Cipango

Cahiers d'études japonaises

16 | 2009

L'invention des « arts populaires » – Yanagi Sōetsu et le Mingei

Orikuchi Shinobu et Takiguchi Shūzō

À partir de la question du japonais « en tant que langue poétique »

Sadakazu Fujii

Sumie Terada (éd.)

Traducteur : Julien Faury et Sumie Terada

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cipango/344>

DOI : 10.4000/cipango.344

ISSN : 2260-7706

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009

Pagination : 217-239

ISSN : 1164-5857

Référence électronique

Sadakazu Fujii, « **ORIKUCHI SHINOBU ET TAKIGUCHI SHŪZŌ** », *Cipango* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 21 novembre 2011, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cipango/344> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cipango.344>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.

Cipango est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Orikuchi Shinobu et Takiguchi Shūzō

À partir de la question du japonais « en tant que langue poétique »

Sadakazu Fujii

Sumie Terada (éd.)

Traduction : Julien Faury et Sumie Terada

Présentation par Terada Sumie

- 1 *Né en 1942 à Tōkyō, Fujii Sadakazu est professeur à l'Université Rishshō. Parallèlement à ses activités de poète et d'écrivain, il poursuit des recherches sur la littérature et la langue japonaises, dans des domaines variés : la littérature classique comme Le Roman du Genji, la narratologie, les études sur la poésie ancienne, moderne et contemporaine... Ses recherches linguistiques portent également sur les langues des Ryūkyū (Okinawa) ou des Aïnous, dans la perspective de reconsidérer la langue japonaise dans le cadre de l'Asie orientale. Auteur prolifique, il a publié entre autres Sur le Roman du Genji¹, L'écriture des romans de la période de Heian², Le tabou et le mariage – vers une analyse du Roman du Genji en rapport avec le complexe d'Ajase³. Fujii Sadakazu a reçu plusieurs distinctions pour son œuvre poétique, notamment le prix Takami Jun en 2002 pour son recueil Béquille des mots, béquille des mots⁴.*
- 2 *Le texte que nous présentons ici est la reprise de la conférence donnée le 1^{er} avril 2009 à la Maison de la culture du Japon à Paris, à la suite d'un dialogue-débat auquel il a participé aux côtés de Haruo Shirane autour du thème : le langage poétique et l'écriture romanesque⁵. Si les discussions ont traité de l'invention, au début du XI^e siècle, d'une prose qui s'est alimentée largement d'une écriture poétique qui avait déjà une longue histoire derrière elle, la conférence a porté principalement sur une interrogation à propos de l'avenir du langage poétique formulée en 1950 par une grande figure des études littéraires classiques japonaises, Orikuchi Shinobu 折口信夫, connu également comme poète de tanka sous le nom de Shaku Chōkū 釈迢空⁶.*
- 3 *Cet écrit peu connu, qui montre l'intérêt qu'Orikuchi portait à la poésie moderne en général, acquiert sans doute une signification historique particulière quand on le confronte à deux*

publications parues en 1946, un an après la fin de la guerre de quinze ans (1931-1945) : un article dans lequel Shiga Naoya proposait d'adopter comme langue nationale, à la place du japonais, le français, que l'écrivain décrivait comme la « langue d'un pays culturellement avancé, qui semble avoir une affinité avec le tempérament des Japonais d'après ce qu'on peut comprendre à la lecture des romans... » ; un autre, qui a provoqué un séisme dans le monde littéraire, où Kitahara Takeo attaquait violemment les haikistes de l'époque, et leur opposait les écrivains et le peuple français, présentés sous un jour extrêmement idéalisé : « Un art de seconde catégorie – à propos du haiku contemporain »⁷.

- 4 La France assume, chez Orikuchi comme dans ces deux autres discours, une fonction salutaire qui permet de prendre de la distance par rapport à un présent qui apparaît sans issue : une fonction de figure exotique où il s'agit en réalité « moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formulation d'un idéal »⁸. Le problème est ici sans doute que cette figure permet, au lieu de porter un regard critique, d'occulter un passé récent douloureux à partir duquel on aurait dû repenser le langage poétique. Comme Fujii le signale à juste titre, Orikuchi ne parle pas des activités des poètes qui cherchaient à forger un langage poétique apte à exprimer ce qu'ils venaient de vivre : on pense à la publication en 1947 du premier numéro de la revue poétique Arechi (La terre vaine), dont le titre est tiré d'un poème de T. S. Eliot qui renvoie à la génération sacrifiée par la Première Guerre mondiale, ainsi qu'à la publication du premier recueil collectif Arechi shishū (Recueil des poèmes Arechi), en 1951.
- 5 Entre l'autre géographique, qu'est la France, et l'autre historique, qu'est la langue ancienne japonaise qu'Orikuchi invoque pour dessiner l'avenir du langage poétique, la situation présente est curieusement absente. L'influence d'Orikuchi est trop importante dans notre paysage littéraire pour qu'on puisse permettre de laisser passer une telle défaillance. Beaucoup d'entre nous, chercheurs en littérature classique japonaise, sont en effet redevables aux travaux de ce savant et poète au talent immense. Dans le domaine des études sur Okinawa, qui ont apporté dans les années 80 un nouveau souffle à la recherche sur la littérature antique japonaise, Orikuchi a joué un rôle de pionnier. Son influence est inévitablement très visible dans le premier livre que Fujii a publié, L'origine et le présent dans le Roman du Genji⁹, qui a ouvert une nouvelle orientation à la recherche sur ce roman, et qui est toujours considéré comme un ouvrage de référence. À ce propos, nous aurions souhaité que Fujii présente sa propre analyse de l'apport des poètes d'Arechi et des travaux expérimentaux de Takiguchi Shūzō 瀧口修造.
- 6 Il nous semble en tout cas que le discours sur notre propre langue, sujet passionnel par rapport auquel il est souvent très difficile de nous situer, devrait être travaillé, comme Fujii tente de le faire dans cette conférence, dans une large perspective sociale et historique, afin de cerner les problématiques spécifiquement littéraires. Tel est certainement l'intérêt des réflexions qu'il nous livre dans le texte qui suit.

Orikuchi Shinobu et Takiguchi Shūzō. À partir de la question du japonais « en tant que langue poétique »

Nous sommes tous dorénavant possédés par l'obsession
d'un rêve de synthèse.

Takiguchi Shūzō, Kindai geijutsu 近代芸術
(L'Art moderne), 1938, préface.

La raison pour laquelle j'entreprends ici de discourir de poétique et de langage poétique vient
de mon constat de la situation actuelle en la matière. En effet, alors que les efforts que mes

prédécesseurs ont consacré aux nouveaux poèmes auxquels ils s'essayaient depuis les années 1880 auraient dû les conduire à découvrir la poésie de l'avenir, ils n'y sont pas parvenus ; mais, en chemin, tous ces efforts cumulés les ont menés pas à pas vers une nouvelle forme poétique sur laquelle il est temps, désormais, de nous attarder pour bien la définir. Dans cette démarche, j'en suis arrivé à penser que la direction que devait prendre la poésie japonaise nous était en fait indiquée par les nombreuses traductions de poèmes étrangers dont nous disposons. Pour nous approprier leurs contenus, il faudrait adopter leur forme, une forme qui puisse engendrer naturellement leur contenu. Il faut se concentrer sur ce qui peut naître à partir de là.

Orikuchi Shinobu, *Shigo to shite no nihongo* 詩語としての日本語
(Du japonais en tant que langue poétique), 1950.

Les versifications du *waka*, du *haïku* et la poésie contemporaine

- 7 Je tiens à évoquer deux grands noms de la poésie moderne japonaise qui m'ont profondément marqué et qui, dans le même temps, sont à mon avis incoutournables dans le cadre d'une réflexion sur la poétique japonaise : Orikuchi Shinobu (1887-1953, Shaku Chōkū de son nom de plume) et Takiguchi Shūzō (1903-1979). Si l'on devait en donner un autre, on pourrait également évoquer le nom de Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942), poétesse de *tanka*.
- 8 Orikuchi et Takiguchi... Ces deux poètes ne semblent présenter aucun point commun à première vue. Né en 1887, Orikuchi a composé de nombreux poèmes courts (*tanka*) dès son adolescence. Pendant la période durant laquelle il vécut avec son amant Fuji Muzen, il ne produisit pas moins de cinq cents *tanka* en un an (1905, Orikuchi avait alors dix-neuf ans). Très actif dès son plus jeune âge, il fut également amené à connaître à l'âge de vingt-trois ans notamment Itō Sachio 伊藤左千夫 ou Saitō Mokichi 斎藤茂吉.
- 9 Commençons par quelques mots d'explication sur les rapports qu'entretiennent le *tanka* et le *haïku* avec la poésie moderne.
- 10 J'ai récemment réalisé que le *haïku* était un genre de poésie libre. Cette remarque pourra en surprendre certains, mais il faut la comprendre au regard de l'histoire du *renga* (poèmes en chaîne) et du *haikai* (*renga* léger), tous les deux composés de vers en 5-7-5 et 7-7 syllabes, ou encore des *haïkus* modernes initiés par Masaoka Shiki (正岡子規, 1867-1902) avec leur rythme en 5-7-5. Bien qu'ils semblent se présenter comme des genres versifiés, ce sont en fait des formes incomplètes, et l'expression d'une défiance vis-à-vis de la versification en 5-7-5-7-7 des *waka* / *tanka*. Les mots d'origine chinoise ou le vocabulaire propre à la langue parlée y sont parfois utilisés, tandis que l'humour et les éléments issus de la culture populaire ont également une place de choix. L'essence de cette poésie se concentre enfin dans les mots de saison (*kigo* 季語). Ne peut-on pas alors parler de poésie libre soumise à une contrainte formelle ? Si l'on se place du point de vue de la versification, la métrique en 5-7-5 ne constitue pas un vers régulier. En effet, si l'on considère que le rythme en 5-7-5-7 constitue un vers régulier, les poèmes qui nous intéressent semblent s'arrêter en cours de route, comme inachevés, et c'est justement à cette image de poésie libre que le *haïku* doit sa notoriété mondiale.
- 11 D'un autre côté, le *tanka* reste, quoi qu'il en soit, une poésie en vers réguliers qui, si elle permet une certaine liberté rythmique, est cependant basée sur le respect d'une forme précise que certains ont même qualifié de « nationale » (c'est-à-dire proprement japonaise). Ainsi, même les *tanka* de Tawara Machi 俵万智, qui font pourtant appel au langage parlé, respectent en dernière instance cette contrainte formelle. La forme en

5-7-5-7-7 (celle des *tanka*) a déjà derrière elle une histoire de mille et quelques centaines d'années si l'on se limite au Japon, chiffre qui pourrait aller même au-delà si l'on tient compte des dernières thèses d'Ōno Susumu 大野晋 sur le sujet¹⁰.

- 12 On comprendra alors aisément que l'histoire de la poésie contemporaine, dans la continuité de la poésie moderne, est celle d'un genre qui ne cesse d'aller et venir entre poésie libre et poésie formelle, sans jamais trancher pour l'une ou pour l'autre. Alors que l'on peut être tenté de considérer l'évolution du genre comme le passage de la poésie formelle vers la poésie en vers libre, on trouve également des poètes atypiques comme Miyoshi Tatsuji (三好達治, 1900-1964), qui donnait l'impression de s'acheminer résolument vers la poésie libre alors qu'il n'a eu de cesse jusqu'à la fin de sa vie d'essayer de mettre au point une poésie de style « inachevé », plus libre et écrite en langue classique. Le passage de la langue classique à la langue courante au sein de la poésie formelle s'est fait durant l'époque Meiji et constitue la particularité de la poésie de style nouveau (*shintaiishi* 新体詩). Mais, même dans la poésie libre en langue courante que nous connaissons de nos jours, la question du choix de la forme reste un élément primordial.
- 13 Orikuchi a débuté sa carrière avec des *tanka* et, grâce à la finesse de sa sensibilité et fort de ses acquis dans les études folkloriques, a atteint ce que l'on peut qualifier de sommet de la poésie *tanka* moderne avec la parution de son recueil expérimental intitulé *Entre mer et montagne* (*Umiyama no aida* 海山のあひだ, 1925) qui repousse les limites de la versification.

Les fleurs de puénaire, piétinées, leur couleur est encore vive.

Sur cette sente de montagne, quelqu'un est passé.

葛の花 踏みしだかれて、色あたらし。この山道を行きし人あり

Hommes et chevaux, de fatigue, en chemin sont tombés.

Au fil des nuits passées en voyage : la ténuité de la vie.

人も 馬も 道ゆきつかれ死にゝけり。旅寝かさなるほどの かそけさ

Mon désir de voyage s'effrite.

Au bout de Shima, sur le cap d'Anori, j'aperçois la lueur d'un phare.

たびごゝろもろくなり来ぬ。志摩のはて、安乗の崎に、燈の明り見ゆ

- 14 Mais ce recueil a-t-il eu une portée quelconque sur les contemporains d'Orikuchi ? En fait, les *tanka* qui y étaient rassemblés ont plutôt désorienté ses lecteurs tant ils étaient novateurs. Pour qu'un travail de cette nature soit apprécié à sa juste valeur, le recueil poétique doit jouer lui-même le rôle de levier qui fera plier l'opinion commune et changer son ordre de valeurs. Ainsi, si l'on ne considère l'histoire de la poésie que sur une courte période, ou simplement en termes d'influence sur ses contemporains, *Entre mer et montagne* apparaîtra toujours comme une œuvre trop en avance par rapport à une époque qui aura eu du mal à apprécier les talents poétiques de son auteur.

À la lecture du « japonais en tant que langue poétique »

- 15 Nous pouvons nous demander maintenant pourquoi Orikuchi n'a cessé d'aller et de venir entre les *tanka* et les poèmes libres.
- 16 Le poète avait déjà très tôt exprimé ses doutes sur l'avenir de la forme poétique même du *tanka*¹¹ et, dès lors, s'est essayé à de nouveaux genres comme la poésie de style libre, en langue classique ou en langue parlée. C'est ainsi qu'il publia ces trois recueils : *Poèmes d'amour de l'époque antique*¹², *Poèmes élégiaques de l'époque moderne*¹³, *Poèmes en guenilles de l'époque contemporaine*¹⁴.

- 17 Le parcours qu'il entreprit après *Entre mer et montagne* l'amena à expérimenter de nouveaux *tanka* et, jusqu'à la parution après-guerre de son dernier recueil, *Le jeune homme du Yamato* (*Yamato oguna* 倭をぐな), c'est son attachement constant à sa condition de poète de *tanka* que l'on retrouve derrière chacun de ces trois recueils uniques en leur genre. Quand je parle ainsi, cela n'engage que moi car il nous faut reconnaître qu'à l'heure actuelle même les spécialistes d'Orikuchi sont divisés quant à l'appréciation qu'ils doivent en faire.
- 18 Revenons à notre question première : pourquoi Orikuchi a-t-il élargi son champ de composition du *tanka* vers la poésie libre ? Si l'on peut sans doute parler de « poèmes longs » (*chōka* 長歌¹⁵) pour les compositions qui figurent dans *Poèmes d'amour de l'époque antique* ou *Poèmes élégiaques de l'époque moderne*, les *Poèmes en guenilles de l'époque contemporaine* sont, eux, principalement de style libre en langue parlée.
- 19 J'aimerais, pour répondre à ma question, présenter ici un essai sur le langage poétique moderne extrêmement intéressant, qu'Orikuchi écrivit en 1950, dans ses dernières années. Celui-ci nous permettra de mieux saisir, à travers les mots de son auteur, à quel point la situation de la poésie dans le Japon moderne était inconfortable. Intitulé « Du japonais en tant que langue poétique » (*Shigo to shite no nihongo*), et publié avec le texte autobiographique *Mon parcours poétique* (*Shireki ittō* 詩歴一通) dans le second volume du *Guide de la poésie moderne* (*Gendaishi Kōza* 現代詩口座), aux éditions Sōgensha 創元社, ce texte passionnant retranscrit les propos du poète sur le sujet. Il a été repris dans les *Œuvres de Shaku Chōkū*, impressionnant ensemble qui nous étonne par sa richesse, et qui constitue le point de départ de ma démarche¹⁶.
- 20 L'œuvre citée en premier par Orikuchi dans son essai « Du japonais en tant que langue poétique » n'est autre que « Le Bateau ivre » d'Arthur Rimbaud. Partant de la traduction japonaise de Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983), il aborde la question difficile, mais néanmoins inévitable dans une réflexion sur la poésie japonaise moderne, de la place que l'on doit accorder aux poésies traduites des langues étrangères.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème

さてわれらこの日より星を注(スス)ぎて

De la Mer, infusé d'astres et lactescent,

乳汁(チチ)色の海原の詩(ウタ)に浴しつゝ緑なす

Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême

瑠璃(ルリ)を啖(クラ)ひ行けばこゝ吃水線は恍惚として蒼ぐもり

Et ravie, un noyé pensif parfois descend.

折から水死人のたゞ一人想ひに沈み降り行く

- 21 Orikuchi parle tout d'abord d'un « passage empli de beauté et de joie », tout en soulignant également son « versant malheureux ». « Bonheur » et « Malheur »... La poésie japonaise moderne diffère radicalement des genres existant jusque-là¹⁷ par le fait qu'elle est née du contact des influences occidentales en la matière, événement que nous-mêmes de nos jours pouvons juger comme un bonheur ou un malheur selon les points de vue. Orikuchi commence donc sa démarche en s'abandonnant à cette impression ambiguë.

L'expérience de la poésie symboliste

- 22 Orikuchi nous dit : « Quelle ne dut pas être la surprise de nombre de nos amis lorsqu'ils constatèrent, en regardant leurs propres traductions de poèmes symbolistes en langues

étrangères, quel résultat étonnant ils avaient juste devant les yeux ». Parmi les œuvres lues par Orikuchi durant la période riche en émotions de sa scolarité à l'école secondaire du Tennō-ji (1899-1905), on retrouve les dernières nouveautés et recueils de la nouvelle génération de poètes, à commencer par le *Recueil de la flûte vespérale* (*Boteki shū* 暮笛集, 1899) de Susukida Kyūkin (薄田泣堇, 1877-1945), dont il fit l'acquisition l'année suivant sa publication, mais encore : *Êtres de sentiment entre ciel et terre* (*Tenchi ujō* 天地有情, 1899) de Doi Bansui (土井晩翠, 1871-1952), *Premières pousses* (*Wakana shū* 若菜集, 1897), *Une feuille fend l'eau* (*Hitohabune* 一葉舟, 1898) et *Recueil des prunes tombées* (*Rakubai shū* 落梅集, 1901) de Shimazaki Tōson (島崎藤村, 1872-1943), *Les jeunes feuillages verts* (*Kusa wakaba* 草わかば, 1902) de Kanbara Ariake (蒲原有明, 1875-1952), ou encore le *Recueil de la demi-lune* (*Hangetsu shū* 半月集, 1902) de Yuasa Hangetsu (湯浅半月, 1858-1943).

- 23 Même s'il ne nous en reste aucun, Orikuchi s'est lui-même essayé aux poèmes de style nouveau, et fréquenta également Kawai Suimei (河井醉茗, 1874-1965) par le biais de l'Association des poètes en herbe (詩草社 Shisōsha, fondée en 1905). Il s'est sans doute également délecté à la lecture du recueil de poèmes traduits *La rumeur de la marée* (*Kaichō-on* 海潮音, 1905) d'Ueda Bin (上田敏, 1874-1916).
- 24 Finalement, Orikuchi a littéralement baigné dans les premières vagues de l'âge d'or de la poésie moderne du début de l'ère Meiji, et a été ainsi le témoin d'une époque extrêmement précieuse. Parallèlement au *tanka*, il s'est donc enrichi de cette expérience de la poésie de style nouveau et a entretenu tout au long de sa vie des rapports amicaux avec de nombreux autres poètes de cette tendance. C'est au crépuscule de son existence qu'il condensa toutes ses idées dans « Du japonais en tant que langue poétique ».
- 25 Il y souligne le fait que la langue japonaise n'avait jusqu'alors jamais été confrontée au courant symboliste de la poésie occidentale. Elle ne pouvait, selon lui, assimiler telles quelles les nuances linguistiques dans lesquelles ont grandi, par exemple, Baudelaire (1821-1867) ou Rimbaud (1854-1891). Plus encore, elle « n'avait jamais imaginé, même en rêve », ce que pouvait être le symbolisme. Les vers de Kanbara Ariake commençant par : « Un matin, finalement, la rivière trouble... » (朝なり、やがて濁り川..., revu plus tard en : « Un matin, finalement, le lit de la rivière » 朝なり、やがて川筋は...) provoquèrent chez Orikuchi ce qu'il qualifia d'« émotion proprement indescriptible, à la fois agréable et angoissante ». Pour lui, cette idée qui venait de surgir à cet instant était totalement étrangère à la langue japonaise. Susukida Kyūkin avait bien publié des œuvres qui étaient compréhensibles, mais en les relisant bien, on s'aperçoit qu'il s'agit de poèmes métaphoriques. À L'ÉPOQUE, Ueda Bin alla jusqu'à dire que c'est en traduisant les poèmes de Kanbara en français qu'il était enfin parvenu à en saisir le sens. Cela nous montre bien que la langue japonaise n'était pas prête pour l'aventure du symbolisme. Ce n'est qu'en acquérant, dans une certaine mesure, une fonction symbolique qu'elle permit la naissance d'œuvres comme *La rumeur de la marée*.
- 26 On peut aisément percevoir que l'intention première d'Orikuchi dans son mémoire de fin d'études intitulé *Théorie sur les sentiments linguistiques* (*Gengo jōchō-ron* 言語情調論, 1910) était de retrouver cette « fonction symbolique » que la langue japonaise devait avoir conservée depuis les temps anciens. Dans cette optique, il s'attacha à rechercher des procédés grammaticaux empreints d'une valeur affective dans les « poèmes » (*uta*) d'autrefois, exprimant ainsi son désir d'aller plus loin que la théorie du symbolisme vue par Ueda Bin. Orikuchi ne fut pas le seul, et d'autres jeunes poètes ont également conçu

qu'il devait sans doute y avoir une dimension de la poésie symboliste encore inexplorée. Cette époque, qui correspond à la période qui s'étend des débuts de Miki Rofū (三木露風, 1889-1964) et de Kitahara Hakushū (北原白秋, 1885-1942) à la publication de « Du japonais en tant que langue poétique » en 1950, a vu naître un style poétique basé sur les traductions comme celle du « Bateau ivre » par Kobayashi Hideo.

Une langue poétique : le japonais classique

27 Selon Orikuchi, ce sont surtout Ariake et Kyūkin qui ont largement fait appel à la « langue classique » (*kogo*) pour leurs poèmes. Pour reprendre les mots d'Orikuchi parlant de « mandala de Kyūkin », ce dernier a peint de véritables fresques hautes en couleur dans lesquelles il a incrusté les joyaux de la langue et du lexique classiques qui y scintillent d'une lueur bleu pâle. Même si la « langue classique » en elle-même ne fonctionne plus comme à l'époque où il s'agissait encore d'une langue vivante, elle constitue un magnifique mandala fait de vestiges antiques.

28 Cependant, il en allait tout autrement des poèmes antérieurs, ceux des années 1880-1890. En effet, pour Orikuchi, ces derniers sont beaucoup plus pauvres d'un point de vue poétique, au point même de révolter le regard du spécialiste. Ils se situent, dit-il, à un degré d'évolution où la poésie cherchait encore ses mots, versant parfois dans la ballade basement populaire qui pouvait même être imprégnée d'un désagréable parfum de vers de séduction. Orikuchi semble inclure dans cette catégorie Miyazaki Koshoshi 宮崎湖処子, Nakanishi Baika 中西梅花, ou encore Kitamura Tōkoku 北村透谷, et parle des poèmes de cette époque en ces termes :

Il s'agit d'une période d'apprentissage où l'on n'était pas encore conscient que les bases d'un poème et plus de la moitié de sa valeur tenaient au fait d'être capable de donner l'impression d'un style d'écriture libre et autonome en jouant sur l'ordre des mots. (...) La poésie partant des idées, nous aurions dû faire corps avec de nouvelles conceptions afin que celles-ci donnent vie à un nouveau rythme, une nouvelle forme poétique.

29 Mais l'époque ne laissait pas de marge pour ce type de réflexion. Qui plus est, cette situation de blocage a, selon lui, perduré.

30 Alors que Bansui est rapidement parvenu à organiser et à fixer les formes poétiques jusqu'à un certain point, Tōson, quant à lui, a démontré avec plus ou moins de succès que de nouveaux thèmes poétiques pouvaient porter en eux les germes de nouvelles formes poétiques. Cette découverte de Tōson, fortement inspirée par les travaux de Yanagita Kunio (柳田國男, 1875-1962, ethnologue, folkloriste et, lui aussi, auteur de poèmes de style moderne), est née de la rencontre de nouvelles idées et d'un nouveau mode de vie avec une forme d'expression en langue classique qui leur correspondait. Sous l'influence de Yanagita, qui l'inspira jusque dans ses thèmes, la poésie de Meiji se destinait donc à se constituer comme une véritable littérature folklorique en s'inspirant du style « ethnologique » (ou peut-être devrions-nous plutôt dire « folklorique ») propre à la langue classique. Le passage célèbre ci-dessous, inspiré justement par Yanagita Kunio, illustre selon lui ce « style d'écriture », cette « forme appuyée par des idées » :

Si je prends ce fruit et que je le pose sur mon cœur, la voilà qui ressurgit : douleur de l'errance. En regardant le soleil s'abîmer dans la mer, elles s'écoulaient abondamment : larmes de la nostalgie du pays.

実をとりて胸にあつれば新なり。流離の憂ひ。海の日沈むを見れば、たぎり落つ。異郷の涙。

Shimazaki Tōson, *La noix de coco* (*Yashi no mi* 椰子の実)

- 31 On remarquera d'ailleurs que les termes d'« errance » (*ryūri*), ou de « nostalgie du pays » (*ikyō*, littéralement : pays étranger, par opposition au « pays natal », *kokyō* 故郷) sont repris directement dans le vocabulaire scientifique utilisé par Orikuchi.
- 32 Selon ce dernier, c'est Yuasa Hangetsu qui se serait trompé dans son choix de langage poétique. Et de donner en exemple *Les douze stèles funéraires* (*Jūni no ishizuka* 十二の石塚, 1885), qui s'appuie sur une langue de l'époque Heian au contenu idéologique trop mince. Selon lui, toujours, le *Recueil de la demi-lune* (*Hangetsu shū*) est dépourvu de toute élégance à cause de la contradiction même de sa démarche consistant à transposer dans un contexte japonais la croyance occidentale. Ainsi, les poèmes de la fin du XIX^e siècle continuèrent d'utiliser le vocabulaire propre à la littérature religieuse ancienne de l'Occident, même si les artistes de l'Association pour la nouvelle poésie (Shinshi-sha 新詩社) firent essentiellement appel, pour constituer le lexique poétique de leurs *tanka*, aux fleurs ou aux sentiments amoureux décrits dans les légendes, au point d'être regroupés sous l'appellation de Seikin-ha (星莖派 École des étoiles et des violettes). Ce n'est qu'à partir de Yosano Tekkan 与謝野鉄 et Yosano Akiko, dit Orikuchi, que l'on trouve une véritable consistance idéologique.
- 33 Même Masaoka Shiki, qui se posait pourtant en rival de cette mouvance, a essayé d'adapter au contexte japonais des thèmes issus des mythologies grecque et latine.

佐保姫の別れ悲しも。	Quelle tristesse, cet adieu de la Princesse Saho ¹⁸
来む春に	Alors que je ne serai pas de ceux
またも逢ふべき	Qui retrouveront
我ならなくに	Le printemps prochain

- 34 C'est à la toute fin du XIX^e siècle que l'on est parvenu à l'idée que c'est le langage qui conditionne le contenu de l'œuvre. Or, si l'on devait s'appuyer sur la langue classique de l'époque Heian (comme Shimazaki Tōson dans *Wakana shū*), on aurait pu rechercher une certaine stabilité en se basant sur le *Kojiki* et le *Nihon Shoki*. En effet, il aurait pu être envisageable de prendre comme point de départ le lexique de ces deux ouvrages pour ensuite élargir la perspective vers les époques antérieures et postérieures à Heian et, ainsi, parvenir à une profonde connivence des idées et des sentiments. Orikuchi explique que, contre toute attente, ce sont finalement les poèmes symbolistes qui assumèrent ce rôle et, pendant une quarantaine d'années à partir de cette période, occupèrent une place centrale dans le monde de la poésie japonaise.

Pourquoi la poésie de style libre en langue parlée (*kōgo jiyū-shi*) ?

- 35 Dans le vocabulaire poétique adapté à partir de l'ère Meiji et comportant une connotation symbolique, on trouve par exemple : *shijima* (un silence), *akogare* (une aspiration, un rêve), *eyami* (une épidémie), *suyu* (se gâter), *sadame* (le destin), *kuchizuke* (un baiser), ou encore *yamanami* (chaîne de montagnes). Orikuchi précise que ces termes existaient déjà avant le symbolisme et ont en fait simplement bénéficié d'un champ d'application plus large avec ce dernier. Toujours selon lui, le dépaysement

recherché dans l'utilisation de la langue classique serait comparable à celui induit par les langues étrangères. Les travaux d'Orikuchi ont permis de saisir précisément le sens de certains de ces termes comme *shijima* qui est « une pratique religieuse consistant à observer le silence », « un rituel religieux », ou *akogare* qui désigne « l'état de l'âme qui s'échappe du corps » et donc par extension « une violente émotion ». Notons qu'Ōe Mitsuo (大江満雄, 1906-1991) rassemble dans son ouvrage *Recherches sur la langue poétique japonaise* de nombreux termes utilisés par les poètes modernes en indiquant la lecture en *kana*¹⁹.

- 36 Dans la mouvance du roman naturaliste, les poèmes ne suivant pas les formes figées, autrement dit les poésies de style libre, ont rencontré un vif succès, au point de devenir même la norme. L'opposition symbolisme / romantisme de la littérature occidentale ne se retrouve pas au Japon (en tout cas, c'est ce que constate Orikuchi), où ce sont le symbolisme et le naturalisme qui se sont affrontés. Cependant, Orikuchi précise également qu'il y a eu des poètes qui, comme Iwano Hōmei (岩野泡鳴, 1873-1920), ont emprunté simultanément les deux voies du symbolisme et du naturalisme, et qu'à son époque, même si le symbolisme dominait, il était toujours plus ou moins teinté de naturalisme.
- 37 Il explique qu'à l'époque – sans doute après la guerre –, toute une série de poèmes composés uniquement en langue parlée et décrivant le quotidien de la société, ou certaines idées politiques, ont constitué un mouvement naturaliste par opposition au symbolisme. Il ajoute également que ce genre de poèmes imaginés à partir de la structure du japonais contemporain devait, d'un point de vue rationnel, être promis à un bel avenir. Peut-être avait-il alors à l'esprit son compatriote d'Ōsaka, le poète Ono Tōzaburō (小野十三郎, 1903-1996). On ne sait pas ce qu'il pensait des poètes de l'école d'Arechi (荒地, du nom de la revue littéraire éponyme : *La Terre vaine*) comme Tamura, Ayukawa, Kitamura, etc. (le passage cité ci-dessus « décrivant le quotidien de la société ou certaines idées politiques » renvoie peut-être à ces poètes). Par contre, il partageait certaines sensibilités littéraires avec Hori Tatsuo (堀辰雄, 1904-1953) et a contribué à la revue *Shiki* (四季, *Les quatre saisons*) en y publiant plusieurs œuvres.
- 38 Fondamentalement, Orikuchi se positionne vis-à-vis de la composition poétique en langue moderne en affirmant que ce n'est pas forcément dans la langue contemporaine telle qu'elle est utilisée actuellement qu'il faut rechercher le moyen d'expression ultime pour la langue et l'écriture poétique. Cela ne l'empêchera pas de rédiger, après la guerre, des poèmes en style libre comme « *Devant les égouts* » (*Ankyo no mae* 暗渠の前). Si l'on pose au cœur de la réflexion le fait que notre poésie doit traiter de l'avenir, la constitution ou la découverte de la langue de demain ne sont pas des questions à traiter à la légère. On peut en effet penser que notre langue contemporaine porte en elle les germes de la langue de demain.
- 39 Si l'on se contente d'observer et de critiquer la réalité présente, on condamne l'avenir et, par là même, perd toute poésie. La question du traitement de la langue contemporaine, et du style en découlant dans la poésie, prend tout son sens à l'aune de la perspective d'une élaboration de notre langue de demain. Le labeur accompli par les poètes japonais il y a un demi-siècle de cela, autour de la poésie de style libre, s'orientait déjà dans cette direction, même si les intéressés n'en avaient pas alors conscience. C'est dans cette optique que l'on peut concevoir qu'Orikuchi a pris comme exemple significatif le style des traductions de poèmes étrangers qui relève pourtant

d'une démarche *a priori* sans avenir. Malgré tout, il affirme que « ce n'est pas sain » de mélanger ainsi deux langues différentes :

On ne peut sincèrement pas dire qu'il soit sain de se reposer sur un style prenant appui sur deux langues différentes à la fois, et qui n'est donc plus une langue étrangère mais n'est pas non plus vraiment du japonais.

- 40 Pour autant, lorsque comme dans le cas d'Ueda Bin il y a une parfaite compréhension de la langue de départ et que la langue japonaise traduite fait preuve d'une magnifique force d'expression, transformant ainsi le poème étranger en poésie japonaise à part entière, la saveur de l'original n'est conservée que sous la couleur japonaise.

流れの岸の一もとは	Une fleur sur la berge, au bord du cours d'eau
み空の色のみづあさぎ	Sa couleur bleue pâle est celle de la voûte céleste
波ことごとくくちづけし	Toutes les vagues viennent l'embrasser
波ことごとく忘れゆく	Toutes les vagues repartent et l'oublie ²⁰

- 41 Nous sommes un peu dans une impasse. « Une traduction satisfaisante doit être capable de saisir la signification du poème original tout en faisant prendre conscience de la spécificité de sa langue » dit Orikuchi. Autrement dit, ce sont avant tout les capacités de compréhension linguistiques du traducteur qui sont mises en avant, tandis que le texte traduit ne doit pas occulter les nuances propres à la langue d'origine. Il fallait donc des poèmes basés sur des traductions précises qui ne présentaient aucune lacune ni ne versaient dans l'excès. On peut ainsi résumer la conception d'Orikuchi de la manière suivante :

Dans la perspective d'une recherche d'idées pour l'avenir de la poésie japonaise, il faut s'attacher à inventer une nouvelle poésie qui passe elle-même par la recherche de nouvelles formes stylistiques et, pour cela, il faut se servir des nombreuses traductions parfaitement maîtrisées qui serviront de modèle aux poèmes futurs.

Les poètes autour de la revue *Hakugei*

- 42 J'ai commencé ma carrière de poète en publiant dans la revue *Baleine blanche - Poésie et Pensée*²¹. Je parle de « carrière », mais ces poèmes de jeunesse étaient encore loin d'être parfaits ; ils étaient composés de mots qui s'écroulaient toutes les deux ou trois lignes et ne cessaient ainsi de tourner en rond, alors que les poètes qui publiaient dans la même revue, comme Shimizu Akira 清水昶 ou Sasaki Mikirō 佐々木幹郎, étaient les créateurs infatigables de nouvelles expressions qui touchèrent profondément leurs contemporains par leur fraîcheur. Quand j'y pense, s'il y a une seule chose dont je peux être fier, c'est que je persistais à écrire malgré cela. J'ai eu une grande chance de participer à la rédaction de la revue, d'être près de poètes comme Shimizu, Sasaki, Kurahashi Ken.ichi 倉橋健一, Suzumura Kazunari 鈴村和成 ou Yonemura Toshito 米村敏人. En les fréquentant, j'ai pu saisir le souffle de leur écriture et la finesse de leur esprit critique.
- 43 J'y ai aussi publié, sur plusieurs numéros, un travail sur Orikuchi Shinobu ; analyse personnelle pour entrevoir, à travers son œuvre, les possibilités et les perspectives de la littérature de demain. Mes confrères s'encourageaient mutuellement à publier des

textes critiques en série : Shimizu Akira écrivait sur Ishihara Yoshirō 石原吉郎 (1915-1977), Sasaki Mikirō sur Buson 蕪村 (1716-1783), Suzumura Kazunari sur Itō Shizuo 伊東静雄 (1906-1953), Yonemura sur Kuroda Kio 黒田喜夫 (1926-1984) et Kurahashi sur Kim Shijon 金時鐘 (né en 1929). Nous avions en commun une approche de la critique où nous nous investissions personnellement. Qu'il s'agisse d'Ishihara ou de Kuroda, les poètes pris comme sujets d'étude étaient tous des grands noms de la poésie contemporaine. En outre, la revue nous a donné l'occasion d'en rencontrer certains. Ainsi avons-nous invité Ishihara à nous rejoindre, et sommes même devenus amis avec Kuroda. Le travail de Kim n'était pas encore connu : ce sont les écrits de Kurahashi qui en ont fait découvrir l'importance.

- 44 À partir du quatrième numéro (1974), j'ai commencé à traiter de Takiguchi Shūzō. Sans doute, aurait-il fallu que j'écrive sur Yoshioka Minoru 吉岡実 (1919-1990), quand je pense à combien je lui devais, mais j'étais pris par une sorte de besoin irrésistible d'écrire un texte sur Takiguchi, parce que je sentais qu'il y avait un courant souterrain qui reliait inéluctablement Orikuchi et Takiguchi.
- 45 D'ailleurs, je me demande depuis quand j'ai commencé à considérer Takiguchi comme le plus grand artiste de la poésie moderne japonaise, le précurseur de la poésie contemporaine. Je pense que c'est en grande partie dû au mémoire de fin d'études que mon ami Iwaya Kunio 巖谷國士 a écrit en 1965 : « Étude sur André Breton » (1896-1966). Iwaya m'a fait lire son mémoire tout au long de sa rédaction, chapitre après chapitre. Cette expérience de lecture, de voir ainsi surgir la réalité du surréalisme dans la pensée profonde d'Iwaya, a fondamentalement changé mon regard sur la poésie. À partir de ce moment-là, la vision banale que j'avais de l'histoire de la poésie, avec les trois piliers que sont Hagiwara Sakutarō (萩原朔太郎, 1886-1942), l'école des quatre saisons (Shiki-ha 四季派) et le Modernisme (モダニズム), a été complètement bouleversée, et j'ai eu envie de revoir avec un regard neuf l'histoire de la poésie qui demeure « en état non exploré », l'origine de la poésie contemporaine.

L'origine de la poésie contemporaine

- 46 Si l'on veut définir la « poésie contemporaine », il faut partir du principe que toute poésie tire son origine d'une époque précise. Pour celle qui nous concerne, la période autour du grand séisme du Kantō (1923) s'impose à nous. Les poètes comme Hirato Renkichi 平戸廉吉 avec son *Manifeste du mouvement futuriste japonais* (*Nihon mirai-ha sengen undō*, 1921), Takahashi Shinkichi 高橋新吉 et ses *Poèmes de Shinkichi le dadaïste* (*Dadaiuto Shinkichi no uta* ダダイスト新吉の詩, 1923), ou encore Hagiwara Kyōjirō 萩原恭二郎 et *La condamnation à mort* (*Shikei senkoku*, 1925), ont composé des poèmes contemporains en ce sens qu'ils « plaçaient la négation au cœur de leur système de valeurs ». Par ailleurs, la parution des ouvrages *Le rouge et le noir* (*Aka to kuro* 赤と黒, quatre volumes, 1923) et *A* (*A* 亜, à partir de 1924), a également eu lieu à cette époque.
- 47 L'année 1925, qui vit Nishiwaki Junzaburō (西脇順三郎, 1894-1982) rentrer au Japon avec, dans ses bagages, *Les Champs magnétiques* (Breton et Soupault, 1920) et *Le Manifeste du surréalisme* (préface de *Poisson soluble*, 1924), ne pouvait que constituer un tournant dans l'histoire. Le surréalisme constitua une nouveauté aussi frappante que l'arrivée de la poésie symboliste à une époque où le Japon ignorait totalement ce mouvement. En 1926 et 1927, plusieurs jeunes artistes s'essayaient déjà au surréalisme. Nishiwaki en faisait partie. Son *Toi, le fragrant charbonnier* (*Fukuiku taru kafu yo* 馥郁たる火夫よ) fut

publié en 1927. Il devait faire partie d'une « Collection surréaliste » (qui s'arrêtera au premier volume), Nishiwaki se chargeant de la préface et d'autres poètes comme Takiguchi Shūzō y contribuant également.

- 48 On imagine à quel point son poème *Géogénie* (*Chikyō sōzō-setsu* 地球創造説, dans *Yamamayu* 山繭, Paon-de-nuit, novembre 1928) a pu marquer les esprits de l'époque.

La cigale dotée des deux pôles fait résonner le bruit sur les cheveux frisés d'Aphrodite

Les hommes et les animaux tombent pareil à la mer dans le silence

La transformation d'Aphrodite en été

Est bactériologique

Les fleurs qui ont l'air de gouttes qui tombent

Vous serez aussi nerveuses que le jeune homme sous les rayons de la lune

Les conspirateurs

Se déplacent brandissant leur lampe électrique, éclairant les creux des vagues

Près de leurs oreilles un rossignol chante de façon exquise

Cela, j'ai pensé, signifiait une brise

Mais il s'agissait de la pluie soudaine

Si un miracle réel se produit sur les fleurs d'hortensia

Cela se terminerait par un véritable dépérissement

Le vin d'un couteau

Le froid du globe terrestre colle à la parure du collet

両極アル蟬ハアフロディテノ縮レ髪ノ上ニ音ヲ出ス

男モ動物モ凡テ海ノヨウニ静カニナル

アフロディテノ夏ノ変化ハ

細菌学的デアル

零レルヨウナ花

汝ハ月下ノ青年ノヨウニ神経質トナル

陰謀者達ハ

電燈ヲカカゲ波間ヲ照シテユク

彼ラノ耳ノソバデ驚ハ実ニ上手ニ鳴ク

ソレハ微風ヲ意味スルノカト思ウト

急雨デアッタ

實際ノ奇蹟ガアンナ紫陽花ニ起ルナラ

ソレハ真ニ衰弱シテ終ウダロウ

短刀ノ葡萄酒 (ワイン)

地球ノ冷タサハ襟飾ニ附着スル

.....

Les expériences poétiques de Takiguchi Shūzō,

ÉDITIONS SHICHŌSHA, 1967.

- 49 La même année, Takiguchi participa à la publication d'*Ishō no taiyō*²² où il apporta sa contribution par des traductions et des œuvres originales. La revue *Bara.Majutsu.Gakusetsu*²³, avec notamment Inagaki Taruho イナガキ・タルホ, Fujiwara Seiichi 富士原清一 et Ueda Toshio 上田敏雄 relève, quant à elle, du modernisme. Plus qu'un simple éloge de la modernité, ce mouvement constitue avant tout un des points de départ de la poésie contemporaine. De même, le lecteur actuel saura reconnaître dans *Le soleil en habits de scène* certains éléments du modernisme. La position ambiguë de Takiguchi, et par extension du surréalisme japonais en général, repose sur le fait qu'il a mené un travail d'approfondissement sur le surréalisme tout en fréquentant les poètes modernistes ou ceux de Yamamayu (1924-1929), et est à l'origine de la compréhension biaisée que l'on a pu en avoir.
- 50 Le fait même d'essayer d'interpréter l'œuvre de Takiguchi à la lumière du modernisme tient sans doute plus de ce « malentendu » que d'un quelconque bon sens. Résumer l'histoire de la poésie à ce dernier serait d'ailleurs totalement dénué de sens. On peut se

souvenir des mots lancés par Marx Ernst quand il fut chassé du cercle des surréalistes par André Breton à son propos : « Breton, c'est un solitaire ». Takiguchi, dans ses *Notes liminaires sur les expériences poétiques de Takiguchi Shūzō de 1927 à 1937*, exprime sa reconnaissance envers Nishiwaki tout en expliquant²⁴ :

Cependant, j'avais emprunté une voie trop hérétique pour pouvoir me targuer d'être un fidèle disciple de ce dernier.

- 51 Cette « voie trop hérétique » n'était autre que le surréalisme. Se séparer ainsi de son maître pour suivre son propre chemin revenait en soi, pour Takiguchi, à se déclarer lui aussi « un solitaire ». L'ouvrage *De la poésie surréaliste* de Nishiwaki date de 1929²⁵. L'essai intitulé « Du dadaïsme au surréalisme » (*Dada yori shururearizumu e ダダよりシュルレアリズムへ*), figurant à la fin du volume, est justement de Takiguchi. On a l'impression, à sa lecture, que l'ouvrage entier a été construit autour de ce texte. En juin 1930, Abe Kongō 阿部金剛 publie son essai « La peinture surréaliste » dans *Le système des théories de l'art nouveau*²⁶, tandis que Takiguchi, comme pour lui faire concurrence, traduit *Le surréalisme et la peinture* de Breton (1928)²⁷. Nishiwaki se joint également à la bataille en novembre de la même année avec *La littérature surréaliste*²⁸.
- 52 Je ne peux m'empêcher d'envier ceux qui ont vécu cette époque ! Si, comme on dit, l'histoire se répète selon des cycles de cent ans, peut-être aurons-nous également la chance de connaître une période aussi passionnante vers 2020 ?

Le piège dans lequel il ne fallait pas tomber

- 53 Comme Ueda Bin le soulignait si bien dans sa préface de *La rumeur de la marée* (1905, je résume) : « Les symboles sont aussi anciens que les montagnes, mais le mérite de la nouvelle poésie française a été de les placer au cœur de sa démarche créatrice et de les revendiquer comme une idée fondatrice ». Cette remarque est extrêmement précieuse.
- 54 Aussi anciens que les montagnes. Selon Takiguchi, l'expérience du langage symbolique au Japon remonterait déjà à Matsuo Bashō (1644-1694) chez lequel on peut retrouver des correspondances entre les sons, les couleurs et les odeurs, ainsi qu'une certaine liberté grammaticale. Orikuchi exprime des idées proches lorsqu'il explique :
- S'il est juste question de rechercher des phrases ou des expressions à valeur symbolique, on devrait pouvoir en trouver sans aucun mal dans la multitude de textes versifiés composés durant l'Antiquité au Japon.*
- 55 Mais le problème n'est pas là, à moins de vouloir volontairement rester flou afin de montrer qu'au Japon également il existait des poèmes symbolistes depuis les temps anciens, ou de vouloir rechercher les origines de poèmes symbolistes modernes dans la tradition japonaise. Le danger est que, dans les deux cas, on risque d'aboutir à des théories nationalistes. Le fait est que la poésie japonaise elle-même a été tellement hésitante à assimiler le symbolisme que l'on a abouti à ce qu'Orikuchi appelle « un style entre deux eaux qui n'est déjà plus la langue originale, mais qui n'est pas vraiment non plus du japonais ».
- 56 Tout en admettant que la poésie symboliste japonaise tire son origine de l'assimilation et de l'acclimatation au contexte japonais de la tradition d'Europe occidentale, Takiguchi nuance en expliquant : « il faut reconnaître que, dans les faits, le mouvement pour la poésie symboliste a été extrêmement partiel au Japon »²⁹. Même si l'on peut sentir là les compromis que l'auteur a dû faire avec son époque, il critique cependant les poèmes de la mouvance symboliste japonaise moderne en disant qu'ils « ne sont

pour la plupart constitués que de belles phrases qui manquent cruellement de valeur communicative ».

- 57 Nous voyons bien ce à quoi il veut en venir. Takiguchi l'explique lui-même : « J'éprouve pareillement une certaine défiance vis-à-vis de ce type de danger dont peut faire l'objet l'importation du surréalisme au Japon ». En effet, dans le processus d'assimilation de la poésie symboliste au Japon, les circonstances dans lesquelles cette dernière a été japonisée et s'est ancrée dans le contexte du pays ont mené à un échec irréversible. Voilà sans doute en résumé le message que Takiguchi a voulu faire passer au moment où le Japon s'apprêtait à accueillir le surréalisme européen : il ne faut pas tomber dans ce piège !
- 58 La proximité avec la conception d'Orikuchi est flagrante : « saisir les nuances du poème original tout en faisant prendre conscience de la spécificité de la langue qui y est utilisée », disait ce dernier. Orikuchi ne voyait pas l'arrivée de la poésie symboliste comme un échec irrévocable, et préféra l'évaluer d'un point de vue critique en la replaçant dans l'évolution générale de la poésie moderne (c'est d'ailleurs pour cela qu'il n'a pas adhéré au symbolisme) ; alors que, pour le pratiquant qu'était Takiguchi, le fait même de s'accommoder au contexte japonais constituait une régression par rapport au surréalisme. Takiguchi eut beaucoup de mal à exploiter la traduction poétique et il se tourna plutôt vers un type de composition qualifié d'expérience poétique et basé sur les automatismes d'écriture. Se placer directement sous l'influence du surréalisme : voilà encore un autre point qui le rapproche de ce que disait Orikuchi.

Blanchot, Ōe et les langues rares

- 59 Qu'est-ce que la poésie contemporaine ? Si l'on suit la pensée d'Orikuchi, on obtiendra comme réponse « un langage qui vient s'immiscer du futur ». Il me semble que Takiguchi aussi avait dépassé le communautarisme poétique pour préparer seul une poésie contemporaine pour le futur. Contrairement au courant qui l'a précédée, qui atténuait et rendait ambiguë l'influence de la poésie occidentale en la japonisant, Takiguchi a choisi exprès d'être le disciple fidèle des surréalistes et en particulier de Breton. Là demeure sa singularité. Aujourd'hui, alors que la critique du modernisme est devenue nécessaire, il faut se souvenir que c'est Takiguchi qui était le premier à l'avoir évoquée.
- 60 D'ailleurs, en 1941, Takiguchi Shūzō, dont la pensée avant-gardiste avait été jugée dangereuse, a été arrêté pour troubles à l'ordre public avec le peintre Fukuzawa Ichirō 福沢一郎 et est resté longtemps derrière les barreaux.
- 61 Permettez-moi de passer d'un thème à l'autre sans transition. L'année 2007 marquait le centenaire de la naissance de Maurice Blanchot ; elle correspondait également au trentième anniversaire de la mort de Takiguchi. Au Japon aussi cela a été l'occasion d'un hommage, dans un ouvrage de trois cent soixante-dix pages intitulé *Centenaire de Blanchot – Pour les cent ans de littérature à venir*³⁰.
- 62 Les éditions Shichōsha avaient publié, en 1978, un premier numéro spécial consacré à Blanchot et intitulé *Au-delà de l'impossibilité* (*Fukanōsei no kanata e* 不可能性の彼方へ). Ce deuxième numéro spécial, de 2008, traite la période commençant aux années soixante, et met surtout en avant son travail à partir des années quatre-vingt, c'est-à-dire les dernières années de sa vie. J'y ai contribué en écrivant un essai relativement court intitulé *Mémoire et omission : l'expérience de Blanchot* (*Sakujo to kioku – Buransho no*

taiken 削除と記憶—ブランショの体験) où je mentionne, à la fin du texte, des incidents qui se sont produits au Japon en 2007-2008 autour de la notion de « témoignage ».

- 63 À l'instar d'un témoin (un survivant) qui avait déclaré, à propos du « suicide collectif » qui a eu lieu fin mars 1945 avant la bataille d'Okinawa (avril-juin) dans laquelle ont péri 140 000 habitants d'Okinawa (d'après le chiffre donné par *Ouragan en fer Tetsu no bōfū*, 1950) : « nous enrageons à l'idée que cela puisse être effacé de l'Histoire », Ōe Kenzaburō a critiqué, en 1970, dans son *Okinawa notes* le gouvernement japonais et l'armée japonaise de l'époque avec une véhémence qui, aujourd'hui encore, n'a rien perdu de sa force et de sa pertinence³¹. Certains de ceux qui ont été mis en cause ont intenté récemment un procès contre Ōe et la maison d'édition Iwanami, réclamant l'interdiction de la publication de ce livre. L'événement a pris une tournure émouvante lorsque les témoins ont repris la parole en rompant leur silence pour transmettre la vérité à leurs descendants.
- 64 Émouvant, certes, par ces témoignages précieux et historiques, mais si nous laissons ces derniers sans suite, si nous les abandonnons, les témoins risquent de regretter d'avoir parlé et vont se dire « nous aurions mieux fait de ne rien raconter », « mieux valait encore rester silencieux ». À qui s'adressent finalement ces témoignages ? Si la génération future ne les transmet pas, surtout dans les milieux éducatifs, à quoi donc auront-ils servi ? Dans ce contexte, l'ouvrage dirigé par la journaliste Jahana Naomi, *Témoignages sur le suicide collectif d'Okinawa*, compte à mes yeux parmi les plus importantes publications de l'année 2008, en ce sens qu'il m'aide à toujours aller de l'avant alors que je suis plutôt d'un naturel hésitant³².
- 65 Je dois ensuite à Orikuchi de m'avoir guidé vers la littérature d'Okinawa. L'œuvre littéraire et les recherches d'Orikuchi se sont inspirées de la culture d'Okinawa pour constituer un système de pensée qui lui était propre. La société d'Okinawa continue à nous soumettre des perspectives qui nous permettent de relativiser la société japonaise de l'intérieur. Si l'on tient compte également de la langue des populations aïnoues, que j'apprends actuellement petit à petit, et de leur littérature, on obtient alors un schéma triangulaire où sont confrontés le Yamato, Okinawa et la culture aïnoue.
- 66 Ōe Kenzaburō nous a appris l'importance de ne pas perdre de vue le point à partir duquel doit partir la littérature dans cette société où il est difficile d'avoir des repères. L'année 2008 fut également celle où nous avons perdu Katō Shūichi, compagnon d'armes d'Ōe dans le débat sur la constitution japonaise basée sur le principe de paix.
- 67 Je souhaiterais, pour terminer mes réflexions sur l'avenir du langage poétique, présenter mes ouvrages consacrés à la question de la guerre, et où je tiens un discours qui s'écarte des écrits des poètes contemporains sur le sujet. *Sur la guerre du Golfe : poésie et contemporain*, a été conçu lors de mon séjour aux États-Unis après la guerre du Golfe (1991-1992). Je m'y suis interrogé sur la place de la poésie contemporaine en période de crise³³. *Les mots et la guerre* poursuit de façon plus poussée, après le 11 septembre, la réflexion que j'avais entreprise sur les origines des guerres³⁴.

Je tiens à remercier l'INALCO, la Fondation du Japon, la Fondation internationale Tōshiba, Julien Fauray qui s'est chargé de la traduction et de l'interprétation, Sekiguchi Ryōko qui a présidé la séance et les doctorants japonais résidant à Paris qui ont apporté leur concours à l'organisation de cette conférence.

NOTES

1. *Genji monogatari ron* 源氏物語論, Iwanami shoten 岩波書店, 2000, prix Kadokawa.
2. *Heian monogatari jojutsu ron* 平安物語叙述論, Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会, 2001.
3. *Tabū to kekkon* – « *Genji monogatari to Ajase-ō conpurekusu-ron* » *no hō e* タブーと結婚：「源氏物語と阿闍世王コンプレックス論」のほうへ, Kasama shoin 笠間書院, 2007.
4. *Kotoba no tsue, kotoba no tsue* ことばのつえ、ことばのつえ, Shichōsha 思潮社, 2002.
5. La rencontre avait été organisée par le Groupe Genji du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco.
6. Sur Orikuchi, on pourra se reporter aux articles de Jean-Pierre Berthon (« Orikuchi Shinbu et l'ethno-folklore ») et de Shiina Ryōsuke (« Conversion de la nuit – Essai sur une forme de pensée chez Orikuchi Shinobu »), *Cipango* n° 3, novembre 1994, p. 171-192.
7. « *Daini geijutsu – Gendai haiku ni tsuite* » 第二芸術-現代俳句について, communément appelé « Du haïku comme art de seconde catégorie », *Haiku daini geijutsu ron* 俳句第二芸術論.
8. Tzevan Todorov, *Nous et les autres*, Édition du Seuil, 1989, p. 297.
9. *Genji monogatari no shigen to genzai* 源氏物語の始源と現在 (1980), réimpr. 1990, Tōjusha 冬樹社.
10. Voir notamment : *La constitution de la langue japonaise (Nihongo no keisei)* 日本語の形成, Iwanami shoten 岩波書店, 2000.
11. Quand la poésie s'éteint (*Uta no enjaku suru toki* 歌の円寂する時), 1926.
12. *Kodai kan'ai shū* 古代感愛集, 1945, 1947.
13. *Kindai hishō shū* 近代悲傷集, 1952.
14. *Gendai ranru shū* 現代襪襦集, 1956.
15. NdT : poèmes antiques basés sur la répétition du même rythme 5-7.
16. *Shaku Chōkū shū* 釋超空集 (Œuvres de Shaku Chōkū), collection *Œuvres complètes de la littérature moderne*, vol. 78, Chikuma shobō 筑摩書房, 1958. Y figurent les trois recueils de poèmes cités plus haut, le recueil de *tanka* *Prémices du printemps (Haru no kotobure)* 春のことぶれ, 1930), *Entre mer et montagne, Le jeune homme du Yamato*, le roman *Le livre du mort (Shisha no sho)* 死者の書, 1943), ainsi que ses principaux travaux de recherches en littérature japonaise et en ethnologie sur le *Genji monogatari* ou les origines du *waka*, et ses écrits critiques : « La vie à l'époque du *Man'yōshū* » (*Man'yō-bito no seikatsu* 万葉びとの生活), « Vers le pays natal, le pays de l'éternité » (*Haha ga kuni e, tokoyo e* 姥が国へ・常世へ), « L'apparition de l'archétype du vieillard » (*Okina no hassei* 翁の発生), « Histoires de kappa » (*Kappa no hanashi* 河童の話), « Ce qui pénètre et ressort des pierres » (*Ishi ni ideiru mono* 石に出て入るもの), « Quand la poésie s'éteint » (*Uta no enjaku suru toki* 歌の円寂する時).
17. On trouve ici une allusion au Compendium sur la poésie de style nouveau (*Shintaishishō* 新体詩抄) de 1882.
18. NdT : personnification du printemps dans la tradition poétique japonaise. Rappelons que Shiki tombe malade à la fin des années 1880 et meurt de la tuberculose en 1902.
19. NdT : ce qui montre qu'ils sont donc difficiles ou rares. *Nihon shigo no kenkyū* 日本詩語の研究, éd. Sangabō, 1942.
20. NdT : composé par un poète mineur allemand, Wilhelme Arent (1864-1913).
21. *Hakugei - shi to shisō* 白鯨-詩と思想, six numéros, éditions Hakugei, 1972-1975.
22. *衣装の太陽 (Le soleil en habits de scène)*, six numéros, 1928-1929.
23. *薔薇・魔術・学説 (Roses, Magie, Théories)*, quatre numéros de 1927 à 1928.
24. *Takiguchi Shūzō no shiteki jikken* 滝口修造の詩的実験 1927-1937, soegaki, 1967.
25. *Chō genjitsu shugi-shiron* 超現実主義詩論, collection *Gendai no geijutsu to hihiyō* 現代の芸術と批評, n° 14, Kōseikaku shoten 厚生閣書店.

26. *Shin-geijutsu-ron shisutemu* 新芸術論システム, Tenjinsha 天人社.
27. 超現実主義と絵画, coll. « *Gendai no geijutsu to hihyō* » 現代の芸術と批評, n° 17.
28. *Shururearizumu bungaku-ron* シュルレアリズム文学論, Tenjinsha 天人社.
29. *Kaigara to shijin* 貝殻と詩人 (Le poète et le coquillage), dans *Kindai geijutsu* 近代芸術 (Art moderne), 1938.
30. *Buransho seitan hyakunen - tsugi no hyakunen no bungaku no tame ni* ブランショ生誕百年一次の百年の文学のために, numéro spécial de la revue *Gendaishi techō* 現代詩手帳 (*Cahiers de la poésie contemporaine*), 2008.
31. 沖縄ノート, *Iwanami shoten* 岩波書店, 1970.
32. Jahana Naomi 謝花直美, Shōgen Okinawa « *Shūdan jiketsu* » 証言沖縄＜集団自決＞ (Témoignages sur le suicide collectif d'Okinawa), *Iwanami shinsho* 岩波新書, 2008.
33. *Wangan sensō ron : shi to gendai* 湾岸戦争論：詩と現代, Kawade shobō shinsha 河出書房新社, 1994.
34. *Kotoba to sensō* 言葉と戦争, Ōtsuki shoten 大月書店, 2007.

RÉSUMÉS

Texte d'une conférence sur le folkloriste et poète Orikuchi Shinobu, son œuvre et la réflexion sur l'avenir du langage poétique qu'il formula en 1950 (conférence donnée le 1^{er} avril 2009, à la Maison de la culture du Japon à Paris).

Text of a lecture on the folklorist and poet Orikuchi Shinobu, his work and the question of the future of poetic language he formulated in 1950 (lecture held at Maison de la culture du Japon à Paris, on April 1st, 2009).

INDEX

Thèmes : littérature

キーワード : haiku 俳句, Hakugei 白鯨, nihongo 日本語, Orikuchi Shinobu 折口信夫 (1887-1953), shi 詩, bungei zasshi 文芸雑誌, shururearizumu シュルレアリスム, Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979), waka 和歌, bungaku 文学, tanka 短歌, Shōwa jidai 昭和時代 (1923-1945), Shōwa jidai 昭和時代 (1945-1989)

Mots-clés : haiku, Hakugei, japonais (langue), kami, Orikuchi Shinobu (1887-1953), poésie, revues littéraires, Surréalisme, Takiguchi Shūzō (1903-1979), waka

Keywords : haiku, Hakugei, Japanese Language, kami, Literature, Orikuchi Shinobu (1887-1953), Poetry, Surrealism, Takiguchi Shūzō (1903-1979), waka

Index chronologique : Shōwa (1923-1945), Shōwa (1945-1989)