»⁴⁵ De toute évidence, Bashô ne voyait plus le *haikai* comme une évocation des formes plus hautes de l'art : ses aspirations esthétiques étaient au contraire aussi élevées que celles des grands poètes des époques précédentes, mais transposées dans une autre clé.

L'apothéose de cette recherche fut le voyage vers nord qu'il entreprit en 1689. D'autres voyages vers les provinces du nord avaient été entrepris avant lui par Saigyô, Sôgi et Sôchô, entre autres, et il pensait que cette année était le 500^e anniversaire de la mort de Saigyô. Il a immortalisé le voyage dans *Oku no hosomichi* (circa 1694).⁴⁶ Il partit

44 La moitié de la séquence est aussi traduite et commentée dans Shirane, *Early Modern Japanese Literature*, 196-202.

45 *Oi no kobumi* dans Sugiura et Miyamoto, *Bashô bunshû*, 52.

46 Il y a de nombreuses traductions en anglais, e.g. "The Narrow Road of the Interior" (dans McCullough, *Classical Japanese Prose*, 522-51), "Narrow Road to the Deep North" (dans Shirane, *Early Modern Japanese*

avec un seul compagnon, nommé Sora et il a finalement couvert plus de 2,300 kilomètres jusqu'aux lointaines terres du Nord, puis de nouveau vers le Sud via la côte de la Mer du Japon. Son intention était de voir certains des endroits visités par ses ancêtres poétiques ou mentionnés dans des vers classiques; mais il ne récapitulait pas simplement les voyages précédents : au lieu de cela, il revivifiait sa propre imagination artistique, selon sa prescription à ses propres disciples : «ne cherchez pas à suivre les pas des hommes d'autrefois; cherchez ce qu'ils ont cherché.»⁴⁷ On considère ce travail comme l'archétype du *haibun*, une nouvelle forme littéraire de poésie *haikai* mélangée avec une prose qui est elle-même parfois métrique et elliptique. Bashô n'a jamais arrêté de progresser artistiquement : dans cette dernière période de sa vie il inventa une nouvelle formule de «légèreté» (*karumi*) dans son écriture, mais une légèreté qui évoque des sentiments profonds. C'est peut-être le même type de développement qui a mené d'autres génies artistiques vers la simplicité avec l'âge, comme Teika l'a fait quand il a abandonné ses premiers *waka* complexes en «style zen» pour son «style de conviction» (*ushintei*) ultérieur.⁴⁸

Ce que Bashô et d'autres poètes *haikai* après lui ont pu accomplir n'a été réalisé en Occident qu'avec l'apparition des romans de Stendhal et de Balzac (comme Erich Auerbach l'a montré dans *Mimésis*) : l'expression

Literature, 209-32) et "The Narrow Road to the Deep North" (dans Barnhill, *Bashô's Journey*, 49-77).

47 *Kyôriku ribetsu no kotoba* dans Sugiura et Miyamoto, *Bashô bunshû*, 206. Bashô cite ici un texte antérieur; par la suite, il affirme que ceci reste valable pour *haikai*.

48 Teika a hérité la notion de son père Shunzei. Pour une étude de Teika, voir Vieillard-Baron, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie*.

d'un sérieux profond en vernaculaire, ou comme Bashô lui-même l'a exprimé dans une remontrance à ses disciples, «élevez l'esprit, retournez ensuite au banal» (*takaku kokoro o satarite, zoku ni kaerubeshi*).⁴⁹ Tandis que la prescription de Teika pour revivifier la poésie cinq siècles plus tôt avait été «de vieux mots, un nouveau coeur,» l'art de Bashô suggère parfois une approche opposée mais qui se propose un même but : «des mots nouveaux, un cœur vieux,» une approche qui parvient à la même profondeur que celle des premiers *waka* et *renga*, mais la trouve aussi dans -- et à travers -- le quotidien et la langue vernaculaire.

Ainsi, l'histoire littéraire se récapitulait de nouveau, reflétant la tension et la détente de la session de vers liés elle-même : la *renga* avait été apprécié des poètes courtois comme un soulagement agréable par rapport à la composition des *waka*, plus ardue, mais fut alors élevé au rang de poésie sérieuse et peut-être même canonique par Yoshimoto et Kyûsei. Certains maîtres ultérieurs du *renga* comme Sôgi et Sôchô se consacrèrent au *ushin renga* et se tournaient vers la composition de *haikai* dans leurs moments plus légers, mais avec une conviction croissante. Alors Bashô, comme Yoshimoto et Kyûsei avant lui, éleva la composition du *haikai* au niveau d'un art sérieux. De nombreux excellents poètes *haikai*, comme Yosa Buson (1716-83) et Kobayashi Issa (1763-1827), bénéficièrent par la suite de cet héritage. Mais ce sérieux naissant a inévitablement suscité d'autres formes de détente artistique, parmi elles le *senryû*, un vers simple semblable au *hokku* qui n'a besoin d'aucun mot saisonnier ni d'un mot de coupure, et se concentre sur la comédie humaine, et les diverses sortes de *zappai*, avec leur

49 Le conseil se trouve chez Hattori Dohô dans *Sanzôshi* (Three books, 1702), son compte-rendu de la doctrine de Bashô. Voir Ijichi, Omote et Kuriyama, *Rengaronshû, nôgakuronshû, haironshû*, 546.

qualité ludique et pleine d'esprit.⁵⁰ Un type de *zappai* est la forme très courte de vers lié appelé *kasazuke*, dans laquelle le poète ajoute une finale de douze syllabes à l'ouverture de cinq syllabes donnée par un autre.

Un dernier enchaînement dans notre séquence historique a été ajouté après la Restauration Meiji de 1868 qui a forcé une réévaluation radicale des arts traditionnels face à la modernité occidentale. Quelques poètes, comme Masaoka Shiki (1867-1902), ont complètement rejeté le *waka* de style *Kokinshû*.

Le dernier *rengashi* mourut, et depuis les séquences sont devenues un sujet d'étude plutôt que de composition active, quoiqu'il y ait eu des tentatives de les ressusciter, non seulement au Japon mais en l'Occident.⁵¹

Le *haïku* et le *senryû*, cependant, restent un élément essentiel de la vie poétique japonaise et des poètes comme Tawara Machi ont essayé de faire pour le *waka* ce que Bashô a fait pour le *haïkai*, utilisant de nouveaux thèmes et mots du quotidien pour en revivifier l'effet littéraire.

50 Pour des traductions de *senryû* en français, voir Cholley.

51 Une expérience occidentale connue dans le domaine du vers lié en plusieurs langues — *Renga : A Chain of Poems* d'Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguineti, et Charles Tomlinson — qui a eu lieu à Paris en avril 1969, a renouvelé l'intérêt japonais pour le genre, suscitant des tentatives novatrices avec le vers lié en japonais et dans des langues occidentales (voir, par exemple, Ôoka Makoto, *Wannsee renshei* et id., *Yôroppa de renshei o maku*). Pour de plus amples détails sur *renga* et *renku*, voir par exemple *Tokushû : Renku (haïkai) e no shôtai* ; Kumata Jinja, éd., *Hirano hôraku renga* ; Matsumura Yoshiko et al., *Renga shôtaiseki* ; Maruya Saiichi et al., *Tokutoku kasen*, et Ôhata Kenji, « Gendai renkukai tenbô ». Le vers lié est devenu de plus en plus répandu parmi les communautés poétiques francophones et anglophones, et l'avènement de l'Internet a déclenché la pratique globale des liens en ligne.

Bibliographie

- Auerbach, Erich. *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trans. Cornélius Heim. Paris : Gallimard, 1968.
- Bashô et al. *Bashô et son école : Haïkai*. Trans. René Sieffert. Paris: Textuel, 2005.
- Bashô. *Basho: The Complete Haiku*. Trans. Jane Reichhold. Tokyo: Kodansha International, 2008.
- Bashô. *Bashô's Journey: The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Trans. David Landis Barnhill. Albany, N.Y. : State University of New York Press, 2005.
- Bashô et al. *La Calebasse*. Trans. René Sieffert. Paris: POF, 1991.
- Bashô. *L'Étroit Chemin du fond*. Trans. Alain Walter. Bordeaux: William Blake, 2007.
- Bashô et al. *Friches : Arano*. Trans. René Sieffert. Paris: Editions Verdier, 2006.
- Bashô et al. *Le Haïkai selon Bashô: Traités de poétique*. Trans. René Sieffert. Paris: POF, 1983.
- Bashô. *Journaux de voyage*. Trans. René Sieffert. Paris: POF, 2001.
- Bashô et al. *Jours d'hiver*. Trans. René Sieffert. Paris: POF, 1996.
- Bashô et al. *Manteau de pluie du singe*. Trans. René Sieffert. Paris: POF, 2002.
- Carter, Steven D., trans. *Traditional Japanese Poetry, An Anthology*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Carter. "Sôgi." In *Medieval Japanese Writers*. Ed. Carter, vol. 203 of *Dictionary of Literary Biography*, 113-24. Detroit: The Gale Group, 1999.
- Carter. *The Road to Komatsubara: A Classical Reading of the*

- Renga hyakuin. Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1987.
- Carter. *Three Poets at Yuyama*. Japan Research Monograph 4. Berkeley: Institute of East Asian Studies, 1983.
- Chikuba kyôginshû*. In *Chikuba kyôginshû, Shinsen inu tsukubashû*, ed. Kimura Miyogo and Iguchi Hisashi, vol. 77 of *Shinchô Nihon koten shûsei*, 11-115. Tokyo: Shinchôsha, 1988.
- Cholley, Jean. *Un Haïku satirique—Le Senryû*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1981.
- Cook, Lewis and Karen Brazell, trans. “The Art of Renga.” See Konishi, *Sôgi*.
- Fukui, Kyûzô. *Renga no shiteki kenkyû*. Tokyo: Benseisha, 1981.
- Hibbett, Howard S. “The Japanese Comic Linked-Verse Tradition.” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 23 (1960-61): 76-92.
- Horton, H. Mack. “Nijô Yoshimoto.” In *Medieval Japanese Writers*, ed. Steven D. Carter, vol. 203 of *Dictionary of Literary Biography*, 200-16. Detroit: The Gale Group, 1999.
- Horton. “Renga Unbound: Performative Aspects of Japanese Linked Verse.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 53, no. 2 (December, 1993): 443-512.
- Horton. *Song in an Age of Discord: The Journal of Sôchô and Poetic Life in Late Medieval Japan*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Ijichi, Tetsuô. *Rengaronshû*. Vol. 1. Tokyo: Iwanami Shoten, 1985.
- Ijichi. “Waka, renga, haikai.” *Shoryôbu kiyô* 3 (March, 1953): 1-17.
- Ijichi, Omote Akira, and Kuriyama Riichi, ed. *Rengaronshû, nôgakuronshû, haironshû*. Vol. 51 of *Nihon koten*

- bungaku zenshû*. Tokyo: Shôgakukan, 1973.
- Itô, Haku. *Man'yôshû shakuchû*. Vol. 4. Tokyo: Shûeisha, 1996.
- Kaneko, Kinjirô. *Renga sôron*. Tokyo: Ôfûsha, 1987.
- Kaneko. *Shinkei no seikatsu to sakuhin*. Tokyo: Ôfûsha, 1982.
- Kaneko. *Shinsen Tsukubashû no kenkyû*. Tokyo: Kazama Shobô, 1969.
- Kaneko. *Sôgi no seikatsu to sakuhin*. Tokyo: Ôfûsha, 1983.
- Kaneko. *Tsukubashû no kenkyû*. Tokyo: Kazama Shobô, 1965.
- Keene, Donald. *Appreciations of Japanese Culture*. Originally published as *Landscapes and Portraits*. Tokyo: Kodansha International, 1971.
- Keene. "The Comic Tradition in Renga." In *Japan in the Muromachi Age*, ed. John Whitney Hall and Toyoda Takeshi, 241-77. Berkeley: University of California Press.
- Kerkham, H. Eleanor, ed. *Matsuo Bashô's Poetic Spaces*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Kidô, Saizô. *Renga shi ronkô*. Vol. 1. Tokyo: Meiji Shoin, 1971.
- Kojiki*. Ed. Kurano Kenji. In *Kojiki, Norito*, ed. Kurano and Takeda Yûkichi, vol. 1 of *Nihon koten bungaku taikai*, 41-361. Tokyo: Iwanami Shoten, 1958.
- Konishi, Jin'ichi. *Sôgi*. Tokyo: Chikuma Shobô 1971. Trans. and adapted by Lewis Cook and Karen Brazell. *Journal of Japanese Studies* 2, no. 1 (Autumn, 1975): 29-61.
- Kumata Jinja, ed. *Hirano hôraku renga*. Ôsaka: Izumi Shoin, 1993.
- Martin, François, Jacqueline Pigeot, and Karine Chemla, ed. *Du divertissement dans la Chine et le Japon*

- anciens—Homo ludens Extrême-Orientalis. Extrême-Orient, Extrême-Occident. Cahiers de recherches comparatives* 20. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1998.
- Matsumura, Yoshiko et al. *Renga shôtaiseiki*. Ôsaka: Izumi Shoin, 2001.
- Maruya, Saiichi et al. *Tokutoku kasen*. Tokyo: Bungei Shunjû, 1991.
- McCullough, Helen Craig. *Classical Japanese Prose: An Anthology*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Miner, Earl. *Japanese Linked Verse: An Account with Translations of Renga and Haikai Sequences*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Nijô, Yoshimoto. *Tsukuba mondô*. Ed., Kidô Saizô. In *Renga ronshû, haironshû*, ed. Kidô and Imoto Nôichi, vol. 66 of *Nihon koten bungaku taikai*, 69-106. Tokyo: Iwanami Shoten, 1961.
- Ôhata, Kenji. "Gendai renkukai tenbô." *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 34, no. 4 (1986): 140-42.
- Ôoka, Makoto. *Wannsee renshi*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1987.
- Ôoka. *Yôroppa de renshi o maku*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1987.
- Paz, Octavio, et al. *Renga: A Chain of Poems*. New York: Braziller, 1971.
- Pollack, David. "Gidô Shûshin and Nijô Yoshimoto: Waka and Renga Theory in Late Fourteenth Century Japan." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45, no. 1 (June, 1985): 129-56.
- Ramirez-Christensen, Esperanza. *Emptiness and Temporality: Buddhism and Medieval Japanese*

- Poetics*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Ramirez-Christensen. *Heart's Flower: The Life and Poetry of Shinkei*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Ramirez-Christensen. *Murmured Conversations: A Treatise on Poetry and Buddhism*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Ramirez-Christensen. "The Essential Parameters of Linked Poetry." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41, no. 2 (Dec., 1981): 555-95.
- Satô, Hiroaki and Burton Watson. *From the Country of Eight Islands: An Anthology of Japanese Poetry*. Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1981.
- Shirane, Haruo, ed. *Early Modern Japanese Literature: An Anthology 1600-1900*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Shirane. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashô*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Sôchô. *The Journal of Sôchô*. Trans. H. Mack Horton. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Sugiura, Shôichirô and Miyamoto Saburô, ed. *Bashô bunshû*. Vol. 46 of *Nihon koten bungaku taikei*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1959.
- Tawara, Machi. *L'Anniversaire de la salade*. Trans. Yves-Marie Allieux. Paris: Editions Philippe Picquier, 2008.
- Terada, Sumie. *Figures poétiques japonaises—La Genèse de la poésie en chaîne*. Collège de France, Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2004.
- Tsukubashû*. Comp. Nijô Yoshimoto and Kyûsei. Ed. Fukui Kyûzô. 2 vols. *Nihon koten zensho*. Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1948, 1951.

- Ueda, Makoto. *Matsuo Bashô*. New York: Twayne Publishers, 1970.
- Ueda. *Bashô and His Interpreters: Selected Hokku with Commentaries*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Vieillard-Baron, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie—Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*. Collège de France, Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2001.
- Yamato monogatari*. In *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari*, ed. Sakakura Atsuyoshi et al., vol. 9 of *Nihon koten bungaku taikei*, 229-336. Tokyo: Iwanami Shoten, 1957.
- Yasuda, Kenneth. *Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English*. Rutland, Vt.: C. E. Tuttle, 1972.
- Yasuda, trans. *Minase sangin hyakuin: A Poem of One Hundred Links Composed by Three Poets at Minase*. The Tosho Insatsu Printing Company, 1956.

Section 2
TANKA DE POÈTES
CONTEMPORAINS

Principes du tanka

Le tanka est un poème court qui se compose habituellement de cinq vers de 5, 7, 5, 7, 7 sons, soit un tout de 31 syllabes selon la prosodie française.

Le tanka exprime les sentiments les plus intenses avec une musicalité, une légèreté et une retenue qui lui donne une force poétique considérable.

Pour la composition de tanka, nous nous référons à Fujiwara no Teika (1162-1241) qui prônait la réintroduction du lyrisme dans la poésie. Selon lui, « Sens et expression seraient comme les deux ailes d'un oiseau. » De sorte qu'un des principes forts du tanka réside dans la juxtaposition de deux éléments : d'une part, la réalité du monde dans lequel nous vivons, attentifs à la Nature, à travers la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; d'autre part, les sentiments que cela nous inspire.

De fait, écrire cinq vers de 31 syllabes ne suffit pas. La forme et le style ont leur importance, mais plus encore le sens, comme le soulignait Teika. Écrire du tanka, c'est apprendre à se servir des résonances, des allitérations; c'est donner une «couleur» au poème.

Maxianne Berger, poète contemporaine de tanka, précise : «Traditionnellement, le tanka est plus personnel que le haïku : outre la nature, on considère davantage le sentiment, l'état et le statut du poète, les soucis du cœur humain – l'amour, la mort, l'existence dans l'immensité de l'univers. Pour la partie Nature, la description est plus précise, concrète – portant sur ce que l'on peut percevoir. Pour la partie Soucis, le texte est plus abstrait, émotif, sentimental – portant sur ce que l'on ressent intérieurement. »

Elle ajoute que c'est « la juxtaposition d'une image concrète ou d'une action qui amène le lecteur vers l'abstraction d'un sentiment qui l'éclaire quant à la préoccupation du poète... Le poème, empruntant une syntaxe sans grammaire obligatoire, se compose de fragments, même disparates, d'images et de sentiments. Le troisième ou le quatrième vers peut fonctionner comme pivot, unissant, de façon elliptique, ce qui précède à ce qui suit. Le tout réussit à suggérer une épiphanie de la nature humaine, à synthétiser une vérité qu'on peut sentir sans nécessairement la saisir. »

La modernisation du tanka, nous la devons notamment à une femme, Machi Tawara ; pour elle, ce poème est lié à la vigueur de l'instant, en y insufflant une sensibilité en phase avec la modernité urbaine. Elle a dit de sa poésie : « À travers un rythme régulier, les mots commencent à s'ébattre pleins de vie, à répandre un éclat énigmatique. C'est ce moment que j'aime. »

Patrick Simon
directeur des Éditions
et de la Revue du tanka francophone

Erratum

Page 38 du numéro de février 2011, l'auteur de ce tanka dont le jury a eu un coup de cœur est de Martine Gonfalone-Modigliani, avec toutes nos excuses :

*Sur le bureau
les papiers éparpillés
la chatte y ronronne
elle a sept fois dix ans
à côté d'elle rajeunir*

Sélection de 11 tanka sur 100 reçus

Platane murier
dans ses branches dénudées
la solitude
seulement à partager
la brume dans les yeux

Patrick Simon

Quand il se perd
dans le brouillard, le train
ne cesse pas d'exister -
chaque jour qui passe
tu penses à moi.

Vincent Hoarau

Volontés ultimes,
dans l'urne avec tes cendres
les non-dits d'antan.
haranguer les étoiles
sans espoir de réponse.

Yann Redor

Un vent léger
le carillon de bambou
chante à peine
en mon cœur une berceuse
pour l'enfant déjà loin

Huguette Ducharme

Tellement de neige
et si peu de mots
pour décrire la tempête
le capuchon sur la tête
Les tremblements de mes os

Jean Végmann

Le petit homme
veut attraper la lune
avec ses deux mains
je n'ose pas lui dire
que ce n'est pas possible

Julien Gargani

Ce bol de thé noir
qui lui réchauffait les mains,
ressemblait au ciel...
je voudrais nicher ma vie
au souvenir de l'instant

Pascal Serpolet

Pour nos amis au Japon

Vague de douleur
la poupée éventrée gît
face contre terre
l'âme des morts surfe encore
sur l'immonde langue noire

Patrick Druart

«Nevermore»
sublime rescapée
d'Ishinomaki
le désarroi désormais
a un visage le tien

Greg Ashbow

Au milieu des ruines
elle attrape son doudou
qu'elle serre fort
le rossignol chantera
à nouveau sur la prairie

Patrick Druart

Ne pas attendre
que les vents nous emportent
se tenir la main
et ressentir le souffle
que l'autre nous apporte

Patrick Simon

Section 3
RENGA / TAN RENGA
HAÏBUN

La forme canonique du haïkaï, mot ancien du renku se présente de plusieurs façons et notamment :

le kasen, fait de 36 vers (chaînon)

le hyatuin, fait généralement de 100 vers (chaînon).

A noter qu'aujourd'hui, on emploie le mot renku ou renga (vers enchaînés), par opposition au haïku (vers isolés).

Ces informations précieuses proviennent d'un livre tout aussi précieux : « Figures poétiques japonaises – la genèse de la poésie en chaîne » par Sumie Terada, Collège de France – Institut des Hautes Études Japonaises – Diffusion De Boccard, Paris, 2004 – ISBN 2-9132217-09-5.

De son côté, le haïbun est un poème en prose concis. Au Japon, il est apparu dans la forme ancienne de journal qui intégrait du tanka dans la prose.

Quant au Rengoum, ici présenté, ce mot fut inventé en 2009 par Luce Pelletier. Ce poème obéit aux règles du renku en y intégrant les répétitions propres au Pantoum. Ce dernier, d'origine malaise est un poème à forme fixe. Adapté en France par les poètes romantiques, il est composé de quatrains à rimes croisées, dont le deuxième et le quatrième vers sont repris comme premier et troisième vers du quatrain suivant. Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville ou Verlaine ont écrit des pantoums.

Le hareng saur

Rengoum par Luce Pelletier et Jean-Claude Nonnet

J : Jean-Claude Nonnet

L : Luce Pelletier

J encore la neige
la chatte attentive
à mon hareng saur

L le Rembrandt au mur *

J ces teintes ensoleillées *

L à mon hareng saur
j'enlève l'hameçon -
le soleil à midi

ces teintes ensoleillées *

chauffant le cœur de l'hiver

J le soleil à midi
si lumineux mais si froid -
l'odeur du café

chauffant le cœur de l'hiver

une mélodie du vieux temps

L l'odeur du café

un peu plus tard si tu veux

tirer les rideaux
une mélodie du vieux temps
accrochée à mes lèvres

J tirer les rideaux
dans la pénombre amie
se laisser glisser
accrochée à mes lèvres
cette saveur primitive

L se laisser glisser
cinq en traîne sauvage
les yeux fermés
cette saveur primitive
zeste entre les dents

J les yeux fermés
les narines dilatées
marée montante
zeste entre les dents
en vrac les habits du fruit

L marée montante
je compte les étoiles
jusqu'au sommeil
en vrac les habits du fruit
la chair en compote

J jusqu'au sommeil
une vague puis l'autre
cri dans la nuit
la chair en compote
mélange salé sucré

L cri dans la nuit
tache noire dans le noir
les idées noires
 mélange salé sucré
 le garder pour soi ou pas

J les idées noires
blémisantes dans l'aube
chercher sa chaleur
 le garder pour soi ou pas
 choisir plaisir ou plaisir

L chercher sa chaleur
les cheveux en désordre -
encore la neige
 choisir plaisir ou plaisir
 le Rembrandt au mur *

© Luce Pelletier et Jean-Claude Nonnet

* *clin d'œil à Le hareng de J.-K. Huysmanns*

Section 4
PRÉSENTATION DE LIVRES
ET D'AUTEUR(E)S

Tanka zen d’hier et d’aujourd’hui

Conception : Janick Belleau

Nous étions cinq poètes invitées à lire nos tanka bilingues dans le cadre du Festival de la poésie zen de Montréal, le 12 mars dernier. Cette lecture a été précédée d’un bref historique du tanka tiré de l’introduction publiée dans mon recueil, *D’âmes et d’ailes / of souls and wings* (éd. du tanka francophone, 2010).

Après l’évènement, il m’a semblé qu’il fallait une suite à cette lecture si bien accueillie des festivaliers zen. Une suite sous forme de jumelage de voix : celles de cinq poétesses de la période de Héian (794-1185) et du XX^e siècle et celles des cinq poètes québécoises invitées du Festival.

J’ai donc proposé un exercice à mes collègues : définir ce qu’est la poésie zen pour elles. C’est à partir de ces définitions individuelles, que j’ai opéré, pour chacune de nous, un jumelage, soit de cœur (sentiment) ou d’expression (mots), avec une poétesse nipponne. Chaque définition est suivie de l’un de nos tanka, lu le 12 mars, et d’un waka (*en italiques*) d’une poétesse du Japon – des waka empreints d’empathie.

.....

« La poésie zen incite d’abord à s’ouvrir pleinement au réel pour ensuite y associer un regard introspectif. Elle propose souvent une réflexion sur la condition humaine en lien avec l’univers. »

photos anciennes
un à un je les regarde
les miens disparus
la neige tombe
en scintillements d'étoiles

Huguette Ducharme

*L'ondulation
d'une fine verdure
S'entrevoit dans le lointain.
Serai-je là-bas, moi
dans ces volutes dansantes?*

Impératrice Michiko du Japon (1934 –)¹

.....

« Les trajets de nos vies se croisent et se recroisent, et chaque personne observe les points de contact différemment car elle y arrive par son trajet personnel, et repartira aussi sur son propre chemin. Les mots sont des repères de nos vécus, et chaque lecteur reconnaîtra ces repères à sa façon, et à sa façon aussi pourra combler les interstices entre les mots. On vise l'équilibre parfait : trop dire est une porte verrouillée qui ne permet pas au lecteur de participer pleinement; ne pas en dire assez est comme un flot d'abstractions qui engouffre les repères.»

te perdant même
dans mes rêves éveillés
à la dérive
parmi les nuages
un ballon bleu

Maxianne Berger

*Elle est si pure
La lune qui traverse
Et éclaire le ciel
Que même voilée par les nuages
Sa lumière n'est pas affaiblie*

La nonne Kyôshin (mi-IX^e siècle) ²

.....
« Pour moi, la poésie zen inclut le silence, le vide, le non-
dit autant entre les images qu'entre les mots... »

le papillon blanc
donne un éclat à la nuit sans lune
n'allume pas la lampe
il va et vient
entre nos silences

Micheline Beaudry

*Rivière du ciel
Où m'apparaissent les adieux
De ces deux étoiles
À travers le fin rideau
Du lit qui nous réunit*

Yosano Akiko (1878-1942) ³

.....
« Je suis d'accord avec Steve Sanfield quand il écrit (à la fin de *No other business here*) : *There are few things in this world duller and more useless than Buddhist scholars and intellectuals discussing zen practice. Surely one of them must be poets prattling on about poetics.* (Peu de choses dans ce monde sont plus ennuyantes et plus inutiles que des savants et intellectuels bouddhistes qui discutent de la

pratique du zen. Parmi elles, sans doute, des poètes qui
pérorent à propos de la poétique.) »
soir d'hiver
sur le rebord de fenêtre
parmi les cailloux
ronds et blancs souvenirs d'été
une lente coccinelle

Monika Thoma-Petit

*Le pain que je fais cuire avec ma mère odeur
qui embaume le plein jour du plein été
je le renferme dans mon souvenir*

*Tawara Machi (1962 –)*⁴

.....
« Je crois qu'un poème zen englobe intériorité du poète
et conscience universelle. Ce moment symbiotique peut
inclure une intuition fulgurante. »

Aube de mai
mon père vient de quitter
ce monde flottant
un halo doré au plafond
son essence

Janick Belleau

*Si après la mort
ce qui reste de moi
se fond en nuage
vers les nappes de brouillard
avec pitié levez les yeux*

*Ono no Komachi (821? – 880 ?)*⁵

.....

¹ *Sé-oto – Le chant du gué* (anthologie de 53 waka), traduction : Tadao Takemoto et Olivier Germain-Thomas; Signatura, Paris, 2006; p. 58

² *Anthologie de la poésie japonaise classique*, traduction : G. Renondeau; Gallimard, Paris, 1971; p. 124

³ *Cheveux emmêlés*, traduction : Claire Dodane; Les Belles Lettres, Paris, 2010; p. 148

⁴ *L'Anniversaire de la salade*, traduction : Yves-Marie Allioux; Philippe Picquier, Arles, 2008; p. 67

⁵ *Visages cachés, sentiments mêlés*, traduction : Armen Godel et Koichi Kano; Gallimard, Paris, 1997; p. 68

Le Kyoto de Yosano Akiko

par Micheline Beaudry

L'année 2010 fut une année faste pour la traduction française du tanka japonais. En effet, Claire Dodane a traduit le fameux recueil de Yosano Akiko : *Cheveux emmêlés / Midaregami*. Quel plaisir de lire dans notre langue, cette œuvre de l'époque Meiji! Jusqu'à cette traduction française, nous lisions *Midaregami* en anglais sous le titre de *Tangled Hair*, traduit du japonais par Sanford Goldstein et Seishi Shinoda, en 2002.

Mon propos est quelque peu différent de celui de la recension. Relisant en français ce recueil, j'ai revécu notre séjour à Kyoto en l'an 2009¹. Des lieux, des activités, des scènes jaillissaient du recueil écrit en 1900 trouvant un prolongement dans le Kyoto éternel que nous pouvons encore visiter de nos jours. Kyoto est essentiellement l'ancienne capitale du Japon avant Tokyo. On peut inverser les syllabes des deux noms : *kyo to, to kyo* signifiant que c'est une ville capitale.

Quand il a fallu choisir un gîte pour loger à Kyoto, notre choix fut inspiré par la proximité du *Kiyomizu-dera*.

1 Voir le premier article de notre voyage à Kyoto dans la R. T. F. *Kyoto, pays du tanka*, septembre 2009, no.8

Durant dix jours, nous avons habité sous les hauteurs de ce temple, un des plus célèbres de Kyoto. Si nous divisons Kyoto en quatre points cardinaux, Kiyomizu se trouve au sud-est de la ville. Notre *ryokan* est situé dans une rue qui descend du Kiyomizu. Au matin vers 6 heures et le soir, à 18 heures, on entendait un appel comme un gong de bois ou de bambou venant du temple. Ce *tanka* de Yosano Akiko trace un chemin qui nous est devenu familier :

De Kiyomizu

Vers Gion un soir de lune

Sous les cerisiers

Comme sont beaux les visages

Que je croise en cette nuit

Notre quartier Kiyomizu était voisin de Gion. Nous pouvions nous y rendre à pied et nous avons passé quelques soirées dans les minuscules restaurants du Gion mythique dans lequel avaient résidé des poètes et poétesses, il y a 1000 ans. Descendre de Kiyomizu pour aller vers Gion est une agréable promenade par les sentiers montagneux et les rues en escaliers. Le quartier de Kiyomizu s'étageant en restaurants et en boutiques de toutes sortes bouillonne de vie durant la journée et devient soudainement silencieux à partir de 18 heures et pour le reste de la soirée. Trouver les « visages beaux » est un signe de l'amour d'Akiko qui avait 20 ans et était venue à Kyoto pour y vivre son attachement pour Tekkan. Entre Kiyomizu et Gion, on traverse également un sanctuaire shinto tout illuminé le *Yasaka-jinja*. Les gens rentrant à la maison s'y arrêtent au passage.

Kyoto est une ville entourée de montagnes et traversée en son centre par la rivière Kamo qui court du nord au sud. Ce cours d'eau, n'étant pas très large, ses rives est et ouest s'en trouvent assez rapprochées. Pour aller à la gare, nous franchissions un des nombreux ponts enjambant la Kamo, en quelques minutes :

*Il lie ses manches;
Rentrez-vous déjà? Dis-je
Dans le clair-obscur
Contre la rampe, à ce dieu
Des flots Kamo dans l'été*

Or, la rivière que nous avons vue n'a pas de « flots ». Le niveau de l'eau y est si bas que des îlots d'herbe poussent ici et là sur le lit de la Kamo. Akiko a écrit son recueil en 1900-1901. La rivière Kamo que nous avons contemplée est un cours d'eau presque stagnant. Cependant, nous n'avons vu personne la traverser à gué. Seuls les hérons en habitent les bords comme on les voit sur les estampes. Est-ce que « flots » est une figure de style comme l'est « ce dieu » désignant son amant? Y avait-il en 1901, une rivière avec un fort courant qui traversait Kyoto?

De notre auberge sous Kiyomizu, un rossignol venait à l'aube. Il brisait le silence de la nuit avec son chant unique. Nous étions fin mai, il faisait 29° C. Ma fenêtre était entrouverte et je m'éveillais vers 5 heures, pour lire et écrire. La logeuse m'a confirmé que ce chant d'oiseau était celui du rossignol, un petit oiseau vert qu'on ne voyait pas et qui disparaît de l'autre côté de la montagne

vers la fin de l'été. Il pouvait faire entendre quelques roucoulaudes avant que le corbeau ne vienne le chasser. Akiko écrit :

*Chant du rossignol
Dans le matin sans rigueur
D'un mont de Kyoto
Paisible amour pour celui
Qui foule les camélias*

Au printemps, on trouve des camélias en fleurs aux abords des temples, dans les rues, dans les cours d'édifices publics. Lors de notre séjour, les cerisiers n'étaient plus en fleurs et commençaient à former leurs fruits. Akiko précise une époque du printemps où les pétales des camélias sont foulés aux pieds. Elle fait appel à ses souvenirs, car c'est en novembre et en janvier qu'elle est venue à Kyoto. Son recueil n'a qu'une saison : le printemps. Elle est jeune. Elle vit un amour passionnel.

*Tant et tant de temples
Dans l'un d'eux la cloche
Se mit à sonner
Tandis qu'au nord de la baie
Des nuages lourds de pluie*

Effectivement, il y a « *tant et tant de temples* » à Kyoto. Dans la préparation de notre voyage, on lisait sur Internet qu'il y a 2000 édifices religieux à Kyoto dont 1600 environ sont des temples bouddhistes et 400, des sanctuaires shintoïstes. Or, la plupart de ces structures sont des complexes templiers couvrant de vastes domaines et souvent grimant à même le flanc de la montagne.

Pour les visiter, il faut compter minimalement une demi-journée. De ces 2000 temples, on nous indiquait la liste d'une centaine d'entre eux dont plusieurs classés Patrimoine mondial. En dix jours, nous n'avons pu en parcourir qu'un peu plus d'une dizaine. Kyoto fut la seule ville du Japon protégée de la destruction à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ce trésor exceptionnel habité de dieux, déesses, mythes anciens et identitaires est comme un musée à ciel ouvert où l'on passe d'un site à l'autre avec une diversité qui ne laisse d'étonner.

Akiko a été influencée dès l'enfance par Murasaki Shikibu (973 – 1014) qui a commencé à écrire la légende du Genji sous la pleine lune d'août en 1004. De nos jours, le temple *Ishiyama-dera* qui abrite le souvenir de la grande femme de lettres se trouve au nord-est de Kyoto, sur le lac Biwa. Ce temple-musée était-il là en 1901, lors des séjours d'Akiko?

*Et si nous partions
Nous promener dans la montagne
Vers le lac Biwa?
Nous étions trois dans l'automne,
Chacun dans la confusion*

Un des rares tankas où Akiko parle d'automne et non de printemps, la saison des amours. Nous sommes allées au Lac Biwa le plus grand des lacs d'eau douce du Japon. Nous avons pris un train et un taxi pour atteindre le temple qui conserve la mémoire de Murasaki Shikibu. Il est situé sur un versant de montagne et comporte beaucoup d'escaliers de pierre, des sentiers, des étangs, des jardins, des cascades.

À son sommet, on visite le Musée qui contient quelques-unes des 520 peintures réalisées sur des rouleaux, paravents, éventails, albums, kakémonos illustrant le roman de Shikibu. Les galeries du bâtiment nous situaient au-dessus d'arbres élancés et un belvédère en bord de sentier offrait un aperçu de la région et du lac Biwa en contrebas. Dans ce lieu, nous avons croisé des Japonais qui profitaient du dimanche pour venir en famille se ressourcer dans la nature. Oui, nous avons entendu cette invitation d'Akiko : *Et si nous partions / Nous promener dans la montagne / Vers le lac Biwa?*

C'est dans les temples que nous trouvons les reliques des écrivain(e)s. Les sanctuaires shintoïstes demeurent mystérieux pour un Occidental. Nous en avons visité quelques-uns pour nous initier à cette source nippone qu'est le shinto. Lors de la visite du *Fushimi-inari taysa*, nous avons bénéficié des indications d'un guide qui commentait autant les *torii* (portails orange), le renard avec la clé dans la gueule, le grand-prêtre des lieux, les nombreux obstacles dans la montagne *Inariyama* représentant les épreuves de la vie, etc. Les divinités de ces lieux sont celles de l'agriculture qui protègent le riz et le saké. L'Occident est plus familier avec les symboles religieux bouddhistes.

Dans le temple de *Zuishin-in*, au sud-est de Kyoto nous avons trouvé les traces d'Ono no Komachi (825 – 900) qui s'y serait retirée, après avoir quitté la Cour impériale. Une stèle moderne nous montre la poétesse allongée en train d'écrire, enveloppée de sa longue chevelure. Après des amours tumultueuses, elle aurait vécu dans la solitude et la misère. D'où ce tanka d'Akiko qui exprime à la fois

son désir de s'identifier à la passion de Komachi tout en craignant le temps qui passe et flétrit toute beauté :

*En moi Komachi
Qui dans mes tourments ces jours
Était mon aînée
Mais je m'en fus en priant
De ne connaître sa fin*

Le couple Akiko/Tekkan allait dans une auberge située au nord-ouest de Kyoto. C'est encore aujourd'hui, un des plus beaux coins de la ville. On peut essayer d'imaginer ce que c'était il y a un siècle, alors que la nature avait été peu modifiée par le développement urbain. C'est de ce côté qu'on retrouve la rivière Ôi, aujourd'hui surmontée du pont Togetsuky; la forêt de bambous de Arashiyama à Sagano et le temple *Adashinô Nembutsu-ji*, « des corps laissés au vent » où durant la fête des morts (*O-Bon*), chacune des huit milles pierres est illuminée d'une bougie. Akiko mentionne Saga dans un de ses plus nostalgiques tankas :

*Rouge l'éventail
Où ses regrets s'écoulaient
En larmes secrètes;
Courte la nuit à Saga
Qui s'achevait dans le froid*

C'est encore à Sagano que la maîtresse du haïku Momoko Kuroda nous a fait inviter dans le temple *Enri-An* par l'intermédiaire du moine responsable et que nous avons pu honorer la pierre tombale de Fujiwara no Saidaie (ou Teika) 1162 – 1241 celui qui a fixé les règles du tanka

(appelé *waka* à l'époque).

Sept siècles plus tard, une jeune fille de vingt ans créait le chef-d'œuvre de tanka *Midaregami* qu'on lit encore aujourd'hui avec le plus grand plaisir dans plusieurs langues et désormais en français. Que la traductrice Claire Dodane en soit remerciée!

*Endormis au bord
De la rivière Ôi à Saga;
Dieu de cette nuit,
Garde secrets nos poèmes
Écrits sous la moustiquaire!*

Que cette poétesse de tanka, en 1900-1901, ait chanté la ville de Kyoto, tout comme Paris le fut par tant de poètes et de chanteurs, immortalise à la fois l'amour, la ville et la poésie

Recension de *Mots de l'entre deux* de Martine Gonfalone-Modigliani et Patrick Simon

Par Danièle Duteil

Martine Gonfalone-Modigliani et Patrick Simon, tous deux passionnés de poésie japonaise, nous invitent aujourd'hui à partager *Mots de l'entre deux*, un recueil de renga tout en finesse.

Inutile de revenir en détail sur les règles qui régissent ce genre poétique complexe et délicat à explorer : elles ont été à plusieurs reprises énoncées dans la *Revue du Tanka Francophone*. De surcroît, Luce Pelletier consacre, dans la préface de ce livre, un développement sur le sujet, ainsi qu'une réflexion sur les spécificités de la démarche littéraire adoptée par les auteurs.

Précisons simplement que, dans le renga antique, apparu dès la deuxième moitié du 8^e siècle dans le paysage poétique japonais, chaque verset écrit par le premier poète est complété par le second, afin d'obtenir un enchaînement en 5/7/5 et 7/7 syllabes. Un rythme qui, loin d'être anodin, contribue à donner à l'ensemble de la composition sa fluidité et sa musicalité.

De même, dans cet ouvrage, la poésie prend-elle, à maintes reprises, des allures de chant régulièrement scandé, déroulé sur une quinzaine de poèmes-dialogues brefs - renga courts (tan renga) de 36 versets chacun sur des sujets différents.

Pour accéder au point de convergence de tous ces sentiers tracés et saisir le fil conducteur du recueil, plusieurs pistes de lecture peuvent être empruntées. Trois d'entre elles retiendront ici particulièrement l'attention, à savoir la dimension spatio-temporelle, le climat onirique, le rôle de l'art.

Le titre, « Mots de l'entre deux » pose tout de suite question. Dans quel espace faut-il se situer ? Le seul vocable « mots » est déjà à double entente, car la pensée et l'œil inclinent vers « confidences, messages, billets, vocables... » Tandis que l'oreille capte, par le jeu de l'homophonie « mots/maux », de vagues souffrances.

Quant à l'expression « l'entre deux », utilisée ainsi de manière absolue, elle interroge : entre deux « qui » ? entre deux « quoi » ? De quelle plage temporelle indéfinie, privée même du repère que fournirait un trait d'union, est-il question ? Ou de quelle dimension spatiale tout aussi imprécise ? Bref, il s'agit d'un univers à géométrie variable.

Une première impression vite vérifiée : en témoigne la position géographique des deux poètes, de part et d'autre du vaste océan. Quelle que soit la proximité établie par leurs sensuelles confidences, le champ est large. Cependant, ils le redimensionnent aisément à leur guise. L'écriture, certes de plume et de papier, finit par s'échanger, par ordinateur interposé. Et voilà les distances abolies ! Entre eux, plus qu'un très mince écran de verre :

*Ecrire à l'encre
ou au clavier tous les sens
en éveil ici*

PS

(*Ecritures*)

Ainsi, le temps et l'espace s'allongent et se rétrécissent à l'envi. Du même coup, le passé et le présent, le futur aussi, deviennent des notions floues, d'autant plus que l'instant vécu ici et maintenant, aussi bien que l'avenir, se nourrissent du passé qui les forge.

*Cour de l'école
des cris et des jeux autour
sous le soleil blanc*

*souvenirs solitaires
voir les billes des autres*

PS

(*Enfances*)

D'ailleurs, dans *Mots de l'entre deux*, le passé ne se gêne nullement pour faire irruption dans la poésie de Martine Gonfalone-Modigliani et de Patrick Simon : ça et là, la voix d'un poète ancien mêle son écho à celui des auteurs, sans produire le moindre hiatus :

*sous la pluie tombante
où donc peut-il bien aller*

I s s a

*la pluie en rideau
il le traverse en aveugle
l'arc-en ciel... après*

MG

Comment cerner le temps et l'espace, quand se dérobent inlassablement les marques de toute présence, ne laissant qu'une esquisse effleurée de la pointe légère de deux plumes poétiques ?

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

PS

*pattes d'oiseaux s'impriment
éphémères hiéroglyphes*

MG

(*Traces*)

Traces... telles des bribes fugitives surnageant au matin, le rêve achevé.

Mots de l'entre deux tient bien souvent du songe, tant il offre d'espaces nimbés d'une atmosphère onirique. Il n'est qu'à analyser la récurrence du mot « rêve » et son champ sémantique dans l'ensemble du recueil. Du reste, le parti-pris poétique de Martine Gonfalone-Modigliani et Patrick Simon conforte cette impression : le procédé stylistique recourt régulièrement à la répétition, rappel du renga ancien soucieux d'harmonie, impulsant de proche en proche un mouvement de va-et-vient. Qui plus est, les auteurs introduisent simultanément un léger déplacement de sens d'un verset à l'autre. Cette subtile méthode, qui contribue à la déstabilisation générale, laisse en finale bien peu de place aux certitudes.

*sur le mur tout blanc
les fantômes du passé
en ombres chinoise*

MG

*dans la chambre d'enfance
une ombre sous la porte*

*Mur- et puis et puis
passer de l'autre côté
un jour une nuit*

PS

(Murs)

Dans cet univers où tout semble voué à la dissolution, la forte présence de l'élément liquide accentue encore, si besoin était, la sensation de flottement :

*Suivre les crêtes des vagues
voguer à califourchon*

MG

(Histoires d'eau)

La parole aussi semble naître au gré des courants, laissant échapper les mots à la faveur du flux et du reflux :

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

PS

(Traces)

De l'eau à la bulle, le chemin est court. Bulle de savon, bulle au coin des lèvres, bulle du pape : tout ce monde s'envole en une danse irisée, aérienne à souhait, ainsi que mots lâchés :

*Des bulles d'argent
éclatent à la surface
parole de poissons*

MG

(D'une bulle à l'autre)

La bulle, c'est encore l'enveloppe protectrice, la figure féminine, le symbolique de la perfection astrale. Mais, à l'échelle humaine, la perfection n'existe pas, elle est illusoire. Ah ! le rêve de la Geisha...

*Lèvres peintes en rouge
sous son masque blanc poudré
c'est tout un mystère*

*les voir c'est déjà mordre
dans une cerise mûre*

MG

(Geisha : finesse et raffinement)

Recourant, pour mieux fasciner, à tout ce qui relève du factice - costume, décor, théâtralisation de l'espace, dramatisation - le spectacle est beau, mais son éclat bien éphémère :

*fouler bravement l'espace
dans son habit de lumière*

MG

jeux d'ombres dans les gradins
émois d'aficionados PS

tragédie en cinq actes
aimer pourtant ce spectacle MG

À bien y réfléchir, le « faire semblant » n'est-il pas ancré profondément dans l'être humain ? Certes, l'enfant recourt très tôt au jeu qui le construit, mais l'adulte continue de jouer.

S'inventer des jeux d'enfant
oublier qu'on a grandi MG

(Petits bonheurs du jour et de la nuit)

à tant se rêver
ils s'inventent des visages
tendre carnaval

de leurs doigts ils n'effleurent
qu'un séduisant mirage MG

(Entre deux)

Le jeu et le rêve ont des fonctions multiples. Pour commencer, ils aident à vivre :

Puisque rien n'est durable
jouir du fleuve de la vie PS

(D'une bulle à l'autre)

Il n'est pas du tout extravagant d'imaginer qu'ils constituent aussi de puissants moteurs de l'action. Et ne portent-ils pas également en eux la dimension dynamique qui élève l'esprit ? Car rêver, c'est aussi tendre vers un idéal de vie, porte ouverte à la création. Les artistes le savent bien :

*Se sentir heureux
trait de pinceau après trait
visages allongés*

PS

(Modi jour)

Au nombre de ces artistes, le poète, la poétesse, qui ne lâchent jamais leur plume toujours prête à saisir la moindre opportunité pour abattre les obstacles et rebâtir de nouvelles routes :

*La brèche du mur
laisse voir un bout de pré :
possible évasion*

MG

*reconstruire des ponts
passer de l'un à l'autre
jouir du soleil*

PS

(Les murs)

Afin de mieux s'ouvrir à la nouveauté et à l'innovation, ils n'hésitent pas à se débarrasser eux-mêmes de leurs oripeaux devenus encombrants...

*Comme le serpent
laisser tomber sa vieille peau
oser cette mue*

MG

(Histoire de peau)

... à emprunter des chemins inconnus, peut-être
dangereux ;

*Malgré les rapides
oser les prendre
les courants contraires*

PS

(Histoires d'eau)

et à aller de l'avant, en tissant inlassablement des liens :

*Une femme, un homme
deux rivages étrangers
en quête d'un pont*

*à tâtons suivre le fil ;
ô délicat balancier !*

MG

(Entre deux)

Si toute chose est appelée à disparaître, l'art du moins peut-il permettre de s'inscrire, et d'inscrire le message porté, dans la durée. Bashô, Issa, Baudelaire et tant d'autres sont ainsi entrés dans la postérité.

Mots de l'entre deux, constitue un recueil riche, bourré de surprises, de fantaisie et pétillant de vie. S'il allie à merveille le propos léger et la pensée profonde, c'est sans doute parce que les auteurs ne se font pas d'illusion sur l'existence humaine. Ils ont une conscience aiguë de ce qu'elle peut comporter à la fois de bouffon – chacun joue un rôle – mais aussi, étant par essence éphémère, de tragique. C'est pourquoi ils ont besoin de se ménager des bulles de protection, illusions et rêves mêlés.

Pour autant, ils savent aussi que, sous l'enveloppe factice, brûle parfois le feu de la passion et de la liberté qui anéantit les entraves. La voie de la création ainsi ouverte, le talent n'a plus qu'à s'exprimer. Si, par bonheur, l'œuvre accomplie atteint un certain degré de génie et de perfection, elle traversera les temps sans prendre aucune ride.

Ce recueil s'inspire fortement de la tradition poétique japonaise du *renga* ancien. Mais il s'en écarte aussi judicieusement, grâce à sa liberté de ton, à ses thématiques, qui l'ancrent dans la modernité et dans l'universalité tout à la fois.

Les Éditions du tanka francophone

Éditions du tanka francophone
3257, boulevard du Souvenir # 201
Laval, QC
H7V 1X1 – Canada

Inscrit au Registre des Entreprises du Québec (Canada) :
1164854383

Créée en 2008, cette maison d'édition est dédiée à la promotion du tanka et en particulier du tanka francophone ou traduit en français.

Nous publions des recueils poétiques, des essais, à compte d'éditeur exclusivement dont le contrat est accessible sur notre site Internet. Les manuscrits devront être transmis à l'intention du comité de lecture, à l'adresse indiquée ci-dessous :

editions@revue-tanka-francophone.com

Les manuscrits acceptés doivent être créés avec un programme Word, dans un format A5, avec les polices de caractère Garamond, taille 12.

Nous nous chargeons du catalogage avant publication de la Bibliothèque et archives nationales du Québec et bien sûr du dépôt légal.

Nous sommes inscrits à Copibec, la société québécoise de gestion collective des droits de reproduction.



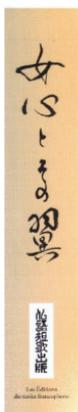
Discover Me
*Tes mains
me découvrent*



Claudia Coudu Radmore
traduit de l'anglais par
Mike Monreuil

Your Hands Discover Me
Tes mains me découvrent
15 \$ - 11 €

ISBN 978-2-9810770-8-0



D'ÂMES ET D'AILES
of souls and wings



Janick Belleau

Tanka

Janick Belleau
D'âmes et d'ailes
/of souls and wings

20 \$ - 15 €

ISBN 978-2-9810770-5-9

Abonnement

1 an / 3 numéros : 35 \$ ou 34 euros (frais d'expédition inclus)

Prix au numéro

Prix au numéro au Canada : 18 \$ (taxes et expédition incluses). Prix au numéro ailleurs : 18 euros (expédition incluse).

Paiement :

Payable à l'ordre de La *Revue du tanka francophone*

Par chèque en dollars canadiens

Ou par mandat international

Ou par Paypal : sur notre site :

<http://www.revue-tanka-francophone/ventes.htm>

Adresse de la Revue :

Revue du tanka francophone

2690, avenue de la gare

Mascouche, QC

J7K 0N6

Canada

