

MATSUURA Hisaki

traduit et présenté par Véronique Perrin,
Taniguchi Asako et Patrick De Vos

Poète ; critique de cinéma ; professeur au Département des recherches culturelles interdisciplinaires, l'Université de Tokyo ; docteur ès lettres.

Domaine de recherches : Poésie française des XIX^e et XX^e siècle (Valéry, le surréalisme) ; poésie japonaise moderne ; histoire et théorie du cinéma ; théorie de l'image et de la représentation.

Matsuura Hisaki, né à Tokyo en 1954, licencié ès lettres et maître ès lettres à l'Université de Tokyo, a obtenu le doctorat de 3^e cycle de littérature française à l'Université de Paris III (la Sorbonne Nouvelle) par la thèse intitulée « André Breton et la topologie du texte », en 1981. Actuellement professeur à l'Université de Tokyo, il enseigne la littérature française et le cinéma, tout en publiant des poèmes, des nouvelles et un roman en japonais. Il a enseigné l'histoire japonaise de la poésie moderne et du cinéma à l'Université d'Iowa (aux États-Unis, 1989) et à l'Université de Pékin (en Chine, 1992) ; il a été professeur invité à l'Université Harvard (aux États-Unis, 1997-98). Il a traduit en japonais Valéry, Breton, Artaud, Derrida. Il est l'auteur de :

- *La Danse des lapins* (1982) (poèmes, Shichigatsu-dô)
- *Les Lèvres* (1985) (essai philosophique, Seido-sha)
- *Slowmotion* (1987) (critique littéraire, Shichô-sha)
- *Cinéma n-1* (1987) (essais critiques sur le cinéma, Chikuma-shobô)
- *Un livre d'hiver* (1987) (poèmes, Seido-sha, prix Takami Jun)
- *Devenir-oiseau* (1993) (poèmes, Shichô-sha)
- *Du plan* (1994) (étude sur les systèmes de la représentation, Iwanami-shoten, prix Shibusawa-Claudel)
- *Origuchi Shinobu* (1995) (essai sur un penseur japonais shintoïste, Ôta-shuppan, prix Mishima Yukio).
- *Essai sur la Tour Eiffel* (1995) (étude historique et sémiologique, Chikuma-shobô, prix Yoshida Hidekazu)
- *Cinéma 1+1* (1995) (essais critiques sur le cinéma, Chikuma-shobô)
- *Jeux des choses* (1996) (nouvelles, Shinsho-kan)
- *Godard* (1997) (étude sur Jean-Luc Godard, Chikuma-shobô)
- *Les Jardins du savoir* (1998) (étude sur la ville de Paris au 19^e siècle, Chikuma-shobô, prix Ministre de l'éducation nationale)
- *Kasuka* (1999) (nouvelles, Kôdan-sha)
- *Fleurs pourries* (2000) (Kôdan-sha, prix Akutagawa)
- *Étienne-Jules Marey: la représentation et la perversion* (2001) (Chikuma-shobô)
- *Philosophie de la sensualité* (2001) (Iwanami-shoten)
- *Tomoe* (2001) (roman) (Shinsho-kan)

LIRE

Enfin Fatigué de lire Mots amochés Du sel plus âcre que les lèvres de ma
sœur Finis les après-midis lyriques Quand le délicat soleil d'automne
chauffait les liasses empoussiérées de lettres et les cartes jaunies La nuit enfin
Heure où les signes émergent et s'échappent déjà de ma main Comme la
graisse des morts émerge à la surface de l'eau Du fond des faux abîmes creu-
sés à chaque page Du fond des miroirs interdits lisses à faire peur Du fond
des prunelles de mon double à moi me reflétant moi me regardant moi Émer-
gent sans plus de sens presque Ces signes-là qui se disloquent en silence et
se dispersent N'est plus mien déjà cela Laisser le débordement aller Au
dehors de la fenêtre vers la nuit dehors qui se bouscule et colle à la vitre Tous
mots en stagnation dans leur refus d'être lus Noir marais où fusionnent exta-
tiques l'article du journal d'hier et des rimes médiévales Un vent lourd mugit
qui barratte sans arrêt mer de lettres qui déferlent Et bien loin sous le
bouillonnement de la surface engloutis sont « Les fontaines blanches des villes
du sud » et « Les tournesols au midi de l'été » Pour supporter cet ambigu
insupportable Plus rien que verser son sang Mon sang à moi Cessons de
lire Mais tailler plutôt Je taillerai à coup de clou rouillé Des plaies dans
le poème Dans les lettres ce qui n'est pas lettres Un Chinois tournant son
dos cravaché et la tête trop mince d'un chien armure suspendue à peine
oblique Miel Dent brisée Phosphènes Faudra désormais orner tous les
livres de douleurs en reliefs saillants Comme un sillage scintillant orne la
trace de la limace Je veux laisser une trace assurée sur les heures de cette
nuit... Mais ne peux laisser les livres flamber Nul lieu ne disposant plus pour
dispenser les cendres brûlantes Tant que je serai fixé à la tiédeur de cette
chambre Nul sacre des douleurs ne se tiendra hors du papier et de l'im-
primé Lentement le cœur palpite La dissolution insiste sourde tenace sans
fin Je tends la main Non pour saisir le livre ouvert sur la table Pour
recueillir au creux de la paume des lettres dissoutes dans le silence Les plaies
sans exception devront bien guérir Tous efforts fussent-ils vains Cette
certitude déjà vaudra rétribution Je reviens dans la lande obscure du déchif-
frement Long retour Une à une déchire les pages d'un dictionnaire ruisse-
lant Colle et recolle Le désir d'aboutir à un collage aussi grandiose que la
création du monde Déjà tranquillement comme une pluie se déverse

(trad. P. D. V.)

ORCHIDÉES

La reliure désarticulée d'un antique livre
En main haut levée sous un éclat déferlant aigu de lune
Je marche d'un pas qui recule qui recule
Sur une veine à déliter la nuit indestructible
Et lentement jusqu'au sommeil s'atrophie le plaisir
L'immobile l'énorme mante tétanisée
Qui sous le pied crisse écrasée
Était-il seulement consommé l'accouplement ?
D'une éclosion de constellation carbonifère
Tombe lente une pluie de mycelium dolant
Au hasard d'une aiguille qui se déboussole
Nous vaguons en vain
Lapin bondissant comme un incubé
Vache bleue debout comme une poupée de papier
Capselle et œnanthe sont déjà fanés
Décoller l'enveloppe détremnée
Extraire et lire la lettre de l'ami
Message venu d'un ailleurs sans pluie ni fleur
Légère odeur de rouille
Bruit d'eau que l'on puise
Ma mort avance goutte à goutte
Conscience ne serais-tu que l'autre nom de la douleur
Les pages une à une se défont et tombent
À la rencontre sur le sol de leurs ombres
Sous un éclat déferlant aigu de lune
Cet effondrement d'orgueilleuses orchidées
Il faudra bien maintenant, fût-ce au prix de la nuit
que peu à peu il m'apprivoise

(trad. P. D. V.)

L'HIVER DU LIVRE

Voici le moment de l'éclipse
Où je fais le vœu
De me frotter aux choses, à tous leurs soupirs,
Que sans fin s'échangent ce moi et ce qui ne l'est pas.
Vœu verroulé à l'évidence
Puisqu'à toiser le globe céleste qui s'élève, translucide, dans ma chambre
À vouloir en calculer le diamètre forcément limité
Je ne rencontre jamais que mes soupirs à moi.
J'ai beau feuilleter comme un livre
Le ciel assombri du crépuscule,
Poursuivre le pollen des mots qui se disperse en frêles filets
Et errer sans trêve d'une ruelle l'autre,
Il m'est impossible de sortir de ce livre.
La carte de la voûte céleste réduite en planétarium
D'heure en heure, de figure en figure se travestit au-dessus de ma tête ;
Discret bourdonnement d'oreilles, torpeur brève et féroce,
Répétition monotone des questions et des réponses,
Devinettes serinées en bâillant pour enjôler l'enfant
Au fond je ne fais sans doute qu'observer
La marche d'une configuration quasi imperceptible
D'un firmament nommé solitude.
Tandis que je dévide le fin maillage de mes motifs sentimentaux
Comme si je suivais la nervure de mes plantes favorites,
Que le temps passe.
J'ai beau savoir que je n'irai pas plus loin,
Je resterai immobile et le temps continuera
Et il arrivera bientôt que les paysages et les constellations qui m'entourent
Recouvrent le même arrangement.
Le moment de l'éclipse aura passé à son tour
Déjà mon corps, feuille tendre et pelucheuse,
Frileusement s'obscurcit,
Ainsi sur le livre dont les pages
Chacune sereinement s'éclaircissent
En une teinte limpide, grise et bleutée,
Descend l'hiver.

(trad. P. D. V.)

UN LIVRE D'HIVER

(fragment)

L'averse des lettres invisibles
Étale ses ondes de propos amoureux inaudibles
Mille gouttes luisantes ruissellent des branches
Et chacune une à une
abrite un monde à peine dissemblable
Seraient-ce ces infimes, ces imperceptibles différences
qui recèlent le secret de la vie
Rien n'humecte plus rien ici
Il faudrait
Tout rendre à l'oubli
Sur un lit étroit je suis étendu
Et essaie de lire
Dans les naïves ombres chinoises dépourvues de profondeur
Un faux livre
D'hiver
Et la lune et le feuillage rougi
Ne sont ici que plats reflets surfaces monochromes
Silencieuse obscurité
Où bondissent des assemblages de celluloïds
Ce temps entre le moment où mes yeux se ferment et celui où je m'endors
Je saisis une allumette
Allume un feu d'illusions dans mes iris
Et d'un renard ou d'un papillon surgissent, d'abord, les ombres évanescentes
Qui frémissent au souffle des chers morts

(trad. P.D.V.)

DEVENIR OISEAU

1.

L'eau m'est le plus intime et cependant était-ce bien moi qui ne voulais rien laisser surgir rien laisser couler et qui pensais possible de consommer mollement jusqu'au bout ce reste de vie mensongère fait pour les esprits tranquilles entassant dans des creux bourbeux saturés d'air vicié des pierres et des cailloux qui s'élèvent en tours croyant que je pourrais faire comme si n'avait pas eu lieu la merveille d'une goutte d'eau translucide capable de renouveler ma vie? Il ne pleut plus dans cette cour à présent seules les

orchidées qu'on appelle hôtes-fantômes y poussent sans retenue je n'ai que l'eau souillée du sous-sol pompée par leurs racines pour y tremper en dormant mes lèvres gercées Du dedans au dehors du dehors au dedans : et où coulent maintenant ce fleuve de mots débordants qui s'entrepénétraient et circulaient sans cesse ? Mais peut-être les choses sont-elles mieux ainsi ici par exemple la surface de cette table où reposent quelques feuilles de chêne-charbon rapportées pour orner la platitude du journal de mes nuits entre sommeil et veille mettons que ce soit là le dernier réservoir qui m'ait été laissé et puisque l'eau qui le remplit est si inoffensive et dormante puisqu'il n'y a plus aucune ombre de monstre vivant remuant dans ses profondeurs je ne m'unirai plus à elle c'est bien ainsi Je ne dirai plus qu'il me faut être d'une fraîcheur limpide ni qu'il suffit de se laisser aller tout doucement sans révolte aucune mon espérance n'est plus là

2.

Il faut plutôt qu'enfin je me déprenne de l'eau que je secoue de moi le sang tiède et visqueux je croyais souffrir suffisamment déjà de la soif et de la souillure vois pourtant ce manteau tout trempé suspendu dans un coin de la chambre qui continue de perdre son eau goutte à goutte ne dirait-on pas un autre moi figé destiné à rester à sa place comme je le fais moi-même pour continuer de souffler sur moi sa malédiction humide qui me pèse autant que ma propre respiration ? Ou bien encore ce délicieux vertige qui sans cesse s'empare de moi en plein jour et chaque fois me rejette à l'eau et le noir tendrement pourrissant de mes rêves se remplit de myriades de petits poissons souples qui font miroiter leurs écailles d'argents Qui ne voit alors que l'eau m'est encore trop intime ? Mais comment m'y prendre à la fin moi qui suis née sous le signe du poisson pour expulser définitivement de ma pénombre intérieure ces jolis poissons tellement chatoyants ?

3.

Il me faut un projet un projet pour me disperser à tous vents disperser mes propres spores desséchées rompre avec la nostalgie des choses tendres qui surgissent sans effort briser la faiblesse que j'ai pour la pesanteur de ma chair penser juste un peu plus en avant plus haut me projeter un peu M'alléger Me faire oiseau léger c'est alors que l'air me deviendra le plus intime je ne nagerai plus je planerai seulement Je veux planer perpétuellement dans une étendue affamée sans limite et sans sens rompre avec la sensualité de l'eau briser la peur de la soif et dans le ciel nuageux chargé d'une atmosphère électrique qui annonce les ferventes batailles à venir je veux me disperser avec tous les moi qui ne me ressemblent pas projet qui ne se réalisera pas Mais répéter encore par simple habitude les modestes ablutions rituelles dans cette pauvre petite flaque serait un divertissement plus vain que monter une tour de pierres ou cultiver des orchidées c'est en me dégageant du courant et du vacillement en étant fidèle au projet de percer ces murs et ce plafond suintants que je laisserai la vie retrouver sa

tension cela je peux le croire Ces feuilles de chêne-charbon déjà sèches je n'ai qu'à les prendre une à une entre le pouce et l'index et les lâcher dans le vide qu'elles se détachent sans bruit de mes doigts et s'en aillent glisser doucement sur des strates d'air inégales de densité variable cartes-plumes éphémères qui ne seront sans doute pas distribuées à temps sur chacune d'elles mon projet est écrit sans l'aide de l'eau qu'elles flottent un instant dans les airs flottent réellement sans prendre appui sur rien qu'elles parviennent ou non chez quelqu'un ou que pour finir elles me reviennent en décrivant un grand cercle de cela je me soucie comme d'une guigne

(*Devenir-oiseau* 1993, Shichô-sha)
(trad. V. P. et T. A.)

Traduire *Devenir oiseau* : sous le signe des poissons.

Il y a environ quatre ans, entre deux rayons de bibliothèque, j'ai trouvé ce poème ici traduit en français. *Devenir oiseau* : « Poème charnière où s'inscrit parfaitement – je crois – le changement qui m'est arrivé dans ma relation avec les mots », dit le poète à la fin du recueil qui porte le même titre, lequel signifie originellement « projet d'oiseau ». De l'eau à l'air. C'est un projet pour se lancer vers l'union impossible de la vie et de la poésie. Il s'agit aussi – je l'avoue – d'un poème dont j'ai gardé longtemps les photocopies dans une poche de mon sac à dos. Mais pour marcher toute seule sans m'arrêter ni m'écrouler, j'avais besoin d'un talisman, des mots qui me poussent dans le dos en m'enveloppant comme un vent doux et très fort. Alors, je ne savais vraiment pas qu'un jour j'aurais l'occasion de le traduire.

Lorsque je suis arrivée à traduire une phrase qui avait une résonance toute particulière à mon oreille, j'ai ressenti une étrange jouissance, presque surnoise : « né sous le signe du poisson ». Clairement écrite par un homme qui dit « *watashi* », première personne qui pourrait être utilisée par une femme, cette partie entrait en moi avec une intimité illogique et rassurante : moi aussi je suis du mois de mars. Une coïncidence purement insignifiante mais d'autant plus réconfortante pour moi qui voulais alors m'attacher au même projet : m'élancer un peu plus haut, sans me soucier de ce qui arriverait en suite. Et au moment où j'ai vu ma main droite ajouter, presque par accident mais entraînée quand même par un désir irrésistible, un petit « e » muet après le « né », j'ai été brusquement éblouie par la possibilité de faire ce poème légitimement mien et de le renouveler de bout en bout. Mais en avais-je le droit ? « Est-ce que vous permettez de le traduire au féminin ? » J'ai demandé à la seule personne que je croyais capable de me donner ce droit : au poète. Il a relevé la tête un instant et m'a dit « oui » sans plus me questionner. Et prenant une brochette de poulet sur son assiette, il a ajouté : « ce sera au moins intéressant ». Je note ici que l'autre traductrice, Véronique, est née aussi le 1^{er} mars, moi le 6 mars, et le poète le 18 mars.

Je ne sais pas si en général on a le droit de changer le sexe du sujet dans une traduction. Ou plutôt, normalement, il n'y a pas de raison de le faire. Mais cette fois-ci je trouvais cela suffisamment justifiable pour l'oser. Et cela justement parce qu'il y avait une histoire toute personnelle et tissée de hasards insignifiants. Cependant, y a-t-il une tra-

duction (donc une lecture) qui ne serait ni personnelle ni hasardeuse ou arbitraire ? Ce que nous pouvons dire pour notre tentative ne peut-il pas se dire de toutes les traductions ? Une traduction n'est-elle pas toujours un essai pour « faire un texte légitimement sien et le renouveler entièrement » ?

Un texte peut s'écrire seul. Mais la traduction n'existera pas sans rencontre. Et si toute rencontre provoque quelque changement, traduire aurait ce rôle de changer quelque chose sans rien changer au fond. Qu'apporte ici le changement ? Au moins une chose qui n'existait pas avant : la possibilité de relire l'original comme si c'étaient des mots égrenés par la voix d'une femme. Chose possible depuis toujours mais qui n'avait pas encore été essayée.

Il faut d'abord admettre que cela n'était possible qu'au croisement des singularités de deux langues : que le sujet japonais « *watashi* » pouvait être d'un homme et aussi d'une femme, tandis que le français est une langue qui laisse difficilement dans l'ambiguïté le sexe du sujet. Mais le point de tangence lui-même se situe dans le *vide* qui est entre les deux langues : il n'y a aucun lien *a priori* entre un fait et l'autre. La réalité des deux langues n'a pas changé. L'original masculin et sa traduction féminine se liront toujours séparément. Ce n'est donc vraiment que dans l'instant présent, instant où nous effleure encore la tentation de faire se rencontrer ces deux textes, que notre fiction survit.

Le désir irritant de se mettre au ras du texte peut avoir enfin, comme *involontairement*, une cruauté suffisamment innocente pour risquer de révéler un vide qu'on ne peut nier entre deux langues. Mais c'est alors que ce vide cesse d'être simple étendue béante pour offrir quelque chose, un éclat palpable : encore parée d'un habit de fiction, la relecture de l'original commence déjà à s'entendre. C'est peut-être cela. Traduire un texte n'est pas donner une autre forme à l'original en le réécrivant, mais le *lire différemment* en y superposant son propre corps : la manière de vivre le plus intensément dans cette fissure ardente et consolante entre deux langues, ou entre deux êtres.

le 12 avril 2002
Taniguchi Asako

Kanji et kana : la prosodie graphique dans la poésie japonaise moderne

L'averse des lettres invisible
Étale ses ondes de propos amoureux inaudibles
(Un livre d'hiver)

La modernité de la poésie japonaise trouve une de ses origines dans l'impact de la rencontre avec la poésie occidentale, surtout anglaise, mais française aussi, rencontre qui eut lieu dans les années 1880 et 1890. Le *haïku* composé seulement de dix-sept sons qui s'articulent en trois vers (cinq, sept, cinq syllabes) et le *tanka*, un peu plus long, composé de trente et un sons, ayant, en plus de cinq-sept-cinq syllabes, deux vers supplémentaires dont chacun comporte sept syllabes, ces deux formes poétiques traditionnelles, *haïku* et *tanka*, sans doute n'ont-elles pas disparu sous cet impact. Les amateurs du *haïku* et du *tanka* ne cessent de foisonner aujourd'hui encore. Par leur brièveté et leur caractère de jeu – jeu verbal pratiqué sous des règles assez strictes – ces formes obtiennent une popularité nationale, un peu globale même pour le *haïku*, puisqu'aux États-Unis, dans ces dernières décennies, se sont succédées les publications d'anthologies de poèmes courts, soi-disant *haïku*, écrits par des amateurs américains. Une pareille popularité se trouverait aussi en France, fût-ce à un degré moindre : rappelons seulement, à titre d'exemple, qu'à la fin de sa vie Roland Barthes s'intéressait assez sincèrement à cette forme très particulière d'écriture incisive.

Mais il est vrai d'autre part que les tentatives pour créer une poésie nouvelle, susceptible d'exprimer ce qui déborde de ces trop petits réceptacles de dix-sept ou trente et une syllabes, furent inaugurées alors, et poursuivies jusqu'aujourd'hui pendant à peu près un siècle. La modernité de la littérature japonaise a été mise en jeu dans ce troisième genre poétique.

Ce troisième genre, qu'on a coutume d'appeler simplement *gendai-shi* (poésie moderne ou contemporaine), a donc une histoire de cent à cent vingt ans, où se sont déployées des expériences très fécondes, très riches, aussi bien par leur approfondissement des pensées poétiques que par recherche de formes originales. Il est évident que la pensée et la forme sont liées par essence, car c'est justement afin de déployer des idées ou des sujets tout à fait nouveaux, tout à fait différents du lyrisme traditionnel du « mono-no-aware », sentiment de la futilité du monde, qui serait la notion foncière de l'esthétique et la morale japonaises, telle qu'elle s'exprima dans le *Dit du Genji*, c'est donc pour déployer des pensées poétiques enracinées dans la modernité, que nos poètes se mirent en quête de formes nouvelles, autres que le *haïku* ou le *tanka*.

J'ai dit tout à l'heure : formes originales, mais la formule frôle le pléonasmisme. Une fois qu'on s'est débarrassé des prosodies préétablies, des règles reçues, une fois qu'on a quitté la versification traditionnelle, les formes à inventer ne peuvent plus qu'être originales. « Original » n'est plus une épithète élogieuse, mais désigne simplement une condition de la création, souvent douloureuse, que désormais les poètes doivent assumer. Ayant perdu la protection de l'abri confortable de la versification traditionnelle, on se trouve *condamné* à être original. Après *Le Spleen de*

Paris, après les *Illuminations* ou après les *Chants de Maldoror*, de telles difficultés ont été également vécues, me semble-t-il, par les poètes français de la modernité.

La difficulté la plus importante, c'est qu'un poète, dorénavant, se voit obligé d'inventer, dans chacune de ses créations, dans chacun de ses poèmes, une nouvelle forme, une forme originale, censée être inhérente au contenu de ce poème : la forme la plus appropriée à ce poème. La liberté qu'on a gagnée devient tout de suite condition maudite, qui opprime la création poétique.

J'ai un peu trop exagéré le côté sombre de la poésie moderne. Il est vrai qu'une fois délivrés des contraintes des formes fixes, figées, nos poètes modernes se sont réjoui de cette liberté sans limite, et qu'ils en ont profité pour expérimenter maintes formes et faire mûrir par là tant de fruits de la poésie.

N'empêche que cette liberté, cette autorité absolue implique quelque chose qui déconcerte les poètes, qui les met dans un embarras profond. Tant qu'on obéit à la règle de l'alternance de cinq et sept pieds, le désir de s'exprimer se trouve aisément satisfait, le langage étant canalisé spontanément, presque automatiquement, dans ce rythme agréable à entendre. Mais ceux qui assument les destins de la modernité, doivent chercher à la fois quoi dire et comment dire. La formulation de signifiés est simultanée à la formation de signifiants, et rien ne nous autorise plus à nous justifier nous-même dans le choix de telle ou telle forme. Pourquoi tel ou tel nombre de syllabes dans un vers, et pas un autre ? Pourquoi tel ou tel nombre de vers dans un poème, et pas un autre ? Pourquoi adopter tel ou tel partage en strophes ? Pourquoi un sujet ou un thème exige-t-il la forme du poème en prose, et pourquoi un autre doit-il se cristalliser dans une forme plus concise, comme celle d'un épigramme ? Ces questions demeurent finalement sans réponse, et le poète ne peut plus qu'essayer d'être original à sa propre manière, là où il n'y a plus d'origine. Et ce que j'appelle ici la nouvelle forme, c'est bien sûr la nouvelle musique, la nouvelle musicalité : « La musique savante manque à notre désir » (Rimbaud). Donc, il y a à peu près cent ans, un vaste champ de recherche de rythmes et de mélodies s'est ouvert devant les poètes.

J'arrête ici ces réflexions préliminaires, un peu abstraites, et je voudrais passer à la présentation plus concrète. Et en prenant deux ou trois exemples précis dans la poésie japonaise moderne, j'aimerais mettre au point plus clairement ces recherches de formes, menées par nos poètes. Seulement je n'ai évidemment pas l'intention de faire un panorama exhaustif des innovations formelles ou formalistes de la modernité. Je me permets de prendre et mettre en relief un point particulier, qui constitue, en collaboration avec d'autres, le noyau de cette quête de nouveaux rythmes fondés sur une autre musicalité que celle de l'alternance de cinq et sept pieds. Parmi tant de problèmes théoriques qui mériteraient une réflexion approfondie, je me bornerai ici à en soulever un seul, et à le développer en fonction de la modernité de la poésie japonaise, et surtout de ces aventures dans le domaine des formes, dont j'ai parlé tout à l'heure. Or, ce problème est celui du graphisme employé dans l'écriture japonaise. Il s'agit bien là d'un paramètre de la modernité, à savoir une sensibilité à la matérialité des signes d'écriture employés pour la transcription du japonais.

Pour commencer par de simples constats, il me faudrait dire, avant tout, que pour l'écriture, nous nous servons des deux séries différentes de caractères, qui se distinguent l'une de l'autre et fonctionnent de façons différentes mais complémentaires.

De la Chine, nous avons importé, pour nous les approprier, un certain nombre de concepts relatifs à la loi, la morale, la bureaucratie, l'urbanisme, etc. Mais ce

que nous en avons reçu de plus important, c'est le véhicule matériel lui-même, portant et faisant circuler ces concepts : les caractères. Ces caractères chinois appelés *kanji* nous ont permis, pour la première fois dans notre histoire culturelle, de transcrire le japonais. D'autre part, ces *kanji*, qu'on adopta comme matériau « officiel » de l'écriture, on les a transformés et simplifiés au cours de plusieurs siècles pour inventer finalement une autre série de caractères, qu'on appelle *kana*. Ces *kana*, produits secondaires fabriqués sur la base des formes de *kanji*, devinrent vite les signes fondamentaux, aptes à transcrire le langage parlé. Cependant, les *kanji* n'ont pas cessé de jouer un rôle non moins important, et se sont spécialisés de plus en plus dans la représentation des concepts d'origine étrangère, chinoise d'abord, puis occidentale après l'ouverture du pays au seuil de la modernité. Surtout, dès le début de l'époque Meiji, les Japonais ont importé et assimilé beaucoup de notions abstraites d'origine occidentale (appartenant aux sciences de la nature, au droit, comme la notion de « liberté », au fonctionnement de la justice, etc.), qui allaient occuper une place essentielle dans le lexique du japonais moderne et devenir des instruments indispensables de pensée et d'expression.

Aujourd'hui, la langue écrite se compose de ces deux séries de caractères. En simplifiant la situation – car il y a tout de même bien des ambiguïtés, des nuances délicates –, je dirais que les *kanji* restent foncièrement idéogrammatiques, ou idéographiques, signes représentant un *sens*, tandis que les *kana* sont des signes essentiellement phonétiques, phonologiques, transcrivant un *son*. Quelquefois le partage n'est pas tellement rigoureux, mais en gros, on peut dire que les idéogrammes (*kanji*) et les phonèmes (*kana*) se complètent, se fondent les uns les autres, pour représenter ensemble graphiquement l'amalgame organique des significations et des sons qu'est le langage.

J'ai expliqué un peu longuement ce trait qui me paraît bien caractéristique de la langue japonaise, parce que ce dualisme, ce dédoublement sériel dans l'usage des signes d'écriture, ne peut pas ne pas constituer un des éléments les plus importants d'une certaine musicalité que notre poésie moderne a recherchée et incarnée.

Quand on parle du rythme, de l'impression musicale d'un vers ou d'un poème, quels sont les éléments fondamentaux constituant cette esthétique musicale qu'on savoure dans telle ou telle succession de mots ? Dans la poésie occidentale, il y a la question du nombre défini de syllabes ; il y a aussi la question des règles qui commandent la répétition et la distribution de ces unités syllabiques. Cependant, avant tout cela, ce sont probablement les rimes qui jouent un rôle décisif pour qu'un poème donne l'impression d'une beauté musicale. Or, dans les poèmes japonais, les rimes ne fonctionnent guère. Peut-être cela vient-il de quelques propriétés inhérentes à la langue (pauvreté des voyelles, par exemple : le japonais ne possède que cinq voyelles), mais pour le moment je n'ai pas de théorie précise qui puisse expliquer convenablement l'absence quasi totale des rimes dans la poésie japonaise depuis l'époque du *Man-yo-shû* jusqu'aujourd'hui. Quoiqu'il y ait eu des tentatives, du côté des poètes, pour créer des rimes efficaces, leurs soi-disant rimes se dégradent facilement en ridicules et enfantins jeux de mots.

En revanche, pour l'allitération, ça marche très bien : la poésie japonaise a exploité les jeux fort fins de l'allitération, et de l'assonance aussi. Mais je n'en dirai pas plus long sur ce problème concernant la sonorité du japonais au sens propre du mot.

Quant à la musicalité poétique qu'un texte japonais peut revêtir, je voudrais faire remarquer que ce système duel des *kanji* et des *kana* y participe, et qu'il contribue à former une sorte de rythme : seulement, il s'agit bien d'un rythme particulier,

rythme qu'il faudrait qualifier – ce qui peut paraître un peu bizarre – de « visuel ». Rythme moins auditif que visuel, ou plutôt rythme situé à mi-chemin entre la tonalité et la vision : voilà ce que la coexistence composite de deux séries distinctes de signes graphiques nous permet de réaliser.

Il y a donc une certaine esthétique, ou une certaine poétique, qu'on dirait visuelle-auditive, ou simplement audio-visuelle, qui s'organise autour de ce phénomène assez exceptionnel, autour du conflit et de l'harmonie, du conflit harmonieux ou de l'harmonie conflictuelle, entre les *kanji* et les *kana*. Notre poésie moderne, qui, d'un côté, a rompu avec l'heureuse stabilité de cette prosodie traditionnelle de cinq-sept pieds, et, de l'autre, se trouve inapte à faire son profit de la fécondité musicale des rimes telles que les poèmes français ou anglais peuvent s'en servir, cette poésie-là, apparemment dénuée, dépouillée, d'instruments musicaux, a pu, pourtant, profiter de ce que je nommerais la « prosodie graphique », ou la « musicalité visuelle », fondées sur l'usage parallèle des *kanji* et des *kana*.

J'invite maintenant à lire, ou mieux, à regarder, un poème de Yoshioka Minoru (1919-1990), pour faire comprendre comment fonctionne *rythmiquement* la combinaison organique de ces graphèmes sériellement hétérogènes. J'ai déjà cité son poème intitulé « Nature morte » pour illustrer mon hypothèse sur les modalités spécifiques dans lesquelles se tient le langage poétique propre à la modernité¹. J'ai alors relevé quatre paramètres qui définiraient la poésie moderne : 1) mise en question de l'usage commun, communautaire, du langage 2) caractère auto-référentiel du langage 3) conscience de l'impuissance du sujet d'énonciation 4) sensibilisation ou matérialisation du temps. Tout cela, je ne le répèterai pas. Ici, je voudrais utiliser ce même poème à une tout autre fin : y entendre ce que j'ai appelé la « prosodie graphique ». Voici le texte entier de ce poème :

静物

吉岡実

夜の器の硬い面の内で
あざやかさを増してくる
秋のくだもの
りんごや梨やぶどうの類
それぞれは
かさなつたままの姿勢で
眠りへ
ひとつの諧調へ
大いなる音楽へと沿うてゆく
めいめいの最も深いところへ至り
核はおもむろによこたはる
そのまはりを
めぐる豊かな腐爛の時間
いま死者の歯のまへで
石のやうに発しない
それらのくだもの類は
いよいよ重みを加へる
深い器のなかで
この夜の仮象の裡で
ときに
大きくかたむく

NATURE MORTE

Yoshioka Minoru

Derrière les parois dures d'un récipient nocturne
Ils gagnent en éclat
Les fruits de l'automne
Pommes poires ou autres raisins
Les uns les autres
Toujours là superposés
Glissant vers le sommeil
Vers une consonance
Vers une musique immense
Pour toucher au plus profond de chacun
Le noyau lentement se couche
Autour duquel gravite
Le temps d'une féconde putréfaction
Là devant les dents d'un mort
Comme la pierre qui ne prononce pas
Ces choses comme des fruits
Déjà s'alourdisant
Au fond de l'insondable récipient
Au dedans des apparences de la nuit
Intermittents
Déclinent abondamment

(trad. P. D. V.)

1. Cf. *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, pp.203-212.

Regardons de près la matérialité du texte original. La première ligne est composée de dix caractères : « 夜の器の硬い面の内で ». Même si vous ne savez pas lire le japonais, vous apercevrez tout de suite que ces dix signes ou graphèmes se répartissent en deux groupes. Il y a cinq *kanji*, caractères de forme assez compliquée et plutôt géométrique, constitués principalement de traits rectilignes ; il y a également cinq *kana*, caractères de forme beaucoup plus simple, constitués essentiellement de courbes. Vous remarquerez, ensuite, que ces cinq *kanji* et ces cinq *kana* s'ordonnent alternativement. Cette alternance rigoureusement régulière me semble produire un certain effet rythmique, qui est à percevoir moins par l'ouïe que par la vue.

Sur le plan de la sonorité, le poète adopte un rythme itératif établi sur la répétition de l'unité vocale qui comporte trois sons. Cela est déjà un défi lancé contre la métrique séculaire usée, éculée, de cinq-sept pieds. Mais il faut remarquer en même temps que ce rythme au sens propre du mot s'accompagne d'un autre rythme, rythme scandé par l'impression visuelle de l'écriture. L'alternance régulière de *kanji* et de *kana* produit ici, à mon sens, un effet mélangé de solennité et de tranquillité, une allure lourde, mystérieuse et un peu menaçante. Je ne dirais pas que le poète fût totalement conscient de cet effet. Les trois *kanji*, le premier, le deuxième et le quatrième, qui sont tous des substantifs (c'est-à-dire, nuit, récipient et paroi), ne peuvent guère être remplacés par les *kana*, tant qu'on respecte la coutume. Cependant, les deux autres *kanji*, le troisième et le cinquième, l'usage courant aurait pu autoriser l'auteur à transcrire le mot en *kana*. Que ce soit exprès ou non, le poète a donc choisi le partage en deux séries, de telle sorte que la régularité alternative produise une certaine cadence à deux temps, *kanji+kana*, *kanji+kana*...

Cette cadence est d'autant plus impressionnante que la deuxième et la troisième lignes sont dominées par les *kana*, ce qui est perçu comme un mouvement doux, lisse et lent qui se met soudain en marche et se poursuit désormais sans arrêt. Le contraste saute aux yeux, par exemple, entre « parois dures (硬い面) » représentés en *kanji* dans la première ligne, et « fruits (くだもの) » représentés en *kana* dans la troisième ligne. Une telle matérialité des signes graphiques met en relief l'opposition entre la dureté, la rigidité de ces parois, et le moelleux de ces fruits, l'opposition entre l'immobilité de ce récipient nocturne figé et le mouvement phantasmatique de ces « fruits de l'automne » qui, débordant les parois, s'orientent vers on ne sait quel dehors.

Je pourrais continuer ainsi cette sorte d'analyse pour le poème entier, et essayer d'éclaircir le dynamisme et le mouvement qui, dirigeant le désir énonciatif du poète, devrait s'articuler et s'enchaîner avec ce déplacement imaginaire, cette progression illusoire de la nature morte. Mais je me contenterai de suggérer la possibilité d'une telle lecture, axée autour de la structure du rythme grammatologique.

Prenons plutôt un autre poème, un autre chef-d'œuvre non moins célèbre de Yoshioka, intitulé « Moines », et regardons comment s'y joue l'interaction de *kanji* et de *kana*. Je citerai seulement la traduction en français des deux premières strophes de ce long poème-récit, qui en comporte neuf au total :

1
Quatre moines
Déambulent dans un jardin
De temps en temps ils enroulent une étoffe noire

En forme de bâton
Et sans la moindre haine
Ils flagellent une jeune femme
Jusqu'à ce que les chauves-souris hurlent
L'un prépare les repas
L'un s'en va chercher les impies
L'un se masturbe
L'un est tué par une femme

2

Quatre moines
S'évertuent chacun à sa tâche
Ils jettent les effigies des saints
Puis suspendent au mur des vaches crucifiées
L'un rase le crâne d'un autre
Celui qui est mort fait ses dévotions
L'autre choisit de fabriquer le cercueil
Au moment où progressent du village de minuit
Les grandes eaux des couches
Tous les quatre se mettent sur pied en même temps
Quatre ombrelles déformées
Beau revêtement des murs et du plafond
Un trou y apparaît
Et la pluie se met à tomber

(traduction de Jeanne Sigée)

C'est un récit grand-guignolesque ou une fable surréaliste sur la vie des quatre moines, quatre célibataires sans nom et sans visage. Le poème raconte, en neuf scènes, à travers les images et les métaphores aussi bien érotiques que grotesques, leur conduite pleine de rires noirs et d'absurdités sublimes. Je ne cherche pas à commenter tout le poème, loin de là ; je ne prendrai qu'un petit détail, que j'analyserai dans le cadre de la problématique de cette « prosodie graphique ». Ce détail, c'est justement le refrain qui constitue le titre même : « quatre moines ». Ces deux mots, répétés à la première ligne de chaque strophe, s'écrivent en japonais ainsi « 四人の僧侶 ». D'abord, il est à noter que ces deux *kanji* « 僧侶 (moines) », caractères matériellement assez compliqués, denses et pesants, donnent l'impression d'une rigidité formelle et d'une lourdeur sombre, ténébreuse même. Cette impression funeste est accentuée et augmentée par les deux autres *kanji* « 四人 (quatre) », car le quatre est un chiffre néfaste dans le folklore japonais, dans la mesure où « shi » (quatre) évoque un autre mot de la même prononciation, qui est précisément la « mort ». Donc, « 四人 (quatre hommes) » est immédiatement associé à « 死人 (hommes morts) », et cette association virtuelle détermine le ton majeur du poème en entier.

En plus, je me demande si la forme quadrilatérale de cet idéogramme ou pictogramme « 四 » ne pourrait pas évoquer, que ce soit par hasard ou par intention, la forme quadrilatérale de la cour d'un monastère : lecture peut-être trop arbitraire certes, mais qui serait justifiable dans la mesure où la forme géométrique de « 四 » ou « 僧 » ne manque pas de suggérer la vie aride et ascétique de ces quatre célibataires quasi morts.

En revanche, le seul *kana* qui se trouve dans cette ligne, le « の », équivalent de la préposition *de*, fait valoir, par le contraste avec la géométrie de ces quatre *kanji* qui l'entourent, sa forme de courbe gracieuse, qui présente justement l'antithèse de l'ascèse monastique, la sensualité qu'on pourrait bien appeler féminine. Rappelons que traditionnellement, c'est surtout dans

l'écriture masculine que les *kanji* ont été employés, alors que les *kana* ont été considérés comme réservés aux femmes. La succession de ces cinq caractères : « 四人の僧侶 » dessine donc un tableau imaginaire où, au milieu des quatre hommes impuissants ou morts, une femme-chair se présente en tant qu'une absence absolue. L'opposition ou la collision entre « 四 » (*kanji*) et « の » (*kana*) annonce ainsi, dès le début du poème, le thème capital dominant ce texte entier, celui du phantasme érotique interdit, ou de l'érotisme investi, densifié et intensifié par l'interdiction elle-même.

Il y a autre chose : la prononciation « shi » nous rappelle un autre caractère chinois : « 詩 », qui signifie justement la poésie. Ces « 四人 » seraient d'autant des « 死人 » peut-être, mais ils seraient aussi bien les « 詩人 », les poètes. Ce rapprochement un peu inattendu nous inviterait à interpréter les actes et les travaux étranges de ces moines, toutes ces absurdités, toutes ces bizarreries surréelles, comme une certaine métaphore de l'acte d'écrire chez un poète. Ce poème, mobilisant tant d'images sexuelles, surtout phalliques, met en scène celui qui se masturbe, celui qui a de longues mains et distribue les fourchettes, celui qui maigrit par excès d'imagination : tous ces moines-là ne figureraient-ils pas autant de variations de l'autoportrait d'un poète ? Si bien que ce texte se lirait comme un méta-poème qui nous livre les secrets de la création littéraire.

Du point de vue du graphisme visuel, ce refrain fort simple, composé de deux couples de *kanji* et d'un *kana* qui les unit, se charge, à lui seul, de valeurs sémantiques assez riches, que la traduction en langues occidentales ne peut jamais retenir. En passant, on s'aperçoit que ce refrain comporte sept sons exactement comptés, mais cela n'a rien à voir avec la métrique traditionnelle. L'enjeu de Yoshioka ne porte pas sur la métrique de la sonorité, mais bien sur la plastique de l'écriture.

Tel est le jeu assez complexe des interactions de deux séries de caractères dans le japonais écrit, et un de nos poètes modernes les plus intéressants l'exploite de façon exquise pour créer, à travers l'organisation très subtile des signifiants, une forme *originale*, qui n'appartient qu'à ce poème précis.

Dans le cadre de cette problématique, il serait intéressant d'évoquer l'œuvre d'un autre poète, Yamamura Bochô (1884-1924). Plus proche que Yoshioka de la naissance de la poésie japonaise moderne, Yamamura était effectivement un des poètes-pionniers : il a essayé de créer une diversité de formes et de prosodies remarquables, qui tombent quelquefois dans un jeu puérile, monotone et aride, mais qui, à de certains moments, réussissent, il est vrai, à ouvrir des possibilités inouïes pour l'expérimentation langagière dans la poésie japonaise. « Paysage » est un bel exemple qui témoigne d'une de ces possibilités.

風景
——純銀もざいく

山村暮鳥

いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
かすかなるむぎぶえ
いちめんのなのほな

いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
ひばりのおしやべり
いちめんのなのほな

いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
いちめんのなのほな
やめるはひるのつき
いちめんのなのほな。

PAYSAGE
Une mosaïque en argent pur

Yamamura Bochô

À perte de vue fleurs de colza
Le sifflet frêle d'un brin de paille
À perte de vue fleurs de colza

À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
Pépiement des alouettes
À perte de vue fleurs de colza

À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
À perte de vue fleurs de colza
Malade une lune en plein jour
À perte de vue fleurs de colza

(trad. V. P.)

Ce petit poème occupe une place importante dans l'histoire de notre poésie moderne, et est fréquemment reproduit dans les manuels de japonais au lycée. Yamamura y réalise, avec un peu de naïveté certes, mais aussi avec un esprit inventif et une extraordinaire vigueur propres au fondateurs de la modernité littéraire, ce que j'appelle la prosodie graphique ou la musicalité visuelle.

Sorte de *calligramme* apollinairien, ce texte-objet présente apparemment peu d'intérêt, quand on le lit à haute voix. Moins audible que visuel, ce poème est assurément à voir, et non à écouter, comme le suggère le titre : paysage. En effet, il ouvre, devant nous, un espace vaste où se trouve et s'étend à perte de vue le champ des fleurs de colza. La répétition excessive, presque maniaque ou obsessionnelle, de ce refrain « À perte de vue fleurs de colza » souligne une émotion intense devant la grandeur de l'espace. À l'avant-dernière ligne de chaque strophe s'insinue un élément hétérogène. Les deux premiers de ces éléments hétérogènes sont des phénomènes sonores, bien faibles et lointains d'ailleurs. La discrétion de ces sons (le sifflet et le pépiement) est accentuée par la discrétion typographique avec laquelle ces trois lignes se montrent à peine présentes, étant presque fondues, englouties dans la répétition sans fin de ce refrain. Du point de vue acoustique, c'est le silence qui domine ce paysage. Ces sons à peine perceptibles, on ne les entend pas d'ailleurs de façon continue, sans arrêt, mais ils sont espacés d'intervalles tout à

fait silencieux, comme le montre exactement la disposition typographique. Ces sons discrets contribuent ainsi à rendre absolue l'impression dominante de calme ; par contraste, ils approfondissent le silence.

Le poème représente un paysage, un tableau qui ne manque pas de sensation acoustique. Seulement, une fois qu'on se place sur la surface graphique du texte, il est assez étonnant de s'apercevoir que ce paysage graphique ou grammatologique se constitue totalement de *kana*. Les *kanji* étant expulsés, les caractères employés ici sont tout à fait homogènes. En plus, ces *kana*-là sont disposés de manière parfaitement régulière, géométrique même, car chaque strophe comportant neuf lignes, et chaque ligne neuf caractères, nous regardons un carré absolument régulier formé de quatre-vingt-un caractères. Ce poème présente donc trois carrés, trois tableaux, qui sont aussi bien trois scènes se succédant l'une à l'autre au cours du temps. En effet, il y aurait peut-être une certaine narrativité, un déroulement du temps narratif, de telle sorte que la première strophe représente une scène matinale, par exemple, la deuxième se situe au milieu de la journée, et dans la dernière, qui fait allusion à la lune du jour, le paysage commence probablement à baigner dans la pénombre crépusculaire du soir.

En tout cas, l'essentiel, c'est que le poète Yamamura compose ici un tableau (ou trois tableaux, si vous voulez) de signes graphiques, et que cette vision graphique implique nécessairement un rythme graphique, une musicalité assez spéciale pour les yeux, créés non seulement par la typographie itérative et rigoureusement géométrique, mais aussi par l'exclusion totale des *kanji*. Cela est quelque peu paradoxal, puisque les *kana* sont en principe des signes phonétiques ou phonologiques, comme je l'ai dit plus haut. L'originalité de ce poème réside précisément dans le fait d'employer ces signes-phonèmes de façon tout à fait visuelle et graphique, en faisant valoir la douceur de leurs formes en courbe et l'homogénéité impeccable réalisée par l'absence de *kanji*. L'inscription accompagnée du titre dit bien : « une mosaïque en argent pur ». Artisan du langage, le poète travaille sur la fabrication de la mosaïque de *kana*. Il rassemble deux cents quarante-trois *kana* comme autant de tuiles minuscules pour en composer le triptyque d'une mosaïque étincelante.

La poésie française a déjà connu une œuvre essentiellement graphique comme *Calligrammes* d'Apollinaire, où l'intention et l'ambition de l'auteur sont pareilles à celles de Yamamura : créer des formes iconiques par la disposition typographique particulière de signes essentiellement phonologiques, en l'occurrence, les signes de l'alphabet. Donc, en français, on peut fabriquer assez aisément un équivalent de ce *paysage* des caractères. Il n'en reste pas moins qu'en japonais, les *kana* fonctionnent, réellement ou virtuellement, en opposition paradigmatique avec les *kanji*. Les deux séries ne peuvent pas toujours se substituer l'une à l'autre, mais il y a bien des endroits où un mot ou une expression écrits en *kana* peuvent revêtir une valeur poétique par rapport à leurs équivalents opprimés, rendus virtuels : ce même mot ou cette même expression *auraient pu* être écrits en *kanji*. Et ce rapport paradigmatique fonctionne bien sûr dans le sens inverse aussi.

C'est pourquoi la traduction en français de ce poème de Yamamura est à la fois facile et difficile. Facile, parce qu'on peut suivre l'allure d'Apollinaire qui a déjà sublimement utilisé les signes phonologiques de manière à organiser des images visuelles. Mais la vraie traduction est difficile, impossible même, parce que la langue française ne possède pas le moyen pour exprimer pleinement cet effet fort

spécial produit par l'absence exceptionnelle de *kanji* : le mouvement des seuls *kana* est ici d'autant plus doux et mélodieux que nous ressentons qu'il *aurait pu* être remplacé par les *kanji*.

Afin de montrer que Yamamura est un poète très sensible à la spécificité du système d'écriture du japonais, surtout à l'usage duelle des *kanji* et des *kana*, je vous invite à jeter un coup d'œil sur un autre de ses poèmes :

噯語

噯語

山村暮鳥

竊盜金魚

強盜喇叭

恐喝胡弓

賭博ねこ

詐欺更紗

流職天鷲絨

姦淫林檎

傷害雲雀

殺人ちゆりつぶ

隨胎陰影

騷擾ゆき

放火まるめろ

誘拐かすてえら。

Je n'ai pas donné de traduction, même provisoire, car, comme l'indique le titre, « 噯語 », qui veut dire discours délirant, absurde, dépourvu entièrement de sens consistant, ce texte de treize lignes est un non-sens pur, conçu et rédigé comme un jeu verbal dadaïste, où des mots choisis apparemment tout à fait par hasard sont étalés pêle-mêle : vol, poisson d'or, cambriolage, trompette, chantage, violoncelle, jeu d'argent, chat... Chaque ligne comporte deux mots, dont chacun est fait de deux *kanji*, et il n'y a pratiquement rien qui puisse unifier valablement et compréhensiblement ces mots, ces idées. Sans doute la moitié de mots partage-t-elle une sorte de connotation criminelle : vol, cambriolage, chantage, escroquerie, meurtre, etc. Il n'en est pas moins vrai que cette série de mots ne constitue en rien une consistance sémantique, et qu'il ne s'agit que d'un étalage désordonné d'idées sans aucun lien.

Je ne crois pas que ce poème soit très intéressant en soi. Pourtant, malgré cette apparence de désordre absolu, ou mieux, grâce à ce désordre-là justement, ce poème devient humoristique. Daté de 1915, il est peut-être un des premiers textes littéraires écrit en japonais qui *ne veuille rien dire*. Il est effectivement une pratique d'écriture contemporaine de Dada ou d'autres mouvements d'avant-garde en Occident. Ce petit texte a nécessairement une importance historique, puisqu'en échange de l'absence des signifiés, il développe un jeu gratuit du signifiant, qui ne manque pas de nous amener à l'espace littéraire de la modernité.

L'important, c'est que ce mouvement ludique du signifiant se matérialise en l'écriture de *kanji*. Contrairement au poème précédent, Yamamura n'utilisant des *kana* que très modestement, il s'agit bien ici de la succession inconsistante des mots en *kanji*. Une sorte de pseudo-poème chinois, pseudo-*kanshi*, dirait-on, qui fait sourire par cet emploi des idéogrammes dépourvus de sens : c'est l'impression visuelle qui compte. Naturellement, on peut aussi bien lire ce poème à haute voix, et il y a sans doute un rythme un peu faussé de sept syllabes répétées. Il est cependant nettement plus important de remarquer que cette impression d'une fausse somptuosité, produite par la disposition assez régulière des *kanji*, souligne le caractère ludique de ce jeu dadaïste.

Ces deux poèmes de Yamamura Bochô révèlent les résultats relativement réussis d'une recherche poussée à son extrême, cette recherche d'une nouvelle forme, développée par notre poésie moderne ; ils montrent aussi le rôle que pourrait y jouer la sensibilisation au partage des deux séries de caractères qui fait indéniablement la spécificité du système de transcription de la langue japonaise.

En conclusion, je voudrais présenter une hypothèse qui demeure encore assez vague : à ce premier partage *kanji/kana* ne s'en superpose-t-il pas un second, un partage du conscient et de l'inconscient ? Les *kana*, signes liés à la voix et au souffle, ne représenteraient-ils pas l'instance de l'inconscient, du Ça, où foisonnent les phantasmes, les rêveries, les désirs, les délires et des obsessions dont s'est nourri la nation japonaise dès l'aube de son histoire culturelle jusqu'aujourd'hui ?

Les mots écrits en *kanji* sont essentiellement des concepts clairement définis, définissables, et venus pour la plupart de l'étranger, tandis que les *kana* représentent d'abord les mots indigènes d'origine purement japonaise, et ils servent ensuite de support aux *kanji* en assumant les fonctions grammaticales de préposition, de verbe auxiliaire ou de conjugaison de verbes. Les œuvres littéraires les plus intéressantes écrites en langue japonaise, que ce soit la poésie ou les romans, comportent inmanquablement des pages, des paragraphes, des phrases qui nous sensibilisent à ce partage, à ce système duel des *kanji* et des *kana*. La fonction des *kana* reste souvent secondaire, auxiliaire et supplémentaire, mais le flux sonore des *kana* recèlerait, d'après mon hypothèse, l'énergie libidinale qui active et ordonne les profondeurs du génie japonais. Par contre, les *kanji*, eux, appartiennent à l'instance du conscient, du formulable. Ainsi l'interaction de ces deux séries de signes graphiques se lie-t-elle étroitement au fonctionnement des dispositifs mentaux de la communauté japonaise. Elle demeure à éclaircir, et propose un champ vaste de recherche qu'on devra explorer au prix d'une collaboration de la linguistique, de la sémiologie, de la critique littéraire, de la sociologie de la littérature et de la psychanalyse.