

Mikirô Sasaki

Autour de *Chevaux de Chine*

(*Kumishi* avec Takashi Okai)

traduit du japonais par Makiko Ueda et Claude Mouchard

Takashi Okai est un poète de *tanka*^a contemporain. Né en 1928 à Nagoya, il est médecin. Il a créé, avec Shûji Terayama et Kunio Tsukamoto, un mouvement de *tanka* d'« avant-garde » au milieu des années cinquante. Il est responsable de la revue *Mirai* (*Futur*).

Mikirô Sasaki est poète et critique littéraire. Il est né en 1947 à Nara. Il a publié *Le Fouet du mort* (1970), *Flûte démente* (1979), *Collecte du miel* (1991), etc.

Le *kumishi* est un genre poétique inventé par l'auteur et par Takashi Okai. Il sera défini dans le texte.

Cet essai de Mikirô Sasaki a été publié dans le numéro d'octobre 1991 de la revue *Gan*, éd. Gan-Shokan, Tokyo.

Les notes de Makiko Ueda sont appelées par des lettres et figurent en pied de page. Celles de l'auteur, Mikirô Sasaki, sont appelées par des chiffres et se trouvent à la fin du texte.

Pendant quatre ans, de fin 1984 au printemps 1988, nous avons, Takashi Okai et moi, écrit des poèmes en commun, en alternant des *tanka* et des poèmes contemporains^b, et nous avons appelé ces ensembles des « *kumishi* ». De dix tentatives sont nés dix *kumishi*, qui, fin 1988, furent rassemblés (et publiés par les éditions Shichôsha) sous le titre *Négligé d'un ange*. Dans ce titre, nous avons attribué la prononciation « ne-gu-ri-jé »^c aux idéogrammes chinois qui signifient « voile » et « habit ». Le mot que notent ces idéogrammes vient de l'un des *tanka* d'Okai contenu dans notre volume :

Le négligé illuminé lavant ici la lumière pure est transi de clarté

Le mot *kumishi*, nous l'avons adopté à titre de dénomination provisoire. Jusqu'alors, ce genre poétique n'existait pas. Nous avons choisi ce nom pour marquer qu'il s'agissait d'une association de *tanka* et de poèmes contemporains^d. Nous aurions pu également parler de « poème en commun », puisqu'il s'agit de la collaboration de deux auteurs ou — dans la tradition du *renga* et du *renku* —

a. Le *tanka* (poème court) est un genre poétique japonais qui existe depuis les origines de la poésie japonaise. Il se compose, en principe, de deux vers : 5-7-5 / 7-7 mesures.

b. En japonais contemporain, le terme « poème » (*shi*), au sens restreint, désigne la poésie moderne et contemporaine. Ce genre est né à l'époque Meiji (1868-1912), sous l'influence occidentale, et avec la modernisation. Le *shi* trouve son identité en rompant avec les métriques traditionnelles — celle qui est conservée dans le *haïku* (5-7-5 mesures) et celle qui est conservée dans le *tanka*. Ces derniers genres, loin de disparaître, sont appréciés et pratiqués par un large public.

c. Adaptation phonétique à la japonaise du mot français « négligé ».

d. Les deux signes composant le mot *kumishi* signifient respectivement « composer » et « poème ». *Kumishi* signifierait donc « poème combiné ».

de *renshiika*¹. A vrai dire, aucun de ces mots — y compris *kumishi* — ne convient véritablement, et je me demande encore si on ne pourrait pas en trouver un autre, plus adéquat.

Cette tentative, c'est avec Okaï seulement qu'elle était réalisable. Bien sûr, j'aurais pu m'y essayer avec un autre poète de *tanka*, mais ces *kumishi* se seraient alors réduits à un exercice de langage.

Je lis et admire Takashi Okaï depuis le temps où j'étais lycéen, c'est-à-dire avant que j'aie moi-même commencé à écrire des poèmes. Dans les années soixante, son recueil de *tanka La Chasse matinale* m'avait bouleversé : c'est depuis lors que j'ai pu me livrer à la poésie. Avec ces *kumishi*, j'ai voulu, lançant la balle vers la même cible, examiner ce que je suis devenu, en tant que poète, vingt ans après. Takashi Okaï est la cible d'où l'angle de réflexion est pour moi le meilleur. Je me suis dit que je saurais sûrement répliquer à toute balle — rapide ou tournée — qu'il me renverrait. Au cas où je n'y parviendrais pas, ce fait même me renseignerait sur mon état actuel.

Quatre ans de composition de *kumishi* : entre trente-sept et quarante et un ans, pour moi, et, pour Okaï, entre cinquante-six et soixante et un. Ce décalage entre nous — dix-neuf ans — est un maximum pour essayer de se comprendre en se tendant la main l'un à l'autre, à l'occasion de chacune des expériences. S'il y avait eu plus de différence, la rupture, comme entre père et fils, aurait été un obstacle — même si Okaï est un esprit très souple et ouvert. Plus proches, nous nous serions battus comme frères aîné et cadet : moins la différence est grande, plus impétueuse est la rivalité.

Les dix *kumishi* achevés, Okaï m'a dit : « La prochaine fois, j'aimerais que la tentative ait lieu entre un homme et une femme. » Le *kumishi* est un jeu, mais où il n'y a ni gagnant ni perdant. Ce qui a été ressenti par Okaï en témoigne. Ce que crée le *kumishi*, c'est plutôt un entrelacement entre les deux genres : par là s'efface la séparation entre *tanka* et poésie contemporaine, et chacun de nous est alors brusquement requis de livrer son esprit au corps même de la langue japonaise.

« Prenons la femme pour thème. Changeons peut-être le titre de chacun des *kumishi* à mesure que nous les publierons en revue, mais que le thème qui les sous-tend soit toujours la femme. »

Cette mise au point avec Okaï, quand l'ai-je faite ?

« Les femmes ! Comme j'en ai souffert ! Là-dessus, Mikirô Sasaki aura du mal à m'égaliser... »

— Je le sais bien. Il me suffit donc que vous me fassiez connaître vos expériences. »

Avec des propos dont nous ne savions s'ils étaient sérieux ou plaisants, les *kumishi* ont commencé. A près de quarante ans, je ne demandais pas mieux que d'être vaincu, dans le monde des mots, par le poète aîné que j'admirais, et en abordant ce qu'il y a de plus énigmatique au monde, cet abîme, cette singulière science-fiction qui ouvre sur l'avenir : la relation entre homme et femme. Pour un homme au seuil de l'âge mûr, la possibilité d'être vaincu en poésie — donc à la manière d'un jeu — était un plaisir sans égal.

*

Avant l'avènement de la modernité, le *renga* et le *renku* se pratiquaient couramment dans ce pays. Quand il existait des communautés tout aussi vivantes dans les villes qu'à la campagne, les poètes, déroulant par terre une natte de paille, formaient aisément le *za*². Les poèmes échangés se limitaient à quelques vers de forme fixe : le *za* avait ses conventions et ses règles propres. C'est précisément grâce à l'existence de styles établis que l'on pouvait se permettre des déviations et qu'on obtenait facilement une allure légère au sein du *za*, avec les traits de la bouffonnerie ou du calembour.

En revanche, à notre époque, où les communautés se sont dissoutes, où les trois genres poétiques (le *tanka*, le *haïku*, le *shi*) n'ont pas de relations entre eux, où les poètes en chaque genre s'adonnent à leurs activités sans vouloir communiquer avec les autres — ne s'agirait-il même que de deux poètes, l'un de *tanka*, l'autre de *shi* —, la réalisation du *za* est très difficile.

En outre, le poème libre de style parlé^e, à la différence du *tanka*, n'a pas de forme fixe. Le *za* entre poème à forme fixe et poème sans forme fixe n'est possible que si, à chaque fois, on élabore un style invisible.

Qu'est-ce qu'un *za*? Pour sa réalisation, point n'est besoin de savoir si les thèmes du jour sont ou non compris par les participants ; cette réalisation dépend du partage des différents éléments du fond — qui n'apparaissent pas en surface dans les thèmes qui sont à l'ordre du jour. Rien à voir avec une compréhension réciproque des partenaires.

Il vaudrait mieux entendre ici ces « éléments du fond » comme une chose propre à la fiction, et non comme ce qui appartient au réel. Non pas du fait que la création poétique est un acte de fiction — même s'il y a de cela —, mais parce qu'il s'agit de considérer chacun des auteurs comme fictif. La scène sur laquelle se superposent ces personnages fictifs doit à chaque fois recevoir un style. On appelait autrefois ceux qui montaient sur cette scène les *renjū*^f.

Parlons maintenant plus concrètement. Depuis vingt ans que j'écris des poèmes, je n'avais jamais fait l'expérience d'écrire en présence d'autres poètes, ni celle de les voir écrire. Par quelles souffrances faut-il passer pour écrire une ligne, et comment changer sa façon de prendre les choses? Tout est soumis au temps de mon dialogue avec le texte, dès lors qu'est entamée l'écriture du poème : tantôt, c'est un libre flottement, tantôt c'est un ballottement qui me contraint au point qu'il me semble devenir hémiplégique. Dans ces moments-là, j'avais toujours été seul, jamais en compagnie d'un autre auteur.

Cette façon d'écrire date de l'avènement de la modernité. Auparavant, pour écrire en *renga* et en *renku*, ces formes créées par les poètes japonais, les auteurs vivaient ensemble le temps de la création. Aborder le mode d'écriture *kumishi* me fut une nouvelle occasion d'admirer le courage des anciens et leur ouverture d'esprit. Cependant, une fois que je me suis mis à écrire devant Okai, j'ai rapidement oublié qu'il était là et, par conséquent, que j'étais vu. Lui, c'est vrai, sans

e. L'équivalent en japonais du « vers libre » français est le « poème libre dans le style parlé ». Cette appellation est due à un fait particulier de l'histoire de la langue. A la fin du XIX^e siècle, en même temps que les autres changements de mœurs, il y eut un grand mouvement pour rénover l'écriture et pour rapprocher la langue écrite de la langue parlée. Dans leur ensemble, les styles qui furent alors établis — et qui restent la base du japonais écrit — reçurent le nom de « style parlé ». Autrement dit, tout ce qui s'écrit aujourd'hui, en dehors des styles délibérément archaisants, est en « style parlé ».

f. *renjū* : « les compagnons ».

prendre le temps de la réflexion, rédige un *tanka* d'une seule traite. Mais je ne me suis pas senti gêné, en sa compagnie, d'avoir du mal à écrire.

A multiplier les échanges, il vient un moment où l'on finit par se demander qui — lui, moi ou un autre — est l'auteur. Est-ce bien la première personne — moi — qui écrit ? Ou est-ce la deuxième personne : Okai ? Ou bien l'auteur serait-il quelqu'un d'autre : la troisième personne ? Serait-ce l'impersonnel ? J'ai dit plus haut que dans le *kumishi*, même s'il est un jeu poétique, on n'éprouve pas de sentiment de rivalité. Mais on n'en est pas moins conscient qu'une bataille se livre au fond de soi, et qu'on a le cœur emporté par le texte que l'autre propose, à l'instant où l'on réfléchit à ce que l'on va répondre. Dans ce moment, le moi individuel, à la première personne, tente de régner en maître sur ce qu'il va à son tour proposer. Mais à retraverser maintes fois l'instant de poser un texte à la suite de celui de l'autre, il arrive que l'armure du moi se brise à notre insu, et qu'on se retrouve tout nu. Quand les choses en sont là, on n'accorde plus la moindre importance à l'originalité individuelle, bien au contraire, et l'on voudrait l'écraser. Dans quelle direction s'en vont-ils flotter, entremêlés, les écrits d'Okai et de Sasaki ? Ne peut-on, d'un mot que l'on pose, réorienter l'ensemble ? Ou, afin de s'écarter des figures mêlées des deux écritures, est-il possible, par jeu, de s'égarer heureusement, de se perdre dans des digressions ?

Bref, on s'aperçoit, à un moment donné, que le moi est pris tout vif dans le courant du poème. Mais existe-t-il vraiment un « moi » de cette nature ? On est ici confronté à l'ambiguïté du moi qui écrit face à son être fictif. En même temps que cette expérience de la limite du moi, je faisais celle de savourer, quant à moi, l'ambiguïté et le caractère fictif de l'existence nommée « Takashi Okai » dans le tourbillon de l'écriture.

Lorsque le texte d'Okai joue à manifester sa colère, je feins d'avoir peur, et montre que je me cache. Alors, attendri, il s'approche de moi, et, cette fois-ci, mon attitude lui fait comprendre que je le fuis obliquement. Tout cela n'est pour nous qu'une fiction, et c'est au moment où le *kumishi* s'achève que nous prenons une pleine et claire conscience de la scène fictive à quoi tendait l'ensemble. C'est à tâtons que nous nous acheminons vers ce moment.

*

Un fermier naît : il lance un cheval de fer rouge pour l'aurore de l'an 2001

Ce *tanka* de Takashi Okai a été écrit le 24 septembre 1986. Il m'a été envoyé deux jours plus tard. Le 5 octobre, environ une semaine plus tard, j'ai écrit un court poème qui y répondait. C'était le jour du cinquième *kumishi*, et je l'ai écrit très vite, en me rendant à l'hôtel où nous devions nous voir. A la fin du poème, reprenant à partir du « cheval » d'Okai, j'ai écrit ceci :

*Pour que l'on rie de nous
Pour rire
Sur nos chevaux
Nous
Voici hommes de la rosée du soir*

Nous avions, pour le cinquième *kumishi*, décidé au préalable de prendre pour thème la poésie chinoise de l'époque des T'ang^g. Le premier échange, avions-nous décidé, nous l'entamerions par lettres avant de nous laisser porter par le mouvement spontané de nos rencontres. Une partie serait donc d'abord échangée par courrier ou par télécopie, puis, pour terminer, ce serait nez à nez, en formant le *za* : voilà la méthode que nous avons inventée, nous qui demeurions l'un à Tokyo et l'autre à Toyohashi. C'est grâce à la découverte de ce procédé du *kumishi*, qui n'exige pas d'effort superflu, que nos essais ont pu se maintenir (ou que nous avons pu les maintenir) jusqu'à composer dix parties.

J'ai vu Okaï dans le hall d'un hôtel de Kudanshita, en fin d'après-midi. Nous avons dîné ensemble et devisé longuement. Il ne devait pas être loin de dix heures du soir quand Kimio Ôhigata (de la revue *Gendaïshi-techô*)^h qui nous accompagnait s'est inquiété de savoir quand nous allions nous y mettre. Nous avons bavardé en oubliant notre travail. Cinq mois s'étaient écoulés depuis le dernier *kumishi* ; en juin, Okaï avait été hospitalisé, à la suite d'une hémoptysie. C'était la première fois que je le revoyais depuis que, rétabli, il était sorti de l'hôpital.

Tandis qu'il lisait chez lui, au premier étage, il s'était mis à cracher du sang. Il avait perdu connaissance. Vers quatre heures du matin, il se réveilla, et la première chose à laquelle il pensa fut le délai dont il disposait pour achever ce qu'il était en train d'écrire : il termina alors deux petits textes urgents. Okaï sourit : « L'homme fait des choses étranges dans de pareils moments. » Il appela alors sa femme qui était à côté, lui demanda une tasse de thé et lui expliqua la situation. Puis il appela un voisin chirurgien. D'après l'examen, ce n'était pas un cancer de l'estomac, comme il l'avait craint, mais un ulcère du duodénum.

Son histoire m'a impressionné. J'ai imaginé Takashi Okaï, tard dans la nuit, évanoui, le dedans de la bouche écarlate.

La conversation s'achevant je me suis assis à une table, face à Okaï. Je lui ai d'abord passé le poème que j'avais écrit en venant. Pendant un moment, il a parlé de choses et d'autres, et, tout d'une traite, il a fait le *tanka* suivant.

*Sur le dos d'un cheval descend la trace d'une perle de chagrin pas de doute c'est
[la mort]*

Le *tanka* était suivi d'une note : « ... ce sentiment après la maladie, c'est en fait ce que je vous ai dit tout à l'heure au dîner. »

Ce « tout à l'heure » est inintelligible pour le lecteur. Les faits ne sont connus que de ceux qui participent au *za*. Ils sont le cadre du drame fictif permettant à chacun d'entrer dans le cercle afin de former le *za*.

*

g. La poésie chinoise a constitué une référence majeure pour les Japonais (jusqu'à ce que s'impose l'influence de la poésie occidentale). On composait des poèmes en chinois et on les récitait à la japonaise. *Shi*, poème, signifiait d'abord « poème chinois ».

h. Revue mensuelle de poésie contemporaine. Les auteurs y ont publié une partie des « *kumishi* ». Le reste a paru dans une revue de *tanka*.

Comment poursuivre ? Comme nous avons pris pour thème les poèmes de T'ang, nous nous mîmes d'accord pour en donner quelques citations dans le *kotobagaki*ⁱ. Les courtes proses de ce dernier, tout en répondant aux poèmes cités, se rattacheront à nos propres poèmes. Chacun de notre côté, nous avons effectué cette démarche en trois étapes.

Les citations et le *kotobagaki* sont comme la course d'élan d'un athlète. Nous y avons eu recours après les échecs que nous connûmes au début du *kumishi*. Au début, faute d'user de ces pratiques, des ripostes entre *tanka* et *shi* se déclenchaient brusquement. Cela nous rendait trop sérieux et, par conséquent, réduisait la place accordée, dans notre travail, à la digression et, plus encore, au jeu. En outre, en passant du *tanka* au *shi*, ou du *shi* au *tanka*, il nous arrivait, à l'un comme à l'autre, de perdre de vue l'ouverture du texte, la possibilité offerte à l'autre de reprendre^j.

Avec l'ère moderne, il nous est devenu bien familier, le monde où le texte s'auto-suffit ! Voilà qui ne pose pas de problème si l'on écrit seul, sans former le *za* ; mais dans le *kumishi*, il y a là de quoi tuer le courant du texte. Comprendre le cours de l'ensemble, et donner le texte au partenaire même s'il est inachevé : c'est un travail qui, pour créer le mouvement au sein de l'écriture commune, nous demande beaucoup de courage.

Quand j'ai reçu le *tanka* d'Okai, j'ai décidé d'essayer de changer de propos, et, dans ce que j'ai alors écrit, j'ai pris « la femme » pour sujet. L'image de Takashi Okai évanouit en pleine nuit, le dedans de la bouche écarlate, passait et repassait encore en moi après notre conversation.

*Vous qui gardez ouverte la bouche rouge
Qui continuez à ronger des graines d'élégne^j
Où est le ciel
Où est le nuage*

Ayant ainsi mis au point l'entrée en matière, j'y ai associé l'image du lotus antique, vieux de plus de deux mille ans, que j'avais vu cet été-là en me promenant dans la plaine de Kawachi, dans la région d'Osaka.

*Quelques dizaines de minutes évanouit
« La robe rouge tombe complètement il reste l'odeur obscure »^k
— Indistincte
La rosée blanche sur la feuille du lotus vieux de deux mille ans
Se laisse bercer par le vent et tombe dans la boue*

Et j'ai écrit dans le *kotobagaki* : « Nous autres aussi, ne devons-nous pas être de la race antique qui, après plus de deux mille ans, continue à s'épanouir ? » Par ces lignes, je félicitais Takashi Okai d'être revenu à la vie après un instant passé dans la mort. J'ai cité une partie d'un poème des T'ang — des vers de Yang Shiao : « Lumière automnale sur les feuilles, froides rosées blanches / Femme d'Yué

i. Le *kotobagaki* est une courte introduction en prose placée avant le poème pour dire la circonstance de la composition.

j. L'élégne est un arbuste, commun au Japon, qui porte des baies écarlates.

k. Le passage entre guillemets est une citation d'un poème chinois.

me touche déjà infiniment / Ne laissez pas ses longues manches s'approcher de la rampe», et j'ai interrogé Okai : « Les longues manches d'une belle femme logent-elles de la mélancolie ? »

Un, deux et trois ! En un mélange de vers et de prose, j'avais cherché à prendre un élan d'images. La réponse d'Okai m'a alors tiré un soupir d'admiration. Au lieu de s'y prendre de face, il avait sauté de côté :

Seuls les autres voient de la « mélancolie » logée dans les lèvres où se loge un tétin

Un *kotobagaki* l'accompagnait : « Curieusement, cet automne je n'ai pas vu de belle lune. » Il était suivi d'une citation d'un poème des T'ang, de Du Shen-yang : « Bien qu'un moment courbée avec un arc / La voici toute pleine en harmonie avec mon éventail. — Telle chante, dit-on, la mélancolie de la femme après que l'homme soit parti. »

Il y avait en outre la « traduction » de ce poème des T'ang en *tanka* contemporain à la manière de Takashi Okai. C'est le *tanka* que j'ai donné au début de cet article, et qui a servi de titre à notre recueil :

Le négligé illuminé lavant ici la lumière pure est transi de clarté

« J'ai essayé de le "traduire". J'imagine que les anciens de notre pays se casaient la tête, eux aussi, avec ce genre de métrique... Qu'en pensez-vous ? »

J'ai été ravi par les mots qu'il avait ajoutés après le *tanka*. Naturellement, à notre insu, à mesure que nous citons des poèmes des T'ang et que nous tissons prose, *shi* et *tanka*, nous nous trouvons attirés vers le corps même de la langue japonaise⁴, et ce n'est pas l'effet du recours à des techniques. L'utilisation de mots relevant de différents genres littéraires fait ressortir l'existence organique du japonais, comme lorsqu'un tendon résiste sous les dents. C'est une chose qu'on éprouve brusquement. A cet instant-là, peu nous importe qu'il s'agisse du *tanka* ou du *shi*, tentés que nous sommes alors d'aller jusqu'aux extrêmes possibilités du japonais.

Il y a eu cinq « tours » pour cette partie de *kumishi*. J'ai dû m'occuper de la fin. Après avoir fini sa part, Takashi Okai a déplié le futon devant moi, et m'a dit : « Tu réfléchiras au titre ? », et il s'est endormi... de fatigue, sans doute. Il avait donné une conférence avant de venir. Il m'avait dit qu'il en avait une autre le lendemain matin. Le texte qu'il m'a laissé avant de se coucher se terminait par un poème des T'ang de Xing Yan-nian plutôt énigmatique : « L'homme aime la nouvelle / La femme estime l'ancien. » Cela m'a fait rire involontairement.

En regardant le visage d'Okai endormi, j'ai noté : « Dis donc ! » — et c'est ce que j'ai laissé tel quel dans le *kotobagaki*. Ensuite, j'ai terminé le poème sur l'image du cheval qui sous-tendait les cinq échanges. J'ai décidé de choisir pour titre « Chevaux de Chine ».

Le jour allait poindre. A haute voix, j'ai demandé à Okai, qui venait de se retourner : « "Chevaux de Chine", ça va pour le titre ? »

Takashi Okai s'est levé et : « Pas mal ! » a-t-il répondu.

1. **A propos du *renga* et du *renku*.** C'est, dit-on, à partir du *Manyōshū*, le plus ancien recueil de poèmes connu (entre le début du VII^e siècle et le milieu du VIII^e) que le *renga* naquit du *waka* (« poème japonais » — par opposition au poème chinois alors apprécié des lettrés).

Il existe deux sortes de *renga* : le *tan-renga* (*renga court*) et le *chō-renga* (*renga long*).

Pour le *tan-renga*, c'est ou bien le premier vers de *tanka* (5-7-5 mesures), ou bien le second (7-7) qu'on adresse au partenaire — qui doit répondre par l'autre moitié. Ce « poème de voix convergentes » demande de l'ingéniosité. Il fut surtout en vogue à l'époque Heian (794-1192).

Le *chō-renga* s'est pratiqué depuis l'époque Kamakura (1192-1333) jusqu'au début de l'époque Edo (1603-1867). Dans cette forme, il faut, en harmonie avec le *hokku* (vers d'inauguration) de 5-7-5 mesures, composer le *wakiku* (vers d'assistance) de deux fois 7 mesures, auquel succède un troisième vers de 7-5-7 mesures — et ainsi de suite.

Le *chō-renga* se subdivise en formes de différentes longueurs — par exemple le *hyaku-in* (composé de cent vers alternativement longs et courts) et le *kasen* (de trente-six vers).

Les vers s'écrivent au pinceau, à mesure qu'on les compose, sur les deux faces de feuilles de papier japon pliées en deux (*origami*).

Le *hyaku-in* s'écrit sur quatre *origami*. Selon la règle, on note huit vers sur le recto du premier feuillet (*sho-ori* : premier pli) et quatorze vers son verso. Ensuite, quatorze vers seront écrits tant sur le recto que sur le verso des deuxième et troisième feuillets. Enfin, pour le *nagori-no-ori* (feuillet d'adieu), on écrit quatorze vers au recto et huit au verso.

Pour le *kasen*, on utilise deux *origami*. Six vers sont notés au recto du premier feuillet et douze au verso. Puis on écrit douze vers au recto du second feuillet, et six à son verso.

Par ailleurs, des places déterminées (*jōza*) sont réservées dans les vers à la « lune », aux « fleurs ».

Dans le *hyaku-in*, les *jōza* de la « lune » se trouvent au septième vers au recto du premier feuillet, et au deuxième vers au verso du même feuillet, puis au treizième vers au recto du second feuillet, ainsi qu'au treizième vers du recto du troisième feuillet et au neuvième vers de son verso, et, enfin, au treizième vers au recto du feuillet d'adieu.

Dans le *kasen*, les *jōza* de la « lune » sont fixés au cinquième vers du recto du premier feuillet et au septième vers de son verso, ainsi qu'au onzième vers du recto du feuillet d'adieu.

Les *jōza* des « fleurs » dans le *hyaku-in* sont fixés au treizième vers des recto des premier, deuxième et troisième feuillets, ainsi qu'au septième vers du verso du feuillet d'adieu.

Les *jōza* des « fleurs » dans le *kasen* se trouvent au onzième vers du verso du premier feuillet et au cinquième vers du verso du feuillet d'adieu.

Outre ces règles sur la « lune » et les « fleurs », il en existe d'autres pour l'« amour » et les « sai-

sons ». Ainsi faut-il mentionner, dans les deux premiers vers, la saison où se tient le *renga*. D'autre part, les allusions aux saisons doivent se conformer à l'ordre de la nature.

Lorsque toutes ces règles sont observées rigoureusement, le poème trace des motifs qu'on dirait relever des mathématiques supérieures. La réussite du *renga* dépend du dynamisme qui s'établit entre le respect des règles et les tentatives pour en faire un jeu. Le plaisir propre au *renga* est celui d'un univers qui se transforme à chaque vers. Comment développer à partir du vers qui vient d'être donné ? Les rencontres d'images exigent autant d'esprit que de technique.

Le nombre des participants varie de cinq ou six personnes jusqu'à dix ou même davantage. Il existe également le *dokugin*, composé par un seul poète, le *ryōgin*, composé à deux, et le *sangin*, à trois. Mais le *renga* associe le plus souvent cinq ou six poètes.

Dans la première moitié du XVI^e siècle naquit, comme un divertissement au sein même de la pratique du *renga*, le « *haikai no renga* » (« le comique du *renga* »). La spécificité de ce nouveau genre — qui, comme le *renga*, recourait à la succession 5-7-5 / 7-7 mesures —, c'est qu'il revêtait un aspect comique. Sans doute le *renga* avait-il été formalisé à l'excès et représentait-il un univers trop restreint. Plus tard, le nouveau genre fut appelé simplement *haikai*. Les lecteurs modernes l'appellent *renku*.

Si le *tanka* et le *renga* étaient surtout le fait des nobles, le *haikai* (ou *renku*) appartenait à la nouvelle classe sociale qui accéda aux pouvoirs politique, économique et culturel à l'époque Edo (1603-1867). Il eut un étonnant succès dans la première moitié du XVII^e siècle chez les guerriers et chez les habitants aisés des villes. Puis, à titre de belles lettres mises à la portée de tous, il imprégna la classe populaire illettrée : c'était alors un lettré qui notait et regroupait en un volume les vers dits par les participants.

(*N.d.T.* : Sur l'histoire du *renga* et du *renku*, on peut lire en français : *Traité de poétique, le haikai selon Bashō*, présenté et traduit par René Siefert, p. X-XXXVIII - Publications orientalistes de France, Paris, 1989.)

2. **A propos du *za* et des communautés locales.** *Renga* et *renku* sont appelés « littératures du *za* ». Comme le dit l'expression japonaise « *kuruma-za* » (« sièges disposés en roue »), les participants sont assis en cercle. L'un propose un vers, l'autre compose le suivant.

Za signifie donc : lieu où l'on s'assoit pour le *renga* ou le *renku*. Et l'on dit : « monter le *za* ». Il s'agit d'un jeu collectif, capable de troubler, parfois même violemment, le style qu'on a lorsqu'on écrit seul, dans son temps et son espace propres.

Octavio Paz a parlé judicieusement du *renga* japonais comme d'un accès à un « cercle construit par les échanges et les reconnaissances ».

Dans une création collective, on ne peut pas attendre passivement son tour pour exprimer alors son monde à soi seul. Afin de produire le dynamisme commun et de créer un courant vivant, chaque participant fait la lecture, en toute disponibilité, des textes de tous — sans oublier les siens — et va jusqu'à donner des conseils aux autres pour d'éventuelles modifications. Les interventions doivent être réciproques et créatives.

La réalisation du *za* demande des conditions qui permettent à chacun de nouer des rapports avec les autres. A l'époque Edo, les poètes professionnels n'étaient pas les seuls à « monter le *za* » ; le *haikai* était un jeu accessible à tous, que les gens du peuple pratiquaient aussi, grâce aux rapports personnels qui existaient dans les communautés.

Dans les villes comme à la campagne, au temps où les communautés étaient vivantes, la solidarité et les paroles communes avaient plus de portée qu'aujourd'hui. Alors le jeu du *renga*, avec ses multiples contraintes, pouvait — paradoxalement — faire mieux ressortir les individualités. Au contraire, dans la société actuelle, où les communautés sont dissoutes, il est en soi difficile de se rejoindre en des propos communs. Les médias nous enveloppent d'un tourbillon d'informations qui sont au-delà des possibilités de la communication personnelle. Or dans un jeu comme le *renga*, langage de communication dense, il faut, pour créer entre auteurs une entente poétique, établir des « images communes ». Puis, ces images étant partagées, il faut savoir s'en écarter — pour y revenir librement.

Avant l'époque moderne, divers traits de la vie sociale contribuaient à la possibilité du jeu du *renga*. Par exemple il faut de la lumière, pendant la nuit, si l'on veut « monter le *za* » pour le *renga* ou le *renku*. Or les Japonais se sont longtemps éclairés à l'huile de sésame et le prix de cette dernière la réservait aux nobles. Le *za* du *renga* de l'époque Heian se tenait à la lumière de l'huile de sésame. En revanche, l'époque où le *haikai* (*renku*) fut en vogue chez les guerriers et les habitants des villes est aussi celle où l'on passa de l'huile de sésame à l'huile de colza, peu coûteuse. Lorsque cette huile extraite des grains de colza devint d'usage courant pour la consommation quotidienne, le peuple put se réunir la nuit, et monter le *za*. C'est alors aussi, dit-on, que des paysans se mirent à se retrouver la nuit en des lieux secrets, et à discuter de sujets comme l'insurrection. D'où par exemple le *renpan-jō* (document où des signatures s'enchaînaient, et que l'on établissait lors d'un acte subversif accompli collectivement) : on utilisait un rouleau de papier semblable à celui qu'on prenait pour le *renga*, et les signatures devaient former un cercle afin de dissimuler le nom du meneur. Ce feuillet réalisait le *kuruma-za*. Cette manière de signer valait de surcroît comme manifestation de l'égalité entre tous les signataires.

Dans les *za* du *renga* et du *renku*, l'un des auteurs occupait la place du maître et menait la partie : le *sōshō*. Il lui arrivait de noter les vers, et on l'appelait aussi *tenja* (« celui qui note »). A l'époque Edo, c'est à Kyoto (qui resta longtemps capitale culturelle après le départ du pouvoir administratif en 1192)

que les *tenja* avaient le plus de mal à vivre, tant la ville offrait de divertissements en dehors du *renku*. A Edo même (ancienne Tokyo), en revanche, il n'y avait guère de loisirs. Les citadins ne sortaient pas le soir, et les guerriers, dont les familles étaient restées au pays, s'ennuyaient. Aussi le *haikai* se développa-t-il, et de nouvelles écoles naquirent dans le milieu des guerriers et dans celui des citadins d'Edo. A Osaka, ville de commerçants, le *haikai* devint le passe-temps de petites sociétés de riches. Dans ces villes, les *tenja* vivaient des *tenryō* (honoraires) qu'ils recevaient en contrepartie des notes qu'ils attribuaient. Certains, pour obtenir une meilleure note, leur donnaient des pots-de-vin. Dans les villes de province, les riches de la région rivalisaient pour inviter les poètes célèbres et organiser des parties de *renku*, et, là encore, les *tenja* vivaient de leurs *tenryō*. D'où une certaine dégradation de l'éthique du *haikai* : on parla de *tenja-haikai*. Bashō Matsuo, poète du début de la période du *haikai*, l'émancipa en tant qu'art en refusant tout argent que lui vaudrait son activité de *tenja*. Mais après Bashō, et jusqu'à la fin de l'époque Edo, la tendance vulgaire s'imposa. Au demeurant, Bashō lui-même dépendait du mécénat de ses disciples.

3. Du *kotobagaki* au poème. Pour le poème « Chevaux de Chine », nous avons d'abord rédigé une prose d'après une citation d'un poème chinois T'ang, pour passer ensuite au *shi* ou au *tanka*. La citation et la prose constituaient pour nous une course d'élan vers la poésie, car, dans le *shi* et le *tanka*, très courts l'un et l'autre, nous voulions mettre le moins possible d'explications.

On pourrait également voir dans cette partie une salutation destinée au partenaire. Chacun exprime ses impressions à l'égard de l'écrit qu'il a reçu, fait en sorte de l'introduire dans son propre univers en le transformant, et annonce : « Maintenant, je commence ! » — pour enfin proposer son propre écrit.

Tout poète, qu'il écrive seul ou avec d'autres, souhaite sans doute atteindre un lecteur capable de l'entendre. Dans le cas du *kumishi*, on a devant soi celui avec qui on cherche à communiquer. Le fait que le texte qu'on a écrit va être lu par lui et qu'il va s'en inspirer pour écrire le sien est ici une condition de la création. Dès lors le perfectionnisme et le repliement sur soi sont des défauts.

Pendant le *za* du *renga* et du *renku*, les *renjū*, tout en écrivant devant les autres, pouvaient bavarder sur divers sujets. Ces conversations inspiraient parfois les poèmes ou y laissaient des ombres. A la faveur de l'atmosphère du *za*, chacun pouvait comprendre la personnalité des co-auteurs, ce qui facilitait l'échange de vers. C'est pour obtenir des effets comparables que, dans cette partie, nous avons adopté le *kotobagaki* (citations et prose).

Par ailleurs, en citant, le poète japonais enrichit le contenu de son texte grâce à d'autres poèmes, grâce à des événements ou à des paroles des anciens. Cette fonction de la citation provient de son origine religieuse dans le Japon antique : on essayait de conférer de la puissance aux mots en citant les paroles et les actes des dieux. Cette coutume se transforma en culte de la poésie.

A l'époque Heian fut élaborée (par Sadaïe Fujiwara, entre autres) la technique de citation *honkadori* (reprise du poème original). Par exemple le poète citait un poème ancien sur le printemps, pour en faire un autre sur l'automne, ou sur l'hiver. Il fallait que tous voient clairement quel était le *honka* (poème cité). Par là, chaque *tanka*, tout en étant indépendant, se trouvait enrichi d'un vaste territoire contenant tout l'héritage de la poésie antérieure.

Citer des poèmes chinois des T'ang revenait pour nous à confirmer cet héritage de la langue japonaise.

Il nous arrive, même seul, d'écrire en prose avant d'écrire les poèmes.

— *Insérer des poèmes parmi les proses :*

L'ouvrage le plus important où nous reconnaissons cette pratique est *Oku no hosomichi* (N.d.t. : 1689 — trad. par René Sieffert : « La sente étroite du Bout-du-Monde », dans Bashô, *Journaux de voyage*, Paris, 1973), rédigé sous forme de journal de voyage. Bashô y rapporte diverses choses sur son voyage et insère les *haïku* qu'il a composés à chaque endroit mentionné. Ainsi l'univers propre à cet ouvrage prend-il deux dimensions, celle, concrète, du paysage, et celle, abstraite, de l'esprit. La prose, dans ce livre, est un « appel » au poème, et le poème est une réponse.

— *Écrire le kotobagaki en prose avant le poème :*

On peut décrire concrètement un paysage ordinaire, qui n'a pas particulièrement d'intérêt, mais qui a donné l'occasion d'écrire un poème. Vient alors le poème : abstrait, il heurte le contenu du *kotobagaki* sur le plan de l'image.

— *Supprimer la prose :*

Après avoir imaginé tout ce qui peut être décrit en prose, on peut chercher ce qui excède les limites de l'imagination.

Soit une circonférence dessinée sur un vaste terrain : si l'intérieur représente le domaine de la prose, le domaine des poèmes est constitué par tout le reste. Dès lors, écrire après avoir rédigé de la prose (ou après avoir épuisé en imagination la partie en prose) revient à explorer le tracé même du cercle en cherchant à jouir du territoire du dehors.

— Le japonais n'est pas une langue qui convienne aux poèmes épiques (voir note suivante). Aussi, pour écrire des œuvres à caractère épique, les poètes ont souvent recours à la prose du *kotobagaki*.

4. **A propos du « corps même » du japonais.** En bref, lorsque je parle de « corps même du japonais », je pense aux fonctions des particules « *te* », « *ni* », « *wo* », « *ha* ». (Le japonais fait partie des langues agglutinantes, comme le hongrois ou le coréen, dans lesquelles les fonctions grammaticales des mots sont marquées par des particules postposées. « *Te* », « *ni* », « *wo* », « *ha* » sont parmi les particules les plus fréquentes, et si l'on veut faire entendre que quelqu'un ne maîtrise pas bien la langue, on dira qu'il « ne connaît pas bien son *te-ni-wo-ha* ».) Ces particules peuvent relier les mots les plus ambigus, et les affecter d'une apparence de sens. En outre, elles permettent de prolonger indéfiniment la phrase. Pour peu qu'on utilise habilement ces quatre particules, il n'est même pas besoin

d'expliciter le sujet grammatical pour créer un texte qui ait du sens, ou pour évoquer une émotion.

Prenons l'exemple du poème chinois des T'ang : « *Bien qu'un moment courbée avec un arc / la voûte toute pleine en harmonie avec mon éventail* ». Voici son sens : la lune a décliné comme un arc courbé, mais elle est redevenue pleine comme un éventail qu'on ouvre. Ici, pour faire sentir la mélancolie de la femme, seules les phases de la lune sont évoquées.

Or la « traduction » de Takashi Okai est la suivante : « *Le négligé illuminé lavant ici / la lumière pure est transi de clarté* ». Dans ce *tanka* écrit d'après le poème chinois, ce qui domine, ce n'est pas le fait mais l'émotion ; c'est le sentiment, l'humeur de l'homme — ce pour quoi, depuis l'antiquité, on utilise l'expression « *monono aware* » (le sentiment des choses).

Ce poème comporte un mot chinois auquel est attribué une lecture étrange : « *négurigé* ». Ce mot signifie « robe d'une étoffe légère » ; c'est un terme chinois tombé en désuétude en japonais, et qui produit donc un effet d'archaïsme. Or, avec la lecture « *négurigé* », c'est du vocabulaire d'origine occidentale qui entre en jeu, et qui suscite une sensation proprement moderne.

A côté de ce mot, pour désigner la lumière de la lune, on lit l'expression « *kiyoki hikari* » (lumière pure) dont le graphisme évoque le chinois, mais à laquelle vient s'ajouter le mot japonais ancien « *sayu* » (signifiant « se faire limpide »).

Le japonais d'aujourd'hui utilise pêle-mêle des mots d'origine occidentale transcrits en *katakana* (caractères phonétiques destinés aux onomatopées et aux mots venus d'Occident), des caractères chinois et ceux de l'ancien japonais.

Enfin le texte relie les trois images évoquées par « *négurigé* », « *kiyoki hikari* » et « *sayu* » au moyen des « *te-ni-wo-ha* ».

Negurigéwa (*wa* : prononciation actuelle du *ha*) *hitotabikokoni terasarete kiyokihikariwo araiutsutsu sayu*

(La robe de nuit est exposée une fois ici à la lumière de la lune et elle se rend pure comme si c'était elle qui lavait la lumière pure de la lune.)

Il n'y a pas ici de description d'un fait. Il n'y a qu'un dispositif pour exprimer la mélancolie, le sentiment.

Lorsque Takashi Okai écrit : « J'imagine que les anciens de notre pays se cassaient la tête pour ce genre de métrique », il veut dire que les anciens qui « traduisaient » les poèmes chinois en poèmes japonais, comme lui-même le fait aujourd'hui, enveloppaient les mots de « *te-ni-wo-ha* », et substituaient aux faits les émotions humaines.

Tel est le corps propre au japonais ; tel est l'un des caractères structurels de cette langue qui permet de transmettre des sentiments par des phrases sans sujet. C'est pour la même raison que le Japon n'a pas vu se développer de poèmes épiques — qui narrent les faits —, ni de « poèmes d'expression de la volonté » — qui portent messages et provocations.

Quand je me suis aperçu que nous sommes « automatiquement conduits vers ce corps de la langue », j'ai éprouvé le besoin d'inventer un moyen pour lutter librement contre elle.