Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses

Résumé des conférences et travaux

121 | 2014

Annuaire de l'EPHE, section des Sciences religieuses
(2012-2013)

Religions et traditions populaires du Japon

Mythe, poésie et divination à l'époque de Nara

Conférences de l'année 2012-2013

Alain Rocher

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/asr/1222>

DOI: 10.4000/asr.1222

ISSN: 1969-6329

Publisher

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Printed version

Date of publication: 20 December 2014

Number of pages: 65-76

ISSN: 0183-7478

Electronic reference

Alain Rocher, "Mythe, poésie et divination à l'époque de Nara", *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [Online], 121 | 2014, Online since 19 November 2014, connection on 09 July 2022. URL: <http://journals.openedition.org/asr/1222> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/asr.1222>

Tous droits réservés : EPHE

Mythe, poésie et divination à l'époque de Nara

L'essence de l'art n'est pas déductible de son origine à la façon de la première strate d'un sol sur laquelle chaque couche suivante s'érige et s'écroule dès qu'elle est ébranlée. La croyance selon laquelle les premières œuvres d'art seraient les plus élevées et les plus pures relève d'un romantisme tardif. [...] La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir¹.

Introduction

La conférence de cette année vient clore un cycle quadriennal consacré à l'étude des pratiques divinatoires étrangères au système corrélatif du *yin* et du *yang* et à la rationalité mantique qui l'inspire. Comme les années précédentes, l'ambitus chronologique de notre entreprise s'étend de la protohistoire à la période de Nara, et nos textes de référence restent le *Kojiki*, le *Nihonshoki*, les *Fudoki* et le *Man.yō-shū*. Toutefois, l'attention que nous avons choisi de porter à la question de la *parole* nous a naturellement poussé à accorder une place centrale aux *kayō* des K., N. et FD. Nous avons assigné à ce séminaire de transition trois objectifs complémentaires :

- a. Analyser le fonctionnement du clédonisme antique, d'une part pour vérifier si la substitution de la parole à la figure, dans la production du signe, nous autorise à attribuer à la consultation oraculaire une logique distincte de celle des morphoscopies étudiées précédemment ; d'autre part pour tester une ultime fois l'hypothèse, émise au seuil de notre parcours, d'un écart systémique entre le *régime* de la divination vernaculaire et celui de la mantique continentale alimentée par la combinatoire du *yin* et du *yang*.
- b. Revisiter le champ de variation de la notion de *kōtōtama* (*kōtōagey*, *kōtōmukey*, *kōtōpoki*, etc.) et proposer en regard, pour enrichir notre panoplie d'outils méthodologiques, un bref rappel des fortunes et des infortunes des théories du performatif dans la sémiologie et la pragmatique occidentales.
- c. Profiter de la nature de notre corpus (*kayō* et *waka* antiques) pour relire Saigō Nobutsuna, non dans une perspective généalogique (*shi no hassei*) ou essentialiste (*shi no honshitsu*), mais afin d'interroger le rôle joué par la poésie archaïque dans l'économie narrative du mythe.

1. T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris 1989, p. 16-17.

I. Le clédonisme

Pour faciliter nos premiers repérages, nous nous sommes d'abord appuyé sur une définition délibérément approximative du clédonisme (« technique divinatoire consistant à interpréter les paroles entendues fortuitement dans la bouche des passants »)², et nous avons tenté de la faire travailler sur l'éventail d'occurrences archaïques que nous offrent les textes. Deux grandes formes se sont alors dessinées.

La première, qui est tardivement qualifiée de *waza uta*³ dans le N. à partir des chroniques impériales du VII^e siècle, ne semble pas avoir été conçue initialement comme un type, bien qu'elle repose sur un scénario immédiatement reconnaissable. Il s'agit d'une forme de glossomancie faiblement formatée reposant sur une situation non provoquée. À ce titre, elle est plus proche d'une « donation contingente de sens » que d'une consultation. Une phrase, un chant ou un poème prononcé par un mystérieux tiers qui ne connaît pas le sens de ce qu'il déclame, permet, après un indispensable décryptage par le véritable destinataire, de transmettre un message urgent ou d'identifier une crise et de faciliter sa résolution. La forme générale et la fonction de cette pratique sont proches du système des ominologies verbales, mais la complexité du signe et de sa lecture semblent en faire un cas à part. En effet,

2. Bien que ces mots, en grec, aient la même signification, nous avons distingué, pour rendre notre typologie plus lisible, le *clédonisme* (auquel nous donnons un sens très vaste, qui inclut les ominologies verbales spontanées), la *clédonomancie* stricto sensu (dont la mise en scène est hautement formatée), et le *klédôn* (la voix fortuite qui fait l'objet de l'interprétation). Rappelons que Bouché-Leclercq voyait dans le clédonisme une « branche spéciale de la cléromancie ». Pour les références précises, voir la note 4.

3. Le mot *waza* désigne originellement une action porteuse d'une intention divine, ou une action dont le sens profond est caché. On le trouve en composition dans les mots *wazapapi*, (calamité envoyée par les dieux), et *kôtōwaza* (proverbe, c'est-à-dire parole investie d'un sens ou d'un pouvoir secret). Le fait que le binôme *waza uta* utilise, à l'initiale, le sinogramme de l'enfant (*tóng/DŌ*), rappelle l'une des conditions du clédonisme : le porteur innocent du message ne doit jamais en être le véritable auteur. Le N. place parfois le *waza uta* dans la bouche d'un animal (singe, par exemple). Les occurrences du composé *waza uta* trahissent un infléchissement politique et renvoient à une rhétorique de l'expression indirecte : il s'agit désormais de la formulation détournée d'une critique ou la révélation périphrastique d'une crise politique. L'influence continentale à l'origine de cette fonction politique est incontestable : le *Han Shu* et le *Houhan Shu* en offrent plusieurs exemples et, au Japon, l'usage du terme *waza uta* ne remonte pas plus haut que le septième siècle. Dans le passage du *Sujin-ki* que nous citons, les deux valeurs, clédonomancie et critique coexistent puisque c'est la récréance de l'empereur (*pime nasobi su mō*) qui explique son aveuglement (*sira ni*) devant le danger. La deuxième année du règne de l'impératrice Kōgyoku (dixième lune, 12^e jour) mentionne un *waza uta* qui semble lié au complot ourdi par Soga no Iruka et qui annonce la mort du Prince Yamashiro : *ipa nō upē ni / kosaru kōmey yaku / kōmey dani mō / tageyte tōpōrase / yama sisi nō wodi* (NKBT 68 : p. 249). Le texte du N. explique d'ailleurs le sens du poème, mais le fait, comme il se doit, a posteriori, après le suicide du prince et la réalisation du présage : « La montagne renvoie à Kamutsumiya (palais supérieur), le petit singe renvoie à Hayashi no omi (c'est-à-dire le comploteur Iruka), la cuisson du riz renvoie à l'incendie de Kamutsumiya ; quant au vieillard-kama shishi, il désigne le Prince lui-même qui s'était caché au plus profond des montagnes. » (NKBT 68 : p. 252). Le lexique utilisé pour le décryptage du poème porte la trace d'une topologie élaborée : « “ipa nō upē ni” to ipu wo mōte Kamutsumiya ni *tatōpu* » et plus loin : « ...*sirusi* nari ». Un peu plus tard, sous le règne de la même impératrice, le N. mentionne trois nouveaux *waza uta* (NKBT 68 : p. 258-259). Pour d'autres occurrences, voir les règnes de Jōmei (NKBT 68 : 226-227), de Saimei (NKBT 68 : p. 348-349) et de Tenchi. (NKBT 68 : p. 374-375 ; 376-377 ; 380-381)

si l'émission du mystérieux message est laissée au hasard (il est, littéralement, inattendu, et l'intention qu'il véhicule doit d'abord être établie), il comprend une ou plusieurs propositions complexes dont l'interprétation repose sur des règles précises et exige la maîtrise de toute une série de tropes (métaphores, allusions, métonymies, sèmes toponymiques, phyto-zoologiques et saisonniers, etc). Cette pratique oraculaire spontanée présente bien des affinités avec la forme vernaculaire de l'oniromancie que nous avons affublée l'an dernier du terme barbare de « théoglossophanie » afin de la distinguer de l'onirocritique d'origine chinoise. Pour mieux faire ressortir les particularités de ce modèle, nous avons analysé l'épisode de la rencontre entre Opopiko nō mikōtō et la jeune pythonisse de Perazaka sous le règne de Sujin, dans sa double version (K. et N. sont sur ce point très proches)⁴.

K. Mimakiy iribiko ya pa / Mimakiy iribiko ya pa / onō ga wo wo / nusumi sisemu
tō / siri tu to yo / iyuki tagapi / mape tu to yo / iyuki tagapi/ ukagapu sirani tō /
Mimakiy iribiko ya pa

N.1 Mimakiy iribiko ya pa / onō ga wo wo / sisemu tō / nusumaku sirani / pimenasobi su mo

N.2 Opoki to yori / ukakapite / kōrōsamu tō / suraku wo sirani / pimenasobi su mo

Fidèle au principe de condensation narrative qui le caractérise, le K. ne mentionne qu'une déclamation du *klêdôn*, et fait de l'empereur à la fois le destinataire du message et son interprète immédiat. Le souverain reconstitue sans hésiter le sens caché du signe, et identifie l'auteur de la rébellion ourdie contre le pouvoir : *kō pa Yamasirō nō kuni ni aru waga mama ani Takepaniyasu nō opokimi, kitanaki kōkōrō okōsesi sirusi tō suru ni kōsō*. La version du N. offre un travail sémiotique d'une plus grande complexité : non seulement le chant mystérieux est répété avant la disparition de la pythonisse, pour mieux souligner l'intention qu'il véhicule, mais le destinataire et l'interprète sont dissociés. C'est la tante paternelle du souverain, *Yamatō tōtōpi momosōpime nō mikōtō*, qui décrypte le poème codé. Or l'on sait que cette parente de l'empereur avait révélé ses dons de prophétesse inspirée lors de la crise initiale du règne. Présentée par le N. comme une maîtresse de l'avenir (*yōku yuku saki nō kōtō wo siritamapeyri*), elle ne se contente pas d'expliquer le sens caché du poème, elle met en rapport le signe verbal de la rébellion avec un autre *omen*, magico-rituel celui-là : l'épouse du prince révolté a pris une poignée de terre du mont Kagu, l'a enveloppée dans une pièce de tissu et l'a renversée en prononçant une incantation. Une herméneutique à trois termes (parole/geste/événement) remplace ainsi le mécanisme simple de la traduction des figures allusives. Une fois n'est pas coutume, la dimension religieuse de la logique oraculaire est mieux marquée dans le N. que dans le K., mais l'annale sinisée présente aussi une inflexion plus récente qui laisse entrevoir la fonction de critique indirecte propre aux *waza uta* : le N. condamne l'irresponsabilité politique du souverain (*pimenasobi*) là où le K. ne déplore que son aveuglement. Et de fait, cette forme ancienne de mantique oraculaire semble être tombée dans le champ d'attraction de la rhétorique de la remontrance politique à partir de la période historique, sous l'influence de la culture continentale : les chroniques de Jōmei, Kōgyoku, Saimei et Tenchi nous

4. Pour la version du K., voir NST1 p. 152-153 ; pour la version du N., voir NKBT 67 : p. 244-245.

en offrent plusieurs exemples. L'arrière-plan religieux s'estompe, puisqu'il s'agit simplement de répandre une rumeur, un avertissement ou une critique en prenant soin de mettre « hors jeu » la responsabilité du sujet apparent de l'énonciation : la « voix du monde » tend à remplacer la parole divine, l'horizontalité de la circulation anonyme se substitue à la verticalité de l'avertissement céleste.

Le deuxième sous-type, auquel nous avons réservé l'appellation de clédonomancie stricto sensu, présente bien des affinités morphologiques avec son équivalent gréco-romain⁵ : il repose sur une consultation provoquée, et implique un préformatage de la question, réduisant le *klêdôn* à une simple confirmation (ou infirmation), ce qui tend à le rapprocher de la logique alternative à l'œuvre dans les cléromancies. La clédonomancie est toujours désignée d'un terme spécifique (à la différence du premier type), elle est souvent qualifiée explicitement de « divination », soit dans sa graphie (*zhan*, *bu*), soit dans sa lecture (*-ura*), et sa fréquence dans les textes du VIII^e siècle confirme qu'elle était une pratique très appréciée, dont la légèreté d'usage la rendait propice aux consultations privées. Le seul *Man.yō-shū* nous en offre de nombreux exemples (M.420, 736, 2506, 2507, 2625, 2686, 3318, 3420, 3469, 3811, 3978). Le terme le plus fréquemment utilisé est **yupukey* (>*yuFu*ke >*yūke*), employé seul ou en combinaison avec *-ura* (*yūke no ura*, *yūke.ura*), et associé, dans les syntagmes construits, au verbe *tōpu* (>*toFu*) qui signifie « demander, interroger » et, par extension, « consulter ». Ce lexème peut être graphié phonétiquement (*yu-pu-key* est alors sémantiquement silencieux), ou à l'aide de plusieurs sinogrammes sémantiques qui reflètent généralement les circonstances chrono-topologiques de la consultation : le caractère le plus fréquent est celui du « crépuscule » *yupu>yuhu>yū*, d'où la traduction possible d'*oracle du soir*, si du moins il ne s'agit pas là d'un effet de sens second. Le *Man.yō-shū* (M.2507) connaît aussi la dénomination alternative de *mitiyuki (nō) ura* qui, comme le composé plus tardif *tsuji.ura* (*oracle des carrefours*), rappelle le lieu préférentiel de ces consultations : routes, embranchements, carrefours, têtes de ponts, pied de colline, cols, etc. Dans la clédonomancie, les circonstantiels jouent un rôle déterminant, ils font partie intégrante de sa codification⁶, au même titre que le préformatage de la question, et s'ils sont investis d'une telle importance, c'est que le crépuscule et le carrefour sont des chronotopes marqués par la liminarité et, à ce titre, ouverts sur l'altérité. Toutes les signatures de contingence qui accompagnent la mise en scène clédonomantique renforcent, à leur manière, cette orientation vers l'ailleurs. En effet, non seulement la voix entendue (le *klêdôn*) n'a aucune valeur si elle n'est pas saisie « à la volée », mais l'énonciateur fortuit doit être un passant inconnu, un étranger, ou parfois un enfant, ce qui suppose qu'il ne puisse être influencé par les « intérêts » du consultant, qu'il transmette en toute neutralité le *klêdôn* et, plus profondément, qu'il joue avec une efficacité spontanée le rôle de messager du

5. A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, éditions Jérôme Millon, Grenoble 2003, p. 125-129 [E. Leroux, Paris 1882, p. 154-160].

6. À la période historique, la définition du lieu de la consultation s'est affinée jusqu'à requérir la délimitation d'un carré imaginaire, sur la route, marqué parfois par des grains de riz : seuls les mots prononcés par les passants lorsqu'ils traversaient l'espace-cible avaient valeur de *klêdôn*.

dieu. La figure de l'énonciateur innocent permet de dessiner en creux celle du sujet absent de l'énonciation. Le *yupukey* confirme une règle que nous avons déjà observée dans d'autres formes de mantique : plus le protocole est codifié et la question préformatée, plus l'espace dévolu au signe est réduit à presque rien, ramenant le travail herméneutique à un simple constat : une ébauche d'indice suffit idéalement à faire pencher la « décision » vers l'une des deux seules réponses possibles.

Le M. nous livre d'autres informations précieuses sur la consultation clédonomantique. L'occurrence la plus ancienne (M.420), associe la clédonomancie à la mort (le poème est un thrène), et en modalise l'usage à l'irréel du passé (« que ne suis-je allé consulter l'oracle du soir... »), juxtaposant cette consultation inaccomplie à d'autres formes de divination qu'on suppose porteuses de la même efficacité (*isi ura mōtite / waga yadō ni / mimoro wo tatete...*). Le poème M.736 associe, lui, la clédonomancie à la podomancie (*kado ni idetati / yupukey tōpi / a ura wo sō sesi /*) qui, bien que reposant sur une grammaire mantique différente (le calcul des pas donne un résultat pair ou impair), présente avec la première forme le point commun de se pratiquer dans un espace ouvert, sur un chemin. En sus de ces juxtapositions de techniques jugées équivalentes (déployées sur l'axe paradigmatique), le M. suggère également l'existence de syntagmes rituels complexes, dans lesquels la consultation clédonomantique est précédée d'une prière ou d'une offrande censée en renforcer l'efficacité. Le poème M.2625 évoque ainsi l'offrande, en guise d'étoffe votive, d'une manche de kimono : *yupukey wo tōpu to / nusa ni oku ni / waga kōrōmō de pa...* Plusieurs passages semblent présupposer l'existence d'un dieu clédonique, qui se confond, ou coexiste avec le dieu des chemins, des passes ou des frontières (*sae no kami*).

II. Omnia vincit *kotodama* ou les infortunes de la performativité

Plusieurs raisons nous ont poussé à revisiter la notion tant usée de *kotodama* (*kōtōtama*)⁷. Pratiques d'abord, puisque les deux objets de notre séminaire (*klēdōn* et *kayō*) s'inscrivent directement dans son champ de variation. En effet, le « pouvoir magique des mots » est parfois associé, dans les textes du VIII^e siècle, à la clédonomancie, comme s'il en assurait le mécanisme secret (M.2506 : *Kōtōtama nō / yasō nō timata ni / yupukey tōpu / ura masani nōru...*). En outre, les *waza uta* sont, comme leur appellation l'indique, des poèmes. De plus, la référence à cette notion ne peut qu'éclairer l'analyse des *kayō* qui, indépendamment même de leur lien avec les rites archaïques, appartiennent à la grande famille des « paroles efficaces »⁸.

7. Toyoda Kunio définit ainsi la croyance dans le pouvoir du *kotodama* : « *kotodama shinkō to wa, tokutei no kotoba ni reinō ga yadotte ite, "kaku ieba, kaku naru" mono to shinjirareta, shū toshite kodai aruiwa hatten tōjō shakai de wa animizumu ni zoku suru kotoba no seirei shinkō de aru.* », dans TOYODA Kunio, *Kotodama shinkō*, Yawata shoten, Tokyo 1985, p. 3.

8. Nous empruntons cette expression de « parole efficace » à notre collègue Irène Rosier-Catach dont l'ouvrage du même nom traite des formules illocutoires dans la culture chrétienne médiévale. I. ROSIER-CATACH, *La parole efficace, signe, rituel, sacré*, Seuil, Paris 2004 (Des Travaux). IRC analyse le discours scolastique sur les sacrements, en se penchant sur quatre paramètres fondamentaux : « la nature de signe du sacrement, le mode de causalité qui régit son efficacité, la formule linguistique

Raison théorique enfin : l'usage presque incantatoire de la notion de *kotodama* dans le discours philologique et anthropologique des études anciennes et son étrange promotion au rang de marqueur d'identité culturelle⁹ font cruellement ressortir, par contraste, son faible pouvoir explicatif¹⁰. Pour conjurer la stérilité des tautologies qui alimentent les *kotodama-ron*, nous avons choisi de nous appuyer sur la notion de « performatif », ou plus exactement, nous avons décidé d'emprunter les arguments de la mouvance post-austinienne¹¹, qui a proposé une réutilisation prudente de la célèbre notion sur de nouvelles bases. Nous avons ainsi récapitulé les réserves suscitées par les deux topiques austiniennes : ajustements suggérés par Searle, critiques de Wunderlich, Recanati et Jacques, rejet de l'illusion typologique et réifiante des prétendus « actes de langage », dénonciation du logocentrisme (ou sémiocentrisme), etc. Après avoir décrit quelques unes des approches élaborées dans les années 80 et 90 pour arracher la question de l'efficacité symbolique à son solipsisme sémiotique, nous avons relevé les injonctions concrètes les plus utilement transposables à notre cas japonais : réintroduction du contexte de la performance, prise en compte des aspects séquentiels et interactionnels de la performance, étude de la mise en scène de l'acte de parole, dimension collective du processus, jeu de rôles des actants, logique du « comme si » etc., autant d'orientations dont le préalable

qui en est un élément constitutif, et le rôle des protagonistes de l'acte » (I. ROSIER-CATACH, *La parole efficace, signe, rituel, sacré*, p. 23).

9. Il convient de distinguer deux usages identitaires du *kotodama*. Dans ses occurrences anciennes, la magie des mots est associée au Yamato (dans le célèbre poème de Yamanoue no Okura M.894 ...*Yamatō nō kuni pa / sumekami nō / itukusiku kuni / kōtōtama nō / sakipapu kuni...*), mais cette caractéristique est présentée comme une tradition vénérable dont le sens se perd dans la nuit des temps (*Kamiyō yori / ipitute kuraku...to kataritugi / ipitugapi keri*). L'usage qu'en font beaucoup plus tard certains Kokugakusha repose, lui, sur une théorisation ouvertement culturaliste qui a fort peu de rapports avec la première acception.

10. Bien que la frontière entre les deux champs sémantiques soit parfois poreuse, il importe de distinguer les acceptions archaïques du *kotodama* des valeurs nouvelles qu'il prend, dès la fin de la période de Heian, au contact du bouddhisme ésotérique et de la fameuse *aji kongen setsu*. Toutefois, même dans ce dernier registre, l'on chercherait en vain, dans les références au *kotodama*, des théories aussi articulées que celles qu'on trouve en Inde dans la *Mīmāṃsā* par exemple, qui ne se contente pas d'attribuer une efficacité magique au mot, mais théorise l'efficacité (*bhāvanā*) de l'injonction (*codanā*) comme une existence possible, et accorde au *śabda* un statut ontologique.

11. Le mot de « mouvance » ne présuppose évidemment aucune homogénéité conceptuelle ou problématique. Non seulement les « degrés de distance théorique » vis-à-vis du modèle austinien varient considérablement, mais les perspectives adoptées par les critiques sont fort diverses. Ainsi, la topique searlienne (assertif, directif, commissif, expressif, déclaratif) cherche-t-elle à rationaliser la première classification austinienne sans remettre en cause ses grands principes ; mais Wunderlich, Recanati et Jacques proposent des déplacements et des approfondissements incontestables. Voir F. JACQUES, *L'espace logique de l'interlocution (Dialogiques II)*, PUF, Paris 1985 ; F. RECANATI, *Les énoncés performatifs*, Minuit, Paris 1981. Plusieurs auteurs ont fait travailler la notion de performatif dans des champs disciplinaires nouveaux : le discours des sciences (Latour), la finance (Lenglet), le juridique (Pontille). Dans un autre registre, citons aussi les analyses du rituel de Houseman (et Severi) qui renvoient dos à dos le symbolisme turnerien et l'approche structuraliste et proposent une analyse relationnelle et interactive des actions rituelles. Pour une analyse générale du « retour » du performatif, voir J. DENIS, « Les nouveaux visages de la performativité », *Études de communication* 29 (2006), p. 8-24.

est l'abandon de l'ancienne définition du *kotodama* comme simple « croyance » (*kotodama shrinkō*).

Nous sommes ensuite retourné à nos textes japonais, pour appliquer les conclusions de cet excursus méthodologique et sortir du cercle magique du *kotodama*. D'une part, nous avons étudié l'éventail des « modalités » de la parole efficace (qui dépasse la simple opposition entre illocutoire et perlocutoire), pour montrer en quoi ces différences modales renvoient à des pratiques rituelles distinctes.

D'autre part, nous avons choisi d'étudier les dérivés du *kotodama*, afin de mieux faire ressortir les avantages d'une approche pragmatique. C'est le « *kōtōmukey* » qui nous a tout particulièrement intéressé. Partant des analyses de Kōnoshi¹², nous avons montré que l'acte de *faire dire la soumission*, en tant que technique sémiopolitique, allait au-delà du simple pouvoir de la parole : c'est une théâtralisation du factitif dont la scénographie réitère les termes du contrat et réactualise l'origine de l'institution avec la participation de tous les intéressés. Ainsi la fondation n'a-t-elle d'autre légitimité que l'itération de sa mise en scène verbale.

III. Pour une poétique de la mythologie

Nous avons consacré le troisième volet de notre conférence à l'étude des poèmes à forme indéterminée (*kayō*) enchâssés dans les textes mythologiques du début de la période de Nara : les 112 (113) *kayō* du K., les 128 du N. et, à titre de corpus complémentaire, les 20 insérés dans les FD. Veillant à ne pas arracher ces poèmes au contexte qui leur confère un deuxième sens, nous nous sommes interrogé sur la fonction qu'assume la parole poétique dans l'économie narrative du mythe. Cette curiosité a été suscitée par un soupçon élémentaire : s'il y a souvent de la poésie dans le mythe (sans parler des mythes qui recourent à une forme poétique), ce voisinage ne saurait se réduire à une conjonction fortuite. Posant, à titre d'hypothèse, l'idée d'une complémentarité profonde entre ces deux registres apparemment incompatibles, nous nous sommes promis de faire mentir la fameuse formule de Lévi-Strauss qui décrétait¹³ que le régime sémiotique du mythe en faisait (à l'inverse de la poésie) un genre du discours pour lequel la pertinence de l'expression *traduttore traditore* tendait vers zéro. Le rejet de cette trop facile opposition nous a imposé de redéfinir chacun des deux termes en présence à partir des propriétés de l'autre, ce qui implique qu'une poétique de la mythologie n'a de sens que si elle se double d'une mythologie de la poésie. D'une part, les tropes de la pensée mythique recoupent souvent le système des figures poétiques (déplacement, condensation, métaphore, métonymie, analepse, antimétabole, etc.)¹⁴ ; d'autre part, les poèmes

12. KŌNOSHI Takamitsu, *Kojiki no tassei*, Tokyo daigaku shuppankai, Tokyo 1983. p. 134-165.

13. Cl. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* 1, Plon, Paris 1958, p. 232. « On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la valeur de la formule *traduttore, traditore* tend pratiquement vers zéro. À cet égard, la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. [...] »

14. Nous nous sommes livré à un excursus comparatif pour étudier le régime des tropes dans des systèmes culturels très éloignés du modèle gréco-romain. Nous avons ainsi risqué des coups de sonde dans les tropologies des poésies quéchuaophone, nahualophone, turcophone, finnophone.

permettent d'exprimer une dimension du mythe que la linéarité diégétique est incapable de saisir.

Pour bien souligner que notre intérêt pour la poésie pré-classique n'impliquait aucune adhésion aux archéologies de l'épos offertes par l'âge romantique, nous avons brièvement rappelé les impasses des thèses originaristes de Hamann, Herder, Grimm, Schelling, etc.¹⁵. Puis, pour tester nos premières intuitions sur la co-originarité de la poésie et de la diégèse à l'aide d'un exemple non-japonais, nous avons montré comment, dans la *Bjarnar Saga Hítðlakappa*, les poèmes participaient directement au déroulement du drame (au lieu de simplement le décorer ou lui conférer un supplément de pathos). Cet exemple mérite d'être médité comme un cas d'école, puisque le sous-genre de la saga de scalde est conçu pour glorifier la dimension dramatique de la poésie. Non contentes d'annoncer métaphoriquement le combat sanglant qui met un terme à la carrière du protagoniste, les joutes poétiques de Björn et Þórðr constituent bien en elles-mêmes le ressort essentiel de l'action, et l'expression indirecte qu'utilisent les scaldes duellistes représente les méandres du destin¹⁶.

Au moment d'aborder notre corpus japonais, nous avons convié Messieurs Anton Antonov (maître de conférences à l'INALCO) et Thomas Pellard (chercheur au CRLAO) à nous parler de l'importance linguistique des *kayō*, qui constituent le témoin le plus fiable de l'état archaïque du japonais occidental. Ils ont exposé les problèmes de lecture, de transcription et de morphologie que posent ces poèmes à forme indéterminée, et ont rappelé leur place dans les débats récents qui opposent les spécialistes de linguistique historique et comparée de l'Asie orientale.

Nous avons ensuite invité Monsieur François Macé (professeur à l'INALCO) à nous présenter son interprétation du rôle des *kayō* dans les textes mythologiques de la période de Nara. Il a souligné la concentration des poèmes dans les derniers *maki* du K., leur absence des développements cosmogoniques ou théogoniques du début des mythes, et leur étroite association avec une rhétorique amoureuse déjà littéraire, pour leur dénier toute importance déterminante dans la dynamique de la narration mythologique. Cette analyse rigoureuse a permis de faire ressortir toutes les invraisemblances de l'hypothèse romantique d'une origine poétique du *mythos*.

Lors des séminaires suivants, tout en tenant compte des arguments présentés par François Macé, nous avons tenté d'explorer la possibilité d'une autre interprétation. Nous avons d'abord rappelé la diversité des modalités de la parole poétique dans

15. Voir J. G. Hamann et bien sûr Herder pour qui la poésie est la langue première de l'humanité (*Kritische Wälder* ; *Ossian und die Lieder alter Völker* ; *Über die Wirkung der Dichtkunst*...). Plus tard, l'idée de *Gemeindichtung* de Steinthal, malgré un abandon de la mystique romantique, trahit une permanence de la même thèse.

16. Voir par exemple l'échange suivant : Þórðr à Björn : *Út skaltu ganga / illr Þykir mér / gleymur Þinn vera / við gríðkonur*... Björn à Þórðr : *Hér mun eg sitja / og hátt vel kveða / skemmta Þinni / Þjóðvel kann*. Plus loin dans le texte, le poème *Muna mátt hitt að hattar / halland, van eg grandi / lítill sveinn, um leiti / látpruðr hvar Þú dúðir / og frá byrjar blakki / brátt, sem orka mattir* [...] est non seulement une insulte, puisque Björn rappelle la couardise passée de Þórðr, mais, au sens le plus actif de ce terme, une incitation, ou une provocation, dont la force perlocutoire est plus grande qu'un ordre.

l'éventail des *kayō*, tout en reconnaissant que certains d'entre eux ne remplissaient aucune fonction mythologique particulière¹⁷.

Nous avons ensuite rappelé que de nombreux poèmes portaient la trace d'un transfert fonctionnel : arrachés à leur premier usage rituel (prière, eulogie, lamentation, etc.) ou à un autre contexte narratif, ils sont introduits dans le récit mythique où ils participent à la logique narrative, sans perdre entièrement le souvenir de leur valeur première, ce qui leur confère une disponibilité sémantique particulière.

Nous avons alors proposé une description ordonnée de nos occurrences les plus typiques pour mieux saisir leurs spécificités¹⁸ :

- a. Les échanges étendus de poèmes amébées investis d'une valeur narrative ou constituant en eux-mêmes une sorte de mini-drame théâtralisé. Opokuninusi échange d'abord des poèmes avec Nunakapapime au moment où il étend son territoire par une stratégie matrimoniale qui développe en acte le sens de son nom. Puis, au bord du départ, il dialogue poétiquement avec son épouse dont le pouvoir magique annule le voyage pour immobiliser le héros (et sa conjointe) dans la posture d'une image votive.
- b. Les poèmes rituels. Les exemples sont nombreux, et l'on peut citer le cas du double *kunimi* de Nintoku, dans sa version politico-rituelle et sa version lyrique.
- c. Les poèmes associés directement à l'action et porteurs d'une valeur perlocutoire ou fortement incitative. C'est le cas des *kume uta*, lors de l'expédition pacificatrice de Jinmu : ils ne prennent d'ailleurs leur valeur active (*utite si yamamu* !) que parce qu'une convention préalable entre l'empereur et ses troupes a défini les règles du jeu.
- d. Le poème-station servant à ponctuer un parcours. La longue fuite de l'impératrice Ipa nō pime, qui emprunte la rivière de Yamasirō pour regagner son pays natal, est un authentique *michiyuki*. Dans un autre registre, la « passion » de Yamatōtakeru associe un poème à chaque étape du retour et à chaque nouveau stade de l'agonie, comme plus tard la lamentation poétique de sa famille suit la grammaire des funérailles tout en décrivant la poursuite de l'âme-oiseau du défunt. Le parcours du prince incestueux Karu obéit à la même logique.
- e. Les poèmes d'identification secrète et/ou d'eulogie. Lors du *mogari* d'Amey nō wakapiko, Takapime nō mikōtō entonne un poème pour révéler l'identité secrète de son frère Adisikiy takapikone et le distinguer du défunt. À la fin du Kojiki, le *nagame* improvisé par Woke lors de la cérémonie du *nipi murō* révèle l'origine princière du faux serviteur.

17. Le premier caractère distinctif des *kayō* est leur notation en caractères phonétiques (le K. ne connaît qu'une exception à cette règle, le *nagame* de Woke), ce qui est une façon d'inscrire la *voix* dans le texte. Notons incidemment que même la prose narrative du K. utilise systématiquement des caractères phonétiques pour transcrire certaines figures poétiques proches du *makurakotoba* (*sabaenasu*, *kuragenasu*, etc.). Si leurs règles prosodiques sont plus souples que celles du *waka*, d'autres marqueurs nous interdisent de considérer les *kayō* comme des formes primitives de poésie (formularité, lexique, tropes). Les « modalités » les plus fréquentes sont l'invocation, l'eulogie, l'injonction, l'optatif, l'incitatif, etc. Nous avons relevé trois marqueurs principaux : opérativité, altérité, amélioration.

18. Cette liste n'a évidemment aucune ambition typologique générale, comme le suggère la diversité des critères classificatoires utilisés.

f. Le poème-code ou ominologique. Le poème d'avertissement chanté par Isukey yōripime pour prévenir ses enfants du danger qui plane sur eux et le chant par lequel Medōri confirme son adhésion au complot de son amant, utilisent à plein les codes topologique, climatique et zoologique pour transmettre un message à double sens.

g. Le poème divinatoire. Le *klédōn* entonné par la jeune pythonisse de Perazaka sous le règne de Sujin est l'illustration la plus claire de cette catégorie.

h. Le poème agônistique. Le duel poétique qui oppose Sibi à Woke, lors d'un *uta-gaki*, est un défi matrimonial et politique qui a pour enjeu la prise du pouvoir, et dans cette perspective, il n'est pas surprenant que la défaite poétique de Sibi soit suivie de son exécution.

i. Le poème comme *legomenon*. Les formules rituelles ou incantatoires accompagnant les gestes des dieux (souvent notées phonétiquement, comme les *kayō*) fonctionnent, malgré leur simplicité syntaxique, comme les *legomena* des *drōmena* divins, pour reprendre le langage de l'École de Cambridge. Or, plusieurs indices suggèrent qu'ils constituent la forme embryonnaire des poèmes perlocutoires ultérieurs. Cette hypothèse semble d'ailleurs avoir inspiré les gloses anciennes (*kochū*) de la préface japonaise du KKS, qui faisaient remonter l'origine de la poésie japonaise aux premières paroles échangées par le couple des Parents du Monde au pied du Pilier Céleste¹⁹.

S'il est absurde de prétendre que tous les *kayō* remplissent une fonction déterminante dans l'économie narrative du mythe, les exemples qui précèdent suffisent à montrer que la plupart d'entre eux jouent un rôle moteur dans le déroulement du drame, à tel point qu'ils correspondent souvent à ces « fonctions » jadis construites par la narratologie formaliste. Mais leur importance va plus loin. Nous avons constaté que les plus longues séquences « mytho-poétiques » reposaient sur des situations dialogiques ou des dynamiques interactives. Nous avons vérifié que l'usage de la diction poétique et de son expression indirecte ou polysémique permettait de transmettre un effet de condensation dramatique, et d'assurer son pouvoir agissant. Nous avons enfin constaté que la parole poétique ne devenait « efficace » que lorsqu'elle était intégrée dans une scénographie complexe définissant les rôles des participants et les conditions sémiotiques du travail du sens performatif.

Sans même invoquer la fonction originellement rituelle de nombreux *kayō*, qui reste souvent clairement lisible, leur dispersion dans la trame du récit ne saurait donc se réduire à une fantaisie tardive de lettrés de Cour. Elle reflète bien l'une des caractéristiques les plus fondamentales du mythe : la condensation a-diégétique. Centres de rayonnement et d'intensité dramatique, nombre de ces poèmes archaïques permettent de reconstruire l'intelligibilité du récit mythique autour d'eux. L'on peut donc inverser terme à terme la définition lévi-straussienne, et dire, contre le schématisme narratologique, que « la substance du mythe se trouve aussi dans le

19. Voir *Kokin waka-shū*, NKBT 8, Iwanami 1958, p. 93. La glose *ama no ukihashi no shita ni te megami wogami to naritamaheru koto wo iheru uta nari* vient ancrer l'origine de la poésie au seuil de la théogonie et (sauf à supposer l'existence d'une tradition hétérodoxe attribuant à Izanaki/mi des échanges poétiques) elle renvoie directement au dialogue rituel autour du pilier céleste.

style, et dans le mode de narration, et non seulement dans l'histoire qui y est racontée. » Les narratologies formalistes et structuralistes s'enferment dans un diallèle lorsqu'elles définissent a priori le mythisme à partir des propriétés de la diégèse.

Conclusion

Ce n'est pas céder aux nostalgies nativistes des *Kokugakusha* que d'identifier dans certaines pratiques culturelles japonaises anciennes un *régime* fondamentalement différent de celui qui formate la pensée combinatoire chinoise. Les quatre années que nous avons consacrées à l'analyse des *ukeypi*, de la scapulomancie, de l'oniromancie et du clédonisme nous ont permis de dessiner les contours principaux de ce régime et de constater son fort degré de « résilience religieuse ». L'explication la plus simple et la plus légitime des déformations subies plus tard par la culture savante, dont la plus marquante est sans doute l'effet de « retour du sacré », est sans doute à chercher dans la résurgence du régime vernaculaire et dans son pouvoir de rétro-contamination.