

Janvier 2009 – 2<sup>ème</sup> année - Numéro 6

仏語短歌誌

REVUE DU  
TANKA  
FRANCOPHONE

Revue littéraire





Directeur de publication : Patrick Simon  
Administration - Promotion : Sabine Fohr, Louise Renaud

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

Révision : Janick Belleau, Micheline Beaudry, Patrick Simon

Calligraphie du titre de la revue : Fumi Wada

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

Administration :  
sabine@revue-tanka-francophone.com

Abonnements :  
ventes@revue-tanka-francophone.com

Concours de tan-renga :  
tanrenga@revue-tanka-francophone.com

Site Internet :  
[http : www.revue-tanka-francophone.com](http://www.revue-tanka-francophone.com)

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

Entreprise enregistrée au Québec sous le numéro 1164854383

Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2009  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
Bibliothèque et Archives Canada

ISSN : 1913 - 5386

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

## Sommaire

<b>Présentation .....</b>	<b>5</b>
<b>Section 1 - Histoire et évolution du tanka .....</b>	<b>8</b>
Un mordu de l'écriture syllabique répond à Maxianne Berger – Par Patrick Druart.....	9
Faut-il dissoudre les 5 et 7 syllabes dans le tanka contemporain ? Par Patrick Simon .....	13
Une autre forme asiatique de poème court, le pantoun malais. Brève comparaison avec le tanka – Par Jean-Claude Trutt .....	19
<b>Section 2 - Tanka de poètes contemporains .....</b>	<b>44</b>
L'écriture du tanka.....	45
Céline Lajoie.....	47
Danièle Duteil.....	48
Claire Bergeron.....	48
Jean Dorval .....	49
Patrick Faucher .....	50
Mike Montreuil.....	51
Marie Verbiale.....	51
André Vézina.....	52
Nanikoo Tsu .....	53
Patrick Simon .....	53
Janick Belleau.....	54
Trois tankas sur le tas - par Maxianne Berger .....	55
<b>Section 3 - Renga – tan renga.....</b>	<b>58</b>
Oh ! Les beaux jours - Renga de Martine Hautot, Amel Hamdi Smaoui, Déon, Polaris, Lasiate .....	59
Notes de voyages – par Martine Gonfalone Modigliani et Patrick Simon.....	63
<b>Section 4 – Présentation de livres et d'auteurs .....</b>	<b>67</b>
DE LA TRADUCTION DE WAKA – EN TROIS PARTIES - partie III :	
Genji entre Kikou Yamata et René Sieffert - par Janick Belleau...	68
Sakura (fleurs de cerisier) - Jonchée de tankas - par Dominique Chipot.....	83

## **Présentation**

Le 3<sup>e</sup> festival international du haïku francophone s'est déroulé à Montréal, organisé par l'Association Française du Haïku et la *Revue du tanka francophone* en octobre 2008. Je vous propose une trace de ce beau moment d'échanges autour du haïku, mais aussi du tanka. Avec son aimable autorisation : le haïku francophone de Monsieur le Consul général du Japon à Montréal qu'il a lu à l'occasion de son discours :

*Les feuilles d'automne  
enflamment les lointaines montagnes  
oiseau solitaire*

Atsushi Nishioka

Maintenant, nous poursuivons nos échanges et nos créations de poésie tanka. En particulier, un débat s'est ouvert dans nos numéros précédents autour de la forme du tanka. Dans ce numéro de janvier 2009, nous faisons le choix de le poursuivre, en toute sérénité car notre but n'est pas d'ouvrir des polémiques comme certains ont commencé à le faire sur Internet, en s'attaquant aux personnes plutôt qu'aux idées et ayant la prétention de détenir la seule vérité sur le « tanka occidental », comme si la poésie avait un territoire idéologique plutôt que poétique. Ici, nous souhaitons faire vivre le tanka à travers la création avant tout. Et si parfois, certains ont des points de vue différents, nous ferons en sorte que cela reste dans le respect mutuel des personnes.

Dans ce numéro, vous trouverez aussi des recensions de livres et de formes poétiques qui peuvent avoir des traits communs avec le tanka. Il en sera ainsi du pantoun.

Nous poursuivons notre chemin en créant une maison d'édition consacrée au tanka et renga dans la francophonie. Quatre auteurs sont ou devraient être publiés dans les mois à venir. Nous profitons de cette annonce pour appeler à l'envoi

d'essais autour de cette poésie que représente le tanka depuis plus de treize siècles et qui par l'écriture aujourd'hui démontre toute sa contemporanéité.

Patrick Simon,  
directeur de la *Revue du tanka francophone* et des éditions du  
tanka francophone

## **Section 1 - Histoire et évolution du tanka**

***Un mordu de l'écriture syllabique répond à Maxianne Berger – Par Patrick Druart***

Madame Berger, dans le volume 5 de la *Revue du tanka francophone*, vous commencez votre article intitulé « la longueur d'un poème court » par la question suivante : est-ce un tanka ? suite à la présentation de ce texte bref :

Déjà le mot « adieu » préside  
aux questions-réponses  
de ce crépuscule

Je serais tenté de vous dire immédiatement : non, ce n'est pas un tanka, c'est la traduction d'un tanka (par Yves-Marie Allieux d'un texte de Tawara Machi) et ça change évidemment la donne.

Vous assimilez, me semble-t-il, traduction, où là on peut admettre qu'il soit très difficile de transcrire les 575 77 japonais en 575 77 français, à l'écriture (la création) d'un tanka en français où chacun possède les outils – notre langue est si riche – pour respecter cette métrique sans pour autant alourdir le poème.

La question subsidiaire qu'on pourrait d'ailleurs se poser après cette entrée en matière serait : la traduction d'un tanka est-elle de facto un tanka ? Mais ce n'est pas le sujet de mon intervention. Je ne disserterais pas non plus sur votre sentiment qu'on ne peut améliorer l'essence de ce poème ; je pense l'inverse mais je note juste pour ma part que le traducteur a fait un choix et qu'on ne peut que le respecter, point.

Plus intéressante est la question que vous posez ensuite : pourquoi exigerait-on 31 syllabes pour les tankas en français ? S'en suit une longue démonstration avec force statistiques, tableaux comparatifs, parallèles entre la sémantique japonaise et française, qui si elle représente un travail de recherche considérable s'avère, au final, assez peu convaincante pour définitivement condamner le 31 syllabes.

Puis au détour d'une page survient ce que certains sportifs appelleraient un tacle appuyé. « Les poètes écrivant en français peuvent continuer de s'en tenir à 31 syllabes et croire qu'ils ont composé un tanka... » . Adeptes d'une métrique stricte mais, ô combien, enrichissante, je me permets donc de prendre le contre-pied de cette affirmation en avançant que certains poètes écrivant en français peuvent continuer à élaguer leur poème court et croire qu'ils ont composé un tanka et en ajoutant que s'ils élaguent c'est sans doute qu'il est trop difficile pour eux de composer en 575 77.

Mais revenons à votre question sus-citée : pourquoi exigerait-on 31 syllabes pour les tankas en français ? Et pourquoi pas ? vous répondrai-je de façon simpliste mais en étayant ma réponse. Déjà dans le domaine du haïku, on a pu noter des dérives cautionnées par des auteurs de thèses universitaires.

« Ombre  
Terrasse  
Café »

(cité par Miou Kitamura in « gong numéro 19 »)

est un haïku dont « la concision démontre la dextérité de l'écrivain » pour ces adeptes du très court. Pour moi c'est une liste de mots constituant le début du champ lexical du nom « été » ou l'esquisse d'un « cherchez l'intrus » pour un magazine de jeux ! De qui se moque-t-on ? Ce qui se pratique

pour le haïku s'appliquera au tanka si on n'y prend garde ! Je vais abandonner pour un instant ma métrique adorée et composer un tanka court.

« balade  
foin  
soleil  
pulsion  
gémissements »

Onze syllabes, cinq mots pour exprimer l'amour fou de deux êtres partageant dans la nature un moment d'insouciance à la belle saison. Ce poème contient tous les critères d'un bon tanka. Le sujet est à propos (la passion) et l'argument lie une réalité observée (la meule) à un sentiment (l'empire des sens, le bonheur de s'abandonner). Cette version du poème selon mon esthétique du tanka est complète ! C'est évidemment une démonstration par l'absurde de ce vers quoi peut tendre le tanka minimaliste prôné par certains.

Oui, je suis pour les 5 7 5 du haïku et pour les 5 7 5 77 du tanka. Je lis de très belles pièces en 31 syllabes et je note que le respect de la métrique loin d'alourdir le poème, l'enrichit : la contrainte au service de la création et de l'esthétisme tout simplement. Ceux ou celles qui appellent à la rébellion du bref, à l'élagage forcené, au raccourcissement frénétique sont sûrement les descendants de ceux qui à une époque pas si lointaine parlaient de l'alexandrin, vous savez ces horribles vers de 12 pieds, parlaient, disais-je de l'alexandrin castrateur, de l'alexandrin carcan. Je ne ferai pas l'affront au lecteur, même pour étayer ma démonstration, de leur citer quelques vers magistraux en alexandrins de ces inconnus que sont Rimbaud et Hugo.

Non, définitivement, compter jusqu'à 5 et 7 ne constitue pas une tare, une pesanteur et encore moins une cause d'appauvrissement du tanka.

Et puisque vous finissez votre article en conseillant d'élaguer à partir de 20 mots, je terminerai en citant une traduction d'un tanka de Tawara Machi par le même Yves-Marie Allieux dont vous admiriez la concision dans l'exemple initial :

Après le jazz je marche dans une galerie souterraine  
Où me parviennent comme le grondement de la mer  
Les cris des vendeurs à l'étal des magasins

J'ai compté 27 mots et 44 syllabes ! C'est mon petit tacle à moi.

Cordialement Madame Berger et vive le tanka, même celui qui ne fait pas 31 syllabes !

***Faut-il dissoudre les 5 et 7 syllabes dans le tanka contemporain ? Par Patrick Simon***

Dès le début, le tanka s'est développé sur la base de deux unités métriques, l'une de cinq, l'autre de sept syllabes. Ensuite, il se développa progressivement vers une césure interne de type 5-7-5 / 7-7, selon Sumie Terada vers le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle.

Pour commencer cette réflexion, je reprendrai quelques aspects soulignés par Jean-Claude Trutt dans le numéro 1 de notre *Revue du tanka francophone* (septembre 2007).

« Le Nippo-américain Kenneth Yasuda qui a été chercheur aux universités de Washington, Columbia et Tokyo consacre tout un chapitre au tanka. Il en fait l'histoire : au début il y avait deux pauses : 57-57-7. Puis une seule : 575-77. Cette dernière forme permet d'inaugurer un nouveau jeu poétique : deux personnes se répondent, la première avec le tercet 575, la deuxième avec les deux vers d'égale longueur, 77. C'est le renga. Une constante : le rythme donné par le 5 et 7 syllabes. »

De son côté, René Sieffert a toujours défendu avec véhémence la règle du 5-7-5. Dans son introduction au *Manteau de Pluie du Singe* il y revient encore : « La forme, loin d'être débarrassée, comme l'affirme Roland Barthes, des contraintes métriques, est, tout au contraire, d'une inflexibilité quasi absolue, au point que Bashô lui-même avait renoncé à l'assouplir, après quelques tentatives qui ne l'avaient que médiocrement satisfait. En faire fi dans une traduction, en faire du « vers libre », disposé sur trois lignes pour jeter la poudre aux yeux du lecteur, c'est perdre

irréremédiablement un élément qui, pour être formel, n'en est pas moins essentiel »<sup>1</sup>

La langue phonétique du japonais comme du français est peu accentuée. De ce fait, les 5 et 7 syllabes leur donne un rythme, une musicalité, spécifique. L'alternance de pieds en nombre impair permet cela. Et comme nous sommes dans le poème court, ces 5 et 7 syllabes peuvent se dire dans un souffle. Cette poésie du tanka, par sa métrique, par la rime de début de phrase parfois et par le rythme du 5 et 7 syllabes est proche de l'oralité, proche de ses origines : le chant, la déclamation. L'attention portée au rythme, à la musicalité du texte se fait justement à travers ce binaire des 5 et 7 syllabes. Hisayoshi Nagashima, co-fondateur de la *Revue du tanka international*, écrira dans le numéro 51 d'avril 1966 « La forme de trente et une syllabe du tanka est visuelle ; mais substantiellement, il est composé de mots musicaux. Depuis son origine, le tanka a gardé ce principe. »

Et si la poésie japonaise comporte plus précisément 31 onji (unités de son japonais) pour le tanka, cela signifie à priori que les syllabes peuvent être découpées en éléments plus fins appelés mores. Toutefois, le français étant une langue syllabique, n'en est pas si lointain. D'autant que le calcul des unités de sons est encore en débat chez les spécialistes linguistiques. Lire à ce sujet Laurence Labrune, «La phonologie du japonais : entre tradition et modélisation »<sup>2</sup>, Alors, comme lui, pourquoi ne pas accorder à la syllabe un statut central et universel par rapport aux autres éléments de la hiérarchie prosodique (more, pied, etc.) ?

Par contre, nous pourrions reprendre l'idée de Verlaine, qui lui, s'attachait plus au rythme et à la sonorité poétique. Ainsi, dans son livre, *L'Art poétique*, qui porte un regard sur une esthétique en évolution constante, il souligne que l'art poétique est la poésie de l'éphémère à l'opposé de tout

dogmatisme. Sa préférence de l'impair est une caractéristique de la poésie Verlainienne déjà présente dès les Poèmes saturniens. On trouve des poèmes rythmés de cinq ou sept syllabes tantôt en isométrie, tantôt en hétérométrie (alternance de mètres pairs et impairs) comme dans chanson d'automne (4/3).

Ainsi, je considère comme Makiko Andro Ueda « que la contrainte métrique devient l'un des enjeux esthétiques majeurs du tanka depuis sa modernisation. »<sup>3</sup>

Mais la poétique du tanka ne saurait se réduire aux 31 syllabes. L'expression suggestive, l'usage du mot pivot (identité sonore ou motif initiateur qui ont un effet harmonique), celui du mitate (voir le commentaire de Sumi Terada<sup>4</sup>), l'usage des oppositions ou superposition d'images, ainsi que la rime de départ sont autant de richesse dans la création du tanka. C'est aussi le retour vers le concret, d'où l'importance d'ancrer le tanka dans le vécu présent, donc contemporain. Comme l'a souligné Maxianne Berger, « la musique d'un poème vient davantage de ses éléments sémantiques que de sa valeur syllabique. »<sup>5</sup> C'est s'intéresser plutôt au sens du mot. Et je serai également plus enclin à penser que le tanka doit avoir au maximum 31 syllabes et n'avoir que les mots nécessaires à son expression à travers le ressenti du sentiment rythmique. Ainsi, la forme peut très bien s'asseoir sur le nouveau et l'ancien.

Pour Machi Tawara, par exemple, la réponse se trouve, en partie, dans son habileté pour entremêler des fragments de langage parlé moderne avec la forme fixe du tanka, maintenant tout son pouvoir rythmique et évocateur. Elle écrira à ce propos : « *Baguette magique de cette séquence 5-7-5-7-7 qui nous est parvenue en lignée ininterrompue depuis mille trois cent ans. Les mots, soumis à ce rythme fixe, se mettent à nager comme poissons dans l'eau, diffusent une*

*lumière mystérieuse. C'est cet instant que j'aime.* »<sup>6</sup> Son professeur, Sasaki Yukitsuna précisera à propos de ses tanka : « *on n'y trouvera quasiment aucune de ces licences poétiques que constituent le « surplus » (jia-mari) ou le déficit (jitarazu) de syllabes.* »<sup>7</sup> Chaque mots dans le tanka doit donc avec sa nécessité, sa place mélodique. De sorte que Machi Tawara défend aussi la forme fixe et le poème court : « *En retranchant tout ce qui à l'intérieur de nous est vain ou confus, on se débarrasse peu à peu de toute la graisse superflue qui s'attache à l'expression... Tension d'avoir à trancher pour rejeter, Ou plénitude d'avoir tranché pour conserver. Tel est d'après moi, le charme du tanka.* »<sup>8</sup>

Mais aussi, à mon sens, c'est l'usage du « va-et-vient du cœur » (*kokoro no yure*). Ainsi elle a obtenu que ses lecteurs redécouvrent et s'aperçoivent de la musique et la poésie qui se trouve à la parole quotidienne. Ses poèmes possèdent une franchise et un naturel très simples et innovateurs, comme par l'inclusion du vocabulaire contemporain qui donne sur les poèmes une proximité et une pertinence. Nous y rencontrons l'émotion et son moment. Parce que le *kokoro no yure* de Tawara communique avec le son et le lecteur peut lire sa poésie avec goût. Les personnages dans les poèmes de Tawara sont anonymes et laissent les poèmes ouverts à une multitude de lectures possibles. L'attrait également de ses poèmes se trouve dans son universalité, dans notre reconnaissance quand nous les lisons. : « Oui, cela est précis! » ou « je l'ai aussi senti ». De cela, se soignent les « va-et-vient du cœur » ; et voilà qu'il est clair qu'elle a eu un succès aux résonances qu'elle a suscitées dans le cœur des lecteurs.<sup>9</sup>

En définitive, je rejoins Maxianne Berger sur l'importance de ceci : « Pour vraiment s'imprégner de la sensibilité, de l'effet, de l'essence recherchés dans un tanka, il faut lire et relire des tankas japonais en traduction : ce sont des poèmes courts qui disent beaucoup en peu de mots. »<sup>10</sup> Et en même temps, je

reste persuadé que nous devons restés sur un équilibre entre le *shasei*, « approche quasiment phénoménologique du monde dans sa matérialité, qui passe par une union sincère de la subjectivité avec le monde »<sup>11</sup> et la forme fixe et courte comme contributive à cette expression.

© Patrick Simon, 2009

---

<sup>1</sup> Bashô : Le Manteau de Pluie du Singe, trad. René Sieffert, éd. Publications orientalistes de France, Paris, 1986.

<sup>2</sup> Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 & CNRS - Équipe de Recherche en Syntaxe et en Sémantique, UMR 5610, 2005.

<sup>3</sup> « Aspects sur le rythme dans le tanka moderne et contemporain », communication au 3<sup>ème</sup> Congrès du réseau Asia – Imasie des 26, 27 et 28 septembre 2007 à Paris – France.

<sup>4</sup> Selon Augustin Bercque, *Du geste à la cité*, pp 48 et 57 « Il ne s'agit en effet pas seulement de détourner des signes de leur sens propre, mais d'exprimer un sens propre par le biais d'une référence ». Et selon Sumi Terada, *Figures poétiques japonaises*, 2004, « On peut définir la figure appelée mitate comme une "identification fictive" : On présente A comme B tout en sachant que A et B sont absolument différents, comme lorsque, par exemple, on prend les blanches fleurs de cerisier pour des nuages. »

<sup>5</sup> Revue du tanka francophone de septembre 2008, page 27.

<sup>6</sup> Extrait de la postface de *L'Anniversaire de la salade*, Machi Tawara, traduit du japonais par Yves-Marie Allieux, éditions Philippe Picquier, 2008, ISBN 978-2-8097-0029-9

<sup>7</sup> Ou plus exactement de « mores », certains phonèmes du japonais entrant dans la composition d'une syllabe étant comptés eux-mêmes comme une syllabe à part entière, comme par exemple l'allongement d'une voyelle longue. Extrait ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, page 100

<sup>9</sup> Voir à ce sujet aussi le site espagnol : <http://www.verseria.com/index.html>

<sup>10</sup> Revue du tanka francophone de septembre 2008, page 27.

<sup>11</sup> « Aspects sur le rythme dans le tanka moderne et contemporain », communication de Makiko Andro Ueda au 3<sup>ème</sup> Congrès du réseau Asie – Imasie des 26, 27 et 28 septembre 2007 à Paris – France.

***Une autre forme asiatique de poème court, le pantoun malais. Brève comparaison avec le tanka – Par Jean-Claude Trutt***

En 1930 le prix Goncourt est attribué à un parfait inconnu, planteur d'hévéa, Henri Fauconnier, pour un livre intitulé simplement : *Malaisie*. Or il s'agit d'un livre magnifique. Et son auteur, bien que colon et homme pratique, est un homme de cœur et un poète, amoureux de la Malaisie, de son peuple et de sa culture. Et de ces poèmes si singuliers et si attachants dont il a truffé son livre, les pantouns. Etiemble<sup>1</sup> les considère comme une des formes majeures de la poésie mondiale. Au même titre que les haïkus et nos sonnets post-médiévaux. Mais le pantoun est directement issu, plus que n'importe quelle autre forme poétique, de l'oralité. Ce qui fait qu'il est directement lié à la culture du peuple malais et fortement chargé de tradition. Et donc de sens caché. Henri Fauconnier a donné comme sous-titre à son livre deux vers qui expriment bien ce fait :

Mes chants sont des chants occultes  
Si ne comprenez n'en soyez offensé

On peut trouver sur Internet un livre ancien datant de 1836, numérisé, publié dans un cadre général intitulé : *L'Univers, histoire et description de tous les peuples*. L'ouvrage relatif à *l'Océanie*, « 5<sup>ème</sup> partie du monde », (plus de 1200 pages) a été rédigé par Georges Louis Domeny de Rienzi, grand voyageur spécialiste de la région et membre de la Société de Géographie ainsi que des Sociétés asiatiques de Paris et Bombay. L'Ecole des Langues orientales (INALCO) semble l'avoir numérisé également. Rienzi parle du pantoun aux pages 183 à 185 de son livre. « Les pantouns », dit-il, « sont censés être des improvisations, et le sont quelquefois

réellement ; mais la mémoire de ces insulaires est en général si bien meublée de vers tout faits qu'ils ont rarement besoin de recourir à l'invention... Le mérite principal des pantouns consiste dans leur concision, qui doit surtout renfermer plus de sens que de mots. Les figures et les allusions se font souvent remarquer par leur finesse, et on est quelquefois frappé par la force de l'imagination et du sentiment poétique ». Les pantouns ne sont pas seulement récités au cours de réunions, dit-il encore. Ils entrent aussi beaucoup dans les conversations particulières. « C'est un mérite que doit posséder essentiellement quiconque aspire à la réputation d'homme galant. Chez ces peuples, la facilité et l'esprit dans l'espèce de poésie dont nous parlons, sont des moyens d'obtenir les bonnes grâces d'une belle, comme on les obtient dans notre Europe avec des médisances de bon ton, des roueries ingénieuses, de délicates flatteries, et l'art de dire des riens agréables. » Heureusement que dans notre monde occidental d'aujourd'hui on n'a plus besoin de recourir à ce genre d'expédients honteux pour pouvoir obtenir « les bonnes grâces » d'une fille !

Au point de vue technique les pantouns sont des quatrains, à rimes entrecroisées, et dont chaque vers compte environ 10 à 12 syllabes. Mais ce qui est surtout important c'est que les deux premiers vers sont une annonce, une introduction aux deux vers qui vont suivre et qui constituent l'essentiel, le but, la vérité que l'on voulait exprimer.

Dans le livre de Fauconnier il y a une scène qui montre bien comment cela fonctionne. Deux jeunes Malais, Smaïn et son frère, récitent des versets dans la chambre voisine, en se répondant l'un l'autre. L'ami de l'auteur, Rolain, les appelle. Ils rentrent dans la pièce, puis lisent un pantoun entier. « Je n'ai rien compris », dit Fauconnier. « Les deux premiers vers d'un pantoun, expliqua Rolain, ne sont qu'une préparation à

l'idée qui va s'épanouir dans les suivants. Cela crée l'atmosphère sans avoir la crudité d'une métaphore :

*Voici des fruits aigres-doux, des plantes à saveur amère.*  
C'est pour amener ceci, comme on offre un cœur après des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches :

« L'âme pleure à la porte de la tombe ;  
Elle voudrait tant revenir dans le monde... »

On voit déjà que contrairement à ce que certains prétendent (sur Internet, par exemple) le pantoun n'est pas seulement un poème d'amour et qu'il peut aussi exprimer des sujets plus graves. Comme le désespoir et la mort. Et l'un des frères dit un autre poème encore dont les deux premiers vers évoquent « *du riz aigri dans une barque* ». « C'est une nature morte », dit Rolain. Une nature morte qu'il faut regarder lentement. Comme on doit le lire lentement, ce poème si court. L'image fait penser à une disparition, à un abandon, un découragement, un suicide peut-être ? Et voilà les deux versets qui suivent :

« Lividité amoureuse, chair torturée,  
Vivre est insipide et on ne veut pas mourir... »

« C'est l'expression d'un découragement si profond », explique Rolain, « qu'aucun désir ne subsiste plus, pas même celui de la mort. » Mais les deux frères reprennent leur livre de poèmes et, cette fois-ci, se délectent de poèmes érotiques. Car la véritable nature du pantoun c'est de clamer l'amour et ses plaisirs.

« Fourmis rouges dans le creux d'un bambou,  
Vase rempli d'essence de rose...  
Quand la luxure est dans mon corps  
Mon amie seule me donne l'apaisement. »  
« Liane sacrée, liane heureuse

Insinuant sa tige dans la fente du roc...

Le prophète Mahomet aimait Allah...

C'est que toi, mon aimée, tu n'existais pas. »

(Ce dernier verset me paraît un peu sacrilège, pourtant...)

Fauconnier prend de plus en plus de plaisir à l'écoute des pantouns. Il constate que ce qui plaît surtout aux Malais ce sont toutes ces « allusions ténues », pleines d'équivoques qu'on y trouve. Et il ne tarde pas, dit-il, à « discerner, sous leur ingéniosité, un art souvent très sûr et très condensé ». Et il se rend compte qu'ils font véritablement partie de la vie du peuple malais, de leur vie de tous les jours.

Ainsi Fauconnier rencontre un de ses vieux serviteurs qui lui annonce que sa femme est « pleine ». Comment, lui dit Fauconnier, à votre âge ? La chair est faible, lui répond le serviteur. Et aussitôt un pantoun :

« Planter le riz sur la colline de Jeram...

Planter, puis se reposer sur un rocher...

Comment le cœur ne serait-il réchauffé

A voir un sein sous le voile écarté ? »

Au début d'un chapitre où il confesse son spleen à son ami Rolain :

« Papillons volant de-ci-delà

Volant sur la mer à la porte des récifs

Pourquoi ce trouble dans mon cœur,

Qui vient de loin, qui dure encore ? »

Et quand le jeune Smaïl qu'il avait pris en amitié et qui, amoureux fou, était devenu « amok », était parti avec son kriss poignarder le Rajah et allait être poignardé à son tour :

« Si tu vas vers les sources du fleuve

Cueille pour moi la fleur frangipane

Si tu meurs avant moi

Attends-moi à la porte du ciel. »

Mais auparavant il y avait cette scène où Smaïl dévoile sa passion pour la belle fille du Rajah Long, lors de la grande fête que le Rajah donne pour la circoncision de son fils. Voilà ce que chante Smaïl :

« Une noix de coco verte on entend l'eau de son cœur

Un dourian jaunissant garde ses secrets

Je sais pourquoi je te veux dans mes mains

Tu ignores pourquoi tu te veux sur mes lèvres. »

La noix de coco verte c'est la jeune noix de coco dont la chair est encore toute liquide. Le dourian c'est ce fruit étrange à la carapace piquante qu'il faut ouvrir avec une machette, dont l'odeur est lourde et chaude, presque puante, mais dont la chair a un goût si complexe, riche, onctueux, capiteux, dit Fauconnier. Et Smaïl continue :

« L'homme est un dourian pour la fille nubile

Dur hérissé elle a peur qu'il la meurtrisse

Après le dégoût et l'effroi la curiosité

Après la curiosité le désir toujours accru. »

La foule s'agite. Le Rajah pas content du tout. Mais on n'arrête pas Smaïl :

« Ouvre le fruit à l'odeur inquiétante

Tu ne pourras plus t'en rassasier jamais

Ses graines comme des œufs glissent sous les doigts

Sa crème est forte et douce comme de l'ail et du lait. »

Cette fois-ci la foule exulte. Mais le Rajah le chasse de l'estrade...

Aujourd'hui il y a deux grands spécialistes en France, amoureux à la fois du pantoun et de la Malaisie : François-

René Daillie<sup>2</sup> qui semble avoir eu une carrière de conseiller culturel mais aussi de traducteur et d'écrivain.

Et puis Georges Voisset qui a écrit une histoire du genre pantoun mais qui est surtout celle du genre pantoun français initié par Victor Hugo<sup>3</sup>. Un curieux personnage, ce Voisset. Il est Normalien, très érudit, maître de conférences en littératures française et francophones comparées à l'université des Antilles – Guyane. Et son ambition est de rapprocher deux archipels : l'Archipel Francophone et l'Archipel Malayophone<sup>4</sup>. C'est en Malaisie qu'un ami a fait connaître à Daillie le livre de Fauconnier et il cite le même passage que moi dans son introduction aux *Anciennes voix malaises*, cette fameuse scène où les deux frères lisent des pantouns et où Rolain explique à Fauconnier la nature du pantoun. En parcourant les 161 pantouns de cette première anthologie de Daillie je me suis vite rendu compte que le lien entre les deux distiques n'est pas toujours évident. Il est vrai que Fauconnier nous avait déjà mis en garde, disant que ces chants étaient des « chants occultes » et qu'il ne fallait pas être « offensé » de ne pas toujours les comprendre. D'autant plus que s'y mêlent de nombreuses allusions (quelquefois équivoques) à des proverbes, des jeux de mots et des coutumes qui ne nous sont guère familiers. Mais je me suis demandé s'il fallait toujours y chercher cette relation dont parle Rolain : les deux premiers vers créant l'atmosphère et préparant à l'idée qui, elle, doit s'épanouir dans les deux suivants. L'anthologie de Daillie a l'avantage d'être bilingue. On s'aperçoit alors que dans le texte malais les rimes des vers croisés sont en général très riches, couvrent souvent plusieurs syllabes, que quelquefois on y trouve les mêmes mots et que les allitérations sont également fréquentes. Ce qui m'a fait penser que, dans certains cas au moins, le lien était peut-être tout simplement un lien sonore, aléatoire, comme on les trouve dans les comptines enfantines. Or Daillie évoque lui-même cette possibilité : « La controverse semble sans fin sur le fait de savoir s'il y a un rapport, même lointain, entre les deux

distiques, ou si le rôle du premier, comme le soutiennent certains, est purement d'établir un schéma sonore. » Et il va revenir à cette controverse encore beaucoup plus en détail dans sa deuxième anthologie, beaucoup plus complète (elle comporte 500 pantoums), *La Lune et les Etoiles*, qui date de 2000.

Quoi qu'il en soit on trouve de vrais bijoux dans les *Anciennes voix malaises*.

« L'argus, son nid, où le fait-il ?  
 Sur la ravine, en un recoin.  
 L'amant, dormir, où le veut-il ?  
 Sur ta poitrine, au creux de tes seins. »

L'argus est un faisan sauvage à la queue ocellée qui, nous dit Daillie, vit dans la forêt profonde où il exécute sa danse amoureuse.

« D'où vient la tourterelle en vol ?  
 Des cieux, et vers le riz descend.  
 D'où vient l'amour, de quel envol ?  
 Des yeux, et dans le cœur descend. »  
 « Il y a tant d'étoiles au ciel  
 Et pourtant resplendit la lune.  
 Il y a tant de filles si belles  
 Et pourtant mes yeux n'en voient qu'une. »  
 « Au pied le piquant assassin,  
 D'un chardon dans le marécage.  
 Au cœur le tourment de ses seins,  
 Ses seins tremblent sous son corsage. »  
 « Noix douces en grappe serrée  
 A mûrir laissées sous la fleur.  
 Telle, trop longtemps conservée,  
 L'écureuil l'a percée au cœur. »

Ne tardez pas trop à marier une fille nubile, commente Daillie, de peur qu'elle ne perde son pucelage comme la noix de coco risque d'être percée par l'écureuil. Même genre d'avertissements pour ce qui est des jeux dangereux entre jeunes gens:

« Ce sarong est de pure soie,  
Ne le mouille pas si tu vas au bain.  
Ce jeu que jouons toi et moi,  
Ne regrette pas d'en mourir demain. »

Et pourtant il faut bien s'amuser :

« Vers l'île, battus par la pluie,  
Fourmis ailées tombent à bord.  
Blaguons tant que dure la vie,  
On est bien seul une fois mort. »

Et puis il y ce pantoun qui fascine Daillie tout particulièrement parce qu'il se demande si Rimbaud ne l'a pas connu et si ce n'est pas là qu'il est allé chercher le titre de son *Bateau Ivre*.

« Bateau ivre, barre en folie  
Vers l'estuaire à toutes voiles.  
Lune ivre, soleil en folie,  
Qu'en disent toutes les étoiles ? »

Au passage admirons l'art de Daillie qui a réussi à transposer ses poèmes du malais au français en conservant avec un bonheur rare leur structure formelle originelle. Encore que... Je me demande pourtant si le fait de vouloir se soumettre à tout prix à la structure formelle du poème dans sa langue originelle, lorsqu'on le traduit dans une autre langue, ne risque pas d'entraîner une altération de sa substance poétique (à cause des acrobaties qu'on est obligé de faire pour y

arriver). Ainsi je prends l'exemple du pantoun des « fourmis rouges » et je me pose la question : quelle est la version qui conserve le mieux la poésie de l'original, celle de Fauconnier ou celle de François-René Daillie ?

Version Fauconnier :

« Fourmis rouges dans le creux d'un bambou,  
Vase remplie d'essence de rose...  
Quand la luxure est dans mon corps  
Mon amie seule me donne l'apaisement »

Version Daillie (respectueuse des rimes) :

« Fourmis rouges dans le bambou,  
Flacon d'eau de rose calmante.  
Pour l'amour quand il brûle en nous,  
Un seul remède, notre amante. »

Aux 161 pantouns de forme classique, Daillie a encore ajouté 5 pantouns en chaîne (pantouns berkait). Car les pantouns peuvent aussi être enchaînés comme le renga japonais. Mais selon une règle très précise : les vers deux et quatre d'un quatrain sont repris en tant que vers un et trois dans le quatrain qui suit. C'est une technique qui a séduit certains poètes français lorsque le pantoun a été connu en Europe. On le comprend d'ailleurs : la répétition des vers donne un caractère haletant au poème, il le dramatise. Il y a encore une deuxième règle : comme dans le pantoun court il y a différenciation entre deux thèmes, l'un d'ambiance, l'autre de sentiment, et ces deux thèmes doivent continuer à se dérouler tout le long du poème.

C'est Victor Hugo qui a été le premier, en France, à citer un tel pantoun en chaîne dans son introduction aux *Orientales* (1829). On peut d'ailleurs trouver le texte du poète sur le site d'un certain Darius Hyperion. Mais c'est surtout Leconte de Lisle qui a pratiqué le pantoun en chaîne. Wikipedia les a mis

en ligne, ses pantouns, mais ils sont trop longs pour pouvoir être cités ici. Baudelaire a utilisé la même technique pour un poème des *Fleurs du Mal* : *Harmonie du soir*. Ce poème qui faisait déjà partie de la première édition des *Fleurs* qui date de 1857 comporte quatre quatrains. Je vais en citer les deux premiers pour en démontrer la structure, même si le mystérieux Darius Hyperion le considère comme un faux pantoun parce qu'il n'entremêle pas deux thèmes, l'un d'ambiance, l'autre de réflexion ou de sentiment, plus intime – et qu'en plus il ne fait pas rimer ensemble comme dans le modèle malais, les vers impairs d'un côté, les vers pairs de l'autre.

« Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige !  
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige !  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. »

Or c'est justement ce poème-là qui semble le plus acceptable à Etiemble. « Tous ceux en France qui, de Hugo à Ghil, en passant par Leconte de Lisle et Banville, tentèrent d'adapter, d'adopter le pantoun malais, s'y sont cassés les reins. Le seul poème acceptable en tant que tel, celui de Baudelaire, n'a rien gardé du pantoun... »

En tout cas, c'est ce pantoun en chaîne (devenu, grâce à une faute d'impression, pantoum) qui va être repris sous cette forme par toute une cohorte de poètes francophones – et c'est leur histoire que nous retrace Voisset : Théophile Gautier, Théodore de Banville (qui est à l'origine d'une tradition anglaise, voir Austin Dobson), Charles Asselineau, Baudelaire, la poétesse lyonnaise (lyonnaise comme Louise

Labé) Louisa Siefert, Eugène Vermersch, Verlaine, Leconte de Lisle, Jules Laforgue, René Ghil, et j'en passe, ébloui par l'érudition du Normalien Voisset. Il y a même un Vietnamien, Nguyen van Xiem, qui reprend et recrée le poème de Baudelaire : *Harmonie du Soir*. Voisset cite encore d'autres poètes étrangers qui ont adopté le pantoun en chaîne partant d'autres sources tels la Russe Karolina Pavlova et le Tchèque nobélisé Jaroslav Seifert. Tout ceci ne m'intéresse pas particulièrement, d'abord parce que le vrai pantoun est le pantoun court, et ensuite parce que c'est le pantoun original, le pantoun malais que je cherche à découvrir et à comprendre, pas le pantoun français. Voisset, qui a une excellente connaissance du malais, a d'ailleurs publié également un petit volume de traductions de pantouns originaux<sup>5</sup>. La plupart de ces pantouns se retrouvent chez Daillie (*La Lune et les Etoiles*) Voisset finit son *Histoire du genre pantoun* en s'interrogeant sur le peu d'intérêt que le pantoun malais, le vrai, a trouvé auprès du public européen, alors que le haïku a tout de suite eu un succès foudroyant. Les raisons qu'il donne (le prestige du Japon, entre autres, questions de forme aussi) ne me semblent pas convaincantes. C'est peut-être le problème de la relation entre les deux distiques qui pose problème à nous Européens : pas toujours évidente, souvent énigmatique ou peut-être simplement sonore. C'est peut-être elle qui a freiné l'adaptation du genre en Occident. Ou est-ce simplement le fait que les *Orientales* ont imposé un genre, le pantoun en chaîne, étouffant dans l'œuf toute autre initiative ? Je m'étonne d'ailleurs à ce sujet que ni Voisset, ni Daillie ne mentionnent l'ouvrage de Rienzi que l'on trouve pourtant sur Internet et qui définissait clairement dès 1836 ce qu'était le véritable pantoun, chef d'œuvre de concision.

Voisset trouve néanmoins que les images du pantoun ont influencé beaucoup de poètes. Comme celle du tigre par exemple, dans le cas de Jean Ricquebourg, né à la Réunion et

ayant passé sa vie en Indochine où il est mort et qui écrit *la Chanson du Tigre (pantûn malais)* :

« L'homme s'en retournait par les bois familiers.  
Le tigre le suivait de halliers en halliers.

...

C'est l'heure où par les champs les buffles vont à l'eau.  
L'homme entend au lointain résonner leur grelot.  
Le tigre voit tomber l'ombre crépusculaire.  
Un murmure frissonne en le teck séculaire.

...

Et le tigre épiait de ses yeux clairs d'espoir  
L'homme qui cheminait vers son repas du soir. »

Et puis Voisset cite encore une poétesse haïtienne, Mona Rouzier :

« Si ce n'est de la tendresse  
Dis, c'est donc quoi,  
Ton regard qui me caresse  
Plus que ta voix ?  
Et si ce n'est de l'amour  
Dis, c'est donc quoi  
Que tu viennes chaque jour  
Me voir chez moi ? »

Et la très belle *Chanson de Manyana* d'Yves Goll :

« Je suis la trace sombre  
Que ton canot marque dans l'eau  
Je suis l'ombre soumise  
Que ton palmier projette à son pied  
Je suis le petit cri  
Que pousse le perdreau  
Atteint par tes balles »

Pantouner, dit Voisset, c'est tout simplement poétiser.

C'est un très beau livre ce deuxième livre que Daillie consacre au pantoun (*La Lune et les Étoiles*). On y trouve 500 pantouns classés d'après les thèmes du distique initial : la lune et les étoiles, la mer, le riz, les fruits, les oiseaux, la maison et ses alentours, etc. Mais c'est surtout le récit qui les encadre qui est magnifique, un récit qui marque l'amour-passion porté à la Malaisie, récit moitié fiction, moitié autobiographique, récit d'une quête de pantouns à travers le pays et du retour au pays plusieurs années plus tard, récit d'une amitié entre François, le Français, et Hafiz, le Malais.

François, le cartésien, n'arrête pas de chercher à analyser la forme et surtout d'essayer de comprendre la nature de cette relation si souvent mystérieuse entre les deux distiques. Pour Hafiz le pantoun est affaire de cœur. C'est avec des pantouns que lui et sa femme ont tissé leur relation amoureuse. C'est avec des pantouns que l'on a fêté leur mariage. Ce sont des pantouns encore qui rappellent que la mort est notre compagnon.

François fait des découvertes en ce qui concerne la forme. La très grande majorité des vers d'un pantoun comporte quatre modules, dit-il (quelques-uns n'en ont que trois). Il appelle module un groupe de deux ou trois syllabes, rarement quatre, très exceptionnellement cinq (dans la plupart des cas un module équivaut donc à un mot puisque la langue malaise comporte surtout des mots dissyllabiques mais qui peuvent être affublés d'un affixe). Et puis, comme il s'agit d'une poésie populaire, récitée, la durée d'émission de chaque module est la même quel que soit le nombre de syllabes : c'est la musique du pantoun qui est aussi celle du malais quotidien. Ces pinaillages font sourire Hafiz. Ils ne devraient pas, lui dit François, car les jeunes d'aujourd'hui, quand on entend certaines joutes organisées à la radio, semblent avoir complètement perdu le sens des rythmes fondamentaux. Il touche là un point sensible chez Hafiz. Pour lui le pantoun est

l'essence même de la culture malaise. L'affaiblissement de l'un marque le déclin de l'autre. C'est une souffrance pour Hafiz.

François ne peut s'empêcher de son côté de continuer sa quête. Quête de la relation entre ce premier distique que l'on appelle pembayang maksud, miroir du sens, et le deuxième appelé maksud ou sens (mais au fond, n'est-ce pas suffisant comme explication ? Ce miroir ?). Le pembayang doit donc « *réfléter sous une forme voilée ce qui veut s'exprimer dans le maksud, le sens, l'intention* ». L'intention poétique ajouterai-je. Miroir, évocation voilée mais non métaphore. Voisset insiste plusieurs fois là-dessus. Et Fauconnier l'avait déjà senti : « *Les deux premiers vers créent l'atmosphère sans avoir la crudité d'une métaphore* ». Et si le maksud est l'expression concise et elliptique de sentiments ou de sensations, le pembayang, malgré son caractère concret – et peut-être justement à cause de lui – baigne de poésie tout le pantoun. Exemple parfait donné par Daillie :

« Maison ouverte sur la plage,  
Où quelqu'un joue du violon ;  
Corps gracile sculpté comme une image,  
Qui me fait perdre la raison ! »

(la musique est l'âme de la maison, le corps la maison de l'âme, dit Daillie).

Le lien ou l'absence de lien entre pembayang et maksud, dit encore Daillie, est l'objet de controverses sans fin. Pour quelqu'un comme moi qui ne connaît rien aux coutumes, ni à la langue, ni aux proverbes malais, une grande partie des pantouns rassemblés par Daillie dans son livre ne semblent guère présenter de lien évident entre pembayang et maksud. Et certains n'en ont probablement aucun si ce n'est un lien phonique. Mais il faut peut-être se laisser aller à l'image, à

son imagination aussi, et le lien bien que tenu vous apparaît alors. Comme dans ces pantouns cités par Daillie :

« Hirondelles sur la colline,  
 Palétuviers sur l'autre rive.  
 Ma passion n'est pas mesquine,  
 Toi le poison qui me ravive. »  
 « Sur le coffre un bol d'argent,  
 Et une rose fanée ;  
 Tu t'en vas le cœur content,  
 Je reste le cœur brisé. »  
 « Balles volaient jusqu'au ciel  
 Du temps de la guerre birmane ;  
 Fleur, un bourdon lui prend le miel  
 Et puis s'envole, et fleur se fane. »  
 « Au cap Rachado on voit la lumière,  
 Basse est la mangrove à Kuala Linggi ;  
 En toi mon amour à nouveau j'espère,  
 Le ciel était haut, proche le voici. »

Et pendant ce temps Hafiz pleure sur son pays. Les villages qui changent, l'exode rural, les routes asphaltées, les ponts qui rejoignent « l'autre rive », le modernisme et la mondialisation qui n'épargnent pas plus la Malaisie que le reste du monde. La suffisance des tours jumelles de Petronas à Kuala Lumpur<sup>6</sup>. La part prise par l'ethnie chinoise dans son pays : on les a appelés, dit-il, parce que l'on ne voulait pas travailler comme eux. Aujourd'hui ce sont eux qui possèdent notre richesse. Et c'est vrai : ils représentent plus de 30 % de la population et contrôlent toute l'économie (80 % de la Bourse). Et pourtant ils sont bien intégrés. Et pratiquent même le pantoun. Je suis un peu étonné que personne ne parle des pantouns des babas : les babas sont des descendants d'intermariages entre Chinois et Malais à Singapour, Malacca et Pebang, il y a une langue baba (considérée comme faisant partie de la famille malaise avec des mots d'origine chinoise),

une littérature baba vieille de deux siècles, et... des pantouns baba. Il y a même une base de données sur le net qui comporte plus de 11000 poèmes baba dont les pantouns ! Mais Hafiz est peut-être plus sensible que d'autres sur les questions de préservation de la culture malaise parce qu'il est écrivain et poète. Et parce qu'il a peut-être une blessure secrète, même s'il s'en défend. Il raconte en effet une bien tragique histoire à François le dernier jour de leur périple. Un soir à la fin de la guerre, juste avant le départ des troupes japonaises, sa mère s'est fait surprendre, seule, le soir, en se lavant au bord du puits, par un jeune soldat qui lui a mis la main sur la bouche et lui a dit des mots tendres (guerre finie, partir demain, moi te regarder depuis longtemps), la menaçant à demi, la violant à demi, et elle ne sachant pas, ne voulant plus lui résister. Tu n'es donc malais qu'à demi, lui dit François. Non, lui dit Hafiz. Cela ne change rien. Je suis malais à cent pour cent.

Alors, pour terminer sur une note un peu moins triste, je vais encore citer quelques pantouns qui datent de l'époque où Hafiz a fait sa cour à Amnah. J'en extrais quelques-uns car ils ont l'avantage de montrer que les pantouns peuvent aussi s'enchaîner sans prendre la forme littéraire du pantoun berkaït tel qu'il a été cultivé en Europe mais simplement celle d'un dialogue, revenant ainsi à l'antique forme de la poésie alternée.

Lui :

« Une graine semée est arbre devenue,  
La fleur épanouie va redonner un fruit ;  
Mon amour n'aura pas de cesse  
Fille de mon pays, depuis que je t'ai vue. »

Elle :

« Qu'espérer du riz, là sur l'autre rive ?  
Peut-être il viendra, ou peut-être pas ;  
Qu'espérer d'amour quand il vous arrive ?

Peut-être est-ce lui ou peut-être pas. »

Lui :

« Au pied du coteau le ruisseau,  
Le villageois peut s'y baigner ;  
Mes larmes ont coulé à flots,  
Elles ont trempé mon papier. »

Elle :

« En naviguant dans l'Archipel  
On mange son riz à l'oignon ;  
Sur terre on n'est pas éternel,  
Il faut garder son bon renom. »  
« L'amour d'une sœur est un amour pur.  
Qu'il dure à jamais au fond de mon cœur ;  
Mon amour pour toi aussi est très pur,  
Pareil à l'amour entre frère et sœur. »

Lui :

« Pagne en batik, soie de couleur,  
Par la lampe éclairés tous deux ;  
Nous sommes, dis-tu, frère et sœur ?  
Faire semblant, je ne peux.  
Sur la soie que la lampe éclaire,  
Chatoie le rouge avec le bleu ;  
Feindre, moi, je ne le sais guère,  
Cœur épris fidèle à son vœu.  
La clarté du soleil enveloppe le monde,  
Ses rayons illuminent le ciel bleu ;  
Toi seule, mon amour, de lumière m'inondes,  
Du cœur épris rien ne peut éteindre le feu. »

Il n'est pas besoin d'aller plus loin pour constater qu'il y a là déjà une différence fondamentale avec le tanka. Bien rares, me semble-t-il, sont les poèmes japonais où l'on déclare son amour d'une manière aussi directe et aussi passionnée. Mais commençons par le commencement. D'abord le pantoun est poésie orale, est poésie populaire. Ce qui n'est pas le cas du tanka. Encore qu'il partage avec le haïku une certaine

spontanéité dans l'expression typiquement japonaise. Cela vient peut-être de l'histoire. Poèmes rapidement jetés sur papier. Poèmes de cour. Poèmes improvisés au cours de joyeuses réunions de poètes. Improvisation qui s'appuie sur la tradition poétique mémorisée. Et cette même tradition et cette mémoire on la trouve chez les Malais. Rappelez-vous Rienzi : « la mémoire de ces insulaires est en général si bien meublée de vers tout faits qu'ils ont rarement besoin de recourir à l'invention ».

Pantoun et tanka ont par contre en commun leur concision. Trente et une syllabes pour le tanka. Quatre vers de 4 mots ou modules, soit 40 syllabes en moyenne, pour le pantoun. Ce n'est d'ailleurs pas seulement une question de longueur de poème. La concision est dans la façon dont le poète s'exprime. Et sur ce plan-là il me semble que le Japon et « l'Archipel malayophone » comme l'appelle Voisset ont quelque chose en commun qui les différencie de la Chine. Nouvelle opposition : les caractéristiques des deux langues font que la poésie japonaise fait surtout appel au rythme syllabaire, sans négliger toutefois l'allitération et la concordance des sonorités, mais ne connaît guère la rime, alors que celle-ci est d'une importance capitale pour le pantoun. Rimes souvent très riches au point que dans certains cas seules quelques syllabes changent d'un vers à l'autre.

Venons-en aux thèmes et à leur mise en œuvre poétique.

On l'a vu, le pantoun est parfaitement capable d'exprimer autre chose que la passion amoureuse. La mort, le destin, la solitude, la réputation (*le tigre en mourant laisse ses rayures, l'homme en mourant laisse son nom*), les vicissitudes de la vie. Il est dommage que Daillie ait classé ses 500 pantouns en fonction du thème du pembayang et non du maksud. Cela aurait permis d'avoir une meilleure connaissance de la palette des sentiments exprimés. Mais il n'y a aucun doute : l'amour

y règne. Le tanka, lui, dit Maxianne Berger dans le premier numéro de la *Revue du Tanka francophone*, connaît lui aussi « *les soucis du cœur humain : l'amour, la mort et l'existence dans l'immensité de l'univers* ». L'amour oui, peut-être, dans le tanka moderne. Et puis aussi dans les romans et collections du Moyen-Âge. C'est ainsi que je remarque un tanka d'Ise relevé par Coyaud dans son triangle magique<sup>7</sup> :

« Roseaux des rives de Naniwa  
L'espace entre deux de vos nœuds  
N'excède pas le temps  
Que je passerai  
Sans voir mon amour »

Mais on le cherchera vainement, et pour cause, chez le moine bouddhiste Saigyo.

La nature est présente dans le pantoun. Dans son premier distique, le pembayang. Si je suis le classement de Daillie je trouve : la lune et les étoiles, la mer, la rivière, les arbres, les plantes et les fleurs, les fruits, les oiseaux, le monde animal. Mais aussi les activités humaines : les bateaux, la pêche, le riz, la maison et les alentours. Et puis ce qu'il appelle figures et silhouettes. Et ce beau mythe : l'autre rive. Mais dans la poésie japonaise la nature a une tout autre importance. Pour ce qui est de la conception de la nature, sa perception, la poésie japonaise est unique. Unique en Asie même. Le tankaïste de Heian, dit Haguenaer, « *entre en contact avec l'objet de son admiration (la nature) à l'aide des seuls sens et sans le secours de son intellect, car le spectacle de la nature semble vraiment... s'imposer à lui et pénétrer son âme par tous les pores, sans que son entendement ni son moi interviennent.* » « *Dans l'esprit du Japonais* », dit-il encore, « *le sentiment de l'existence d'affinités intimes entre l'homme et la nature interdit de tracer une limite entre les deux plans. Il n'y a point pour ce dernier d'une part l'humanité et*

*d'autre part la nature... Les deux domaines se rejoignent et coïncident.* »<sup>8</sup>.

Mais ce qui caractérise avant tout le pantoun c'est cette division entre deux distiques aux rôles si différents, pembayang et maksud. Daillie, dans sa première anthologie publiée en 1993, écrit que la relation qui existe entre les deux distiques du pantoun peut être comparée à celle que l'on retrouve dans les *Stèles* de Segalen telle qu'elle est analysée par Henry Bouillier dans sa préface à ce recueil de poèmes. Je ne suis pas convaincu que les *Stèles* aient une « structure bipartite ». Et si elle existe – Bouillier parle d'une première partie qui expose un fait ou une anecdote du monde chinois et d'une deuxième partie qui suggère le sens allégorique de ce qui vient d'être dit – elle ne me semble pas du tout correspondre à la relation qui lie les deux distiques du pantoun. Et puis, de toute façon, Segalen ne représente que lui-même, et non la poésie chinoise. Pour lui la Chine n'est qu'un décor.

Reste à voir si nous rencontrons quelque chose de comparable dans le tanka. Je citerai encore une fois Maxianne Berger. Elle utilise à plusieurs reprises à propos du tanka le mot « juxtaposition ». Juxtaposition du tercet avec le couplet, « *chacun suivant sa propre idée* ». « *Juxtaposition d'une image concrète ou d'une action qui amène le lecteur vers l'abstraction d'un sentiment et lui éclaire les préoccupations du poète...* »<sup>9</sup> Dans le même numéro, elle cite André Duhaime qui « *parle de la deuxième partie d'un tanka comme réponse ou relance à la première.* » Et elle estime que *ces poètes du tanka comprennent bien l'aspect presque diptyque de la forme : le moment observé dans la vie, et la réponse réfléchie du miroir sentimental...* ». Ce n'est pas le dilettante que je suis qui se permettrait de questionner le bienfondé de cette affirmation. D'ailleurs le *tanka de*

*l'Empereur* analysé par Micheline Beaudry dans le même numéro de la *Revue* illustre bien cet aspect binaire :

« Cerisiers en fleurs  
Lorsque arrive le printemps  
Tempête de neige  
Mes pensées s'envolent au loin  
La mort emporte tout »

Tout au plus pourrait-on y apporter quelques nuances. Je viens de prendre la peine de parcourir, lentement, d'abord pour le plaisir, ensuite pour y déceler la fameuse coupure, les poèmes de ma hutte de montagne de Saigyo<sup>10</sup>. Et il faut bien en faire la constatation : la coupure est partout. Quelquefois juste pour marquer une opposition : bruit/silence, mouvement/immobilité, cause/conséquence :

« A la fenêtre, de la tempête  
Le grondement a cessé  
Jusque là dissimulé,  
Le bruit de l'eau  
Dit combien profonde est la nuit »  
(ici coupure 2/3)  
« Au bord du chemin  
Près d'un cours d'eau limpide  
A l'ombre d'un saule  
Un long moment  
Je m'arrête »  
« Le vent de l'aube  
A balayé  
Les nuages amoncelés  
Franchissent les montagnes  
Les cris des premières oies sauvages »

Le plus souvent la coupure marque l'opposition entre vision et sentiment, rarement annoncée comme une métaphore par « tel » ou « comme » :

« Comme l'alouette s'élevant  
 Au-dessus du champ sauvage  
 Où des lis se balancent  
 Sans attache  
 Est mon cœur »  
 « Un pêcheur  
 Au bord du rivage  
 Exposé au vent furieux  
 Dans une barque sans amarre  
 Tel est mon sentiment »

Ici la coupure semble se trouver exceptionnellement après le 4<sup>ème</sup> vers. Et la nature cède le pas à une activité humaine, la pêche. Plus classique :

« A regarder de plus près  
 Les fleurs du vieil arbre  
 Sont plus émouvantes  
 Combien de printemps  
 Verra-t-il encore ? »  
 « Près de la haie  
 En parfaite harmonie avec les fleurs  
 Le papillon qui voltige  
 J'envie  
 Même si son temps est compté »

Et enfin :

« Au plus profond de l'automne  
 Sans autre fleur pour compagne  
 Incomparables chrysanthèmes  
 Puisse le givre  
 Vous épargner »

Incomparable Saigyo. Mais on voit bien la différence avec les pantouns. Ici le lien entre les deux groupes de vers est toujours évident. Et même si aucun des deux groupes ne traduit un sentiment, celui-ci se devine en filigrane derrière l'ensemble du poème. Là le lien est beaucoup plus ténu. Le premier distique n'est qu'atmosphère, miroir voilé, on l'a déjà dit. Et bien souvent il est complètement caché, caché à nous autres Occidentaux, presque aussi secret que le mystérieux hain-teny de Madagascar (au cours de mes recherches sur le pantoun je suis tombé sur la grande étude de Jean Paulhan : *Les Hain-Teny mérinas, poésies populaires malgaches recueillies et traduites par Jean Paulhan.*<sup>11</sup>

Il n'empêche que le pantoun a beaucoup de charme. Peut-être faudrait-il dans cette revue réserver quelque place à un pantoun francophone, le nouveau pantoun francophone (nouveau pour faire oublier la longue tradition française du pantoun long de Hugo à Ghil), le pantoun court, le quatrain, celui du sens et de son miroir...

---

<sup>1</sup> René Étiemble, né le 26 janvier 1909 à Mayenne et mort le 7 janvier 2002 à Vigny (Eure-et-Loir en France), fut un écrivain, linguiste et universitaire français, reconnu notamment comme sinologue éminent, spécialiste du confucianisme, spécialiste du haïku, traducteur de poésie, et l'un des initiateurs de la littérature comparée.

<sup>2</sup> Il a séjourné en Malaisie et a publié d'abord un ouvrage en anglais édité localement : *Alam Pantun Melayu, Studies on the Malay Pantun*, éd. Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1989, 2<sup>ème</sup> édit. 1991 et ensuite deux livres édités en France : *Anciennes voix malaises – Pantouns malais* présentés et traduits par François-René Daillie, éd. Fata Morgana, 1993 et François-René Daillie : *La Lune et les Etoiles – Le Pantoun malais – Récit – essai – anthologie*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 2000 (dans le folklore malais la lune est souvent considérée comme étant prisonnière des étoiles).

<sup>3</sup> Voir Georges Voisset : *Histoire du genre pantoun – Malaisie – Francophonie – Universalie*, éd. L'Harmattan, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Je rappelle que la langue malaise est commune à la Malaisie, l'Indonésie, Brunei, Singapour et à la communauté malayophone de la Province de Patani en Thaïlande.

<sup>5</sup> *Pantouns malais : Choix, traduction et présentation* par Georges Voisset, éd. Orphée/La Différence, 1993.

<sup>6</sup> que j'ai bien connues puisque je me suis battu pour obtenir la commande des installations que nécessite l'entretien de leurs façades vertigineuses

<sup>7</sup> Voir Maurice Coyaud : *Tanka – Haiku – Renga, le triangle magique*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 2005

<sup>8</sup> Voir ses *Réflexions sur la poésie du genre tanka de l'époque de Heian* dans *Etudes choisies de Charles Haguenaer* vol. II, édit. E. J. Brill, Leyden, 1977

<sup>9</sup> Cité par Patrick Simon dans son introduction au numéro 3 de la Revue.

<sup>10</sup> Voir : *Saigyô : poèmes de ma hutte de montagne*, trad. Cheng Wing fun et Hervé Collet, édit. Moundarren, Millemont, 2002

<sup>11</sup> Éditions Geuthner, 2007, reprise de l'édition de 1913

## **Section 2 - Tanka de poètes contemporains**

### *L'écriture du tanka*

Hisayoshi Nagashima, co-fondateur de la *Revue du tanka international* créée à Paris en octobre 1953 avec Jehanne Grandjean, écrivait ceci à propos du tanka :

« Le mot Tanka signifie poème court. Il se compose de cinq vers alternés de 5, 7, 5, 7, 7 syllabes, soit un tout de 31 syllabes. Ceci est sa particularité... Cette forme est faite pour exprimer ce sentiment momentané mais qui peut être profond, philosophique ou douloureux... Les mots qui composent le poème doivent être musicaux... »

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

Maxianne Berger, poète de tanka contemporaine, précise : « Traditionnellement, le tanka est plus personnel que le haïku : outre la nature, on considère davantage le sentiment, l'état et le statut du poète, les soucis du cœur humain – l'amour, la mort, l'existence dans l'immensité de l'univers.

Pour la partie Nature, la description est plus précise, concrète – portant sur ce que l'on peut percevoir. Pour la partie Soucis, le texte est plus abstrait, émotif, sentimental – portant sur ce que l'on ressent intérieurement. »

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

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

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

C'est à partir de ces principes que le Comité de sélection des poèmes de notre revue détermine ses choix.

*Céline Lajoie*

Sous le vieux chêne  
des sabots-de-la-Vierge  
en mousse chaussés  
les deux pieds sur sa terre  
il rêve de cimes lointaines

Tournesol givré  
aux graines emprisonnées  
soleil d'hiver  
la lumière de tes yeux bleus  
me fait tourner la tête

Sur les rayons  
d'un été aux calissons  
ton odeur...mémé  
plus d'une fois je nous surpris  
gloussant sous ton ombrelle

Un petit nuage  
dans la lumière de tes yeux  
tendre clair-obscur  
qui oserait se plaindre  
de la chaleur du soleil

*Danièle Duteil*

Arrière-saison  
dans la vitrine du port  
les mannequins nus  
le soleil rase les murs  
à la recherche d'une ombre

Vent fou de novembre  
deux cents lumières vacillent  
au-dessus du pont  
ton dernier bateau s'en fut  
un froid matin de janvier

*Claire Bergeron*

Tapis de fruits rouges  
parfumant le ciel d'octobre  
récolte abondante

m'assures-tu que demain  
ma table sera garnie

*Jean Dorval*

Le matin soyeux  
en éveil de ton sourire  
j'ouvre les rideaux

ce désir qui fait écran  
En prenant toute la place

Les glaces remontent  
en filigrane du fleuve  
des nouvelles fraîches

je berce ma solitude  
la lune toujours descend

*Patrick Faucher*

Un frêle sampan  
surgit des eaux boueuses  
Mékong oh ! Mékong

le sourire édenté  
de la vendeuse de fruits

Chemin escarpé  
marchant dans l'ombre des pins  
un homme courbé

et le souvenir présent  
d'un grand-père disparu

Chapeaux coniques  
penchés sur la rizière  
clapotis de l'eau

au loin des écolières  
sur un chemin poussiéreux

*Mike Montreuil*

les nuages épais  
couvrent le matin -  
une lumière  
qui cache la vérité  
du lit en désordre

*Marie Verbiale*

Près des nénuphars  
le reflet violet des figues  
penchées sur l'étang

Suis-je le vent à la surface ?  
la carpe koï ébahie ?

*André Vézina*

Aux fenêtres  
des vieillards se bercent  
en attendant

Ces poils gris sur mes oreilles  
et sur mes doigts. Depuis quand ?

L'herbe mouillée  
par la sueur des amants  
sèche au soleil

a-t-elle gardé souvenir  
de notre premier printemps ?

Sortis pour fumer  
des malades bavardent  
devant l'hôpital

silencieuses des cheminées  
crachent une fumée noire

*Nanikooo Tsu*

Elle se prélassé  
dans sa nouvelle dignité  
sous les yeux des étoiles

à peine tombée  
la neige ...

*Patrick Simon*

Claire fontaine  
je bois encore ton eau  
le plus lentement

dehors une ombre rouge  
à la fenêtre d'en face

Veille d'automne  
appel longue distance  
ma mère en forme

ne parler que des enfants  
pas de ses soixante-quinze ans

*Janick Belleau*

Bouchons aux oreilles  
 aux heures les plus noires de la nuit  
 les milliers de grillons  
 je ne les entends plus  
 les deux chiens de garde, si

Feuillu dégarni  
 son ombre dans la tourmente  
 va dans tous les sens  
 dans la nuit qui s'achève  
 la solitude m'effraie

Automne avancé  
 grillon chanteur dans le mur  
 solitaire  
 je me prends à prier Dieu  
 de m'éviter l'enfermement

Lierre vieillissant  
 fréquentant le refuge pour  
 chiens  
 elle pleure  
 l'enfant abandonnée  
 un demi-siècle plus tôt

*Trois tankas sur le tas - par Maxianne Berger*

Dans le contexte du 3<sup>e</sup> festival international de l'Association française de haïku, j'ai présenté, le 12 octobre dernier, un atelier sur le tanka (dont l'essentiel devra paraître dans un prochain numéro de la revue *Gong*, organe officiel de l'AFH). J'avais donné à chaque poète présent une carte bleue en leur proposant de composer un tanka, le matin même. Comme des artistes à un atelier de pratique de dessin, prêts à esquisser des poèmes en cinq coups de crayon, vingt et un poètes avaient accepté l'invitation. Parmi les tankas, écrits sur le tas, trois m'ont particulièrement frappée – ceux de Michel Duteil, de Lydia Padellec, et d'Éliane Béguet.

Le « je » de Michel Duteil se désoriente.

*déjà la nuit  
les néons s'allument  
reflets zébrés  
sur le pare brise  
où est ma route?*

Le troisième vers « termine » un tercet, et « débute » un autre, en véritable pivot. Les choix du poète – de ne pas utiliser de majuscules, ni de ponctuation à part le point d'interrogation, mais surtout de ne pas séparer tercet de couplet – ces choix favorisent la fluidité ambiguë du poème. On remarque aussi que le poète ne situe pas explicitement le point d'observation à l'intérieur d'une automobile ni ou lors d'une chevauchée à moto – tous deux ont un « pare brise ». Notre vie quotidienne placerait l'observateur plus probablement derrière le volant, mais la « réalité » exacte importe peu. Ce qui compte, c'est l'organisation des observations.

Le poème de Lydia Padellec « dit » tellement plus que son simple énoncé.

*Ton rire  
au fond du jardin  
emporté par le vent  
un fruit tombe  
parmi les feuilles mortes*

Dans ce poème aussi, le troisième vers peut servir de pivot, le vent emportant et le rire, et le poème ne mentionne pas le nom du fruit ; donc ne pas supposer qu'il s'agit d'une pomme le fruit. Le syntagme des « feuilles mortes » garde son sens propre, mais aussi, dans cette position privilégiée de clôture, laisse tomber l'ombre de la mortalité sur ce qui précède. Le « rire » du début – implicitement *toi, le rieur* – a un avenir, comme tout être, de mûrir et de mourir. Ce n'est pas dit : le succès du poème dépend justement sur ce non-dit, sur l'implication qui résulte de la juxtaposition<sup>1</sup>. Je note aussi que l'apport des deux derniers vers est subtil parce que les cinq vers sont réunis. Un couplet séparé risque de *crier* sa valeur symbolique. Le lecteur n'a pas besoin d'en être avisé : un poème réussit mieux quand on n'en remarque pas l'architecture.

Si le deuxième poème parle de la mortalité en général, ce troisième, par Éliane Béguet, en parle plus explicitement.

*Un an que tu n'es plus  
les notes joyeuses de ton jazz  
résonnent encore  
lorsque je passe  
près du piano*

Le piano est le déclencheur des souvenirs, mais le début du poème, à lui seul, suggère possiblement un enregistrement, le piano ne paraissant qu'à la fin. Dans la réalité du poème, le piano serait en quelque sorte hanté par le musicien décédé.

L'adjectif de ce poème diffère des adjectifs des poèmes précédents : « zébrés » et « mortes » décrivent respectivement une apparence et un état; « joyeuses » est une interprétation subjective de la part du « je ». D'autres adjectifs auraient pu servir – allègres, rapides, accentuées, romantiques, syncopées... Mais après l'indication de décès dans le premier vers, « joyeuses » sert de contretemps au regret. Ainsi, le piano, tout en rappelant le musicien décédé, en est un lieu de joie et non de deuil. Les adjectifs *subjectifs* engagent toujours un risque, car ils *dictent* au lecteur une interprétation *éditoriale*. Dans ce poème, cependant, cet adjectif est le centre même de l'émotion. Les cinq syntagmes d'un tanka sont comme quelques traits de crayon esquissant l'univers de leur microcosme. Mais les vers doivent être choisis et placés judicieusement pour produire cet effet. Ces trois tankas, écrits sur le tas, incarnent bien l'essence du tanka-isme – soit d'être courts et d'être des poèmes.

---

<sup>1</sup> Considérez l'effet différent avec mes vers : Ton rire/ au fond du jardin/ emporté par le vent/ un avion balsa atterrit/ parmi les fleurs.

### Section 3 - Renga – tan renga

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

le *kasen*, fait de 36 vers (chaînon)

le *hyakuin*, fait généralement de 100 vers (chaînon).

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

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

*Oh ! Les beaux jours - Renga de Martine Hautot, Amel Hamdi Smaoui, Déon, Polaris, Lasiate*

Heureusement  
que ce matin, le ciel  
est bleu tendre M

Réminiscences ! Sa voix...  
nous avons tous deux vingt ans A

Printemps précoce  
un souffle frais  
sur nos jambes nues M

Courir jusqu'au bord du fleuve  
hier encore un jeu d'enfant A

Des dés, des cartes,  
des dominos, les grands  
ne quittent plus la table. M  
Langueur d'une sieste d'été-  
dans le patio, un chuchotis A

Des pas au jardin  
le vol d'une abeille  
Il fait chaud. M

Tout près, le bruit du sécateur  
quelle sera l'offrande du jour ? A

Des fruits, des fleurs,  
et en son enclos  
la voix du poète. M

Agrémentant le dîner de partout le chant des cigales	A
Insouciantes dans la lumière dorée nos jeunes amies	M
De confiance en confiance le tour de leurs vies et du champ	A
Une odeur de menthe, la douceur du miel le goût du bonheur	M
Que s'effacent les années oh ! Pour un dernier désir	L
Frissons- cheminant dans la nuit d'été l'aube déjà !	A
Les oiseaux saluent le jour. je songe aux absents.	M
Clignant des yeux- un sillage à l'horizon met fin à l'attente	A
Sous la chemise blanche un cœur à l'étroit	M
Explosion de joie enfin baiser ses cheveux tendres retrouvailles	D

Longtemps, les yeux dans les yeux  
inextinguible soif de l'autre A

Une bulle de silence  
enveloppe les amoureux  
légers comme l'air M

Maintenant le soleil brille  
évanoué le doux rêve... D

Incident de parcours ?  
croisant une femme voilée  
déjà le cœur ailleurs A

Premier Amour de sa vie  
sa mère, qui peut lutter ? P

Sur son sein l'enfant  
déjà grand goûte au lait  
des vieilles tendresses M

Cinquante ans...le souvenir encore  
de ce philtre d'amour A

Goutte à goutte  
l'allégresse distillée  
dans ses veines M

Il n'a pas vu le temps passer  
que déjà père à son tour A

Dans sa barbe grise  
un sourire, il appelle  
"mon grand" son petit. M

Trois générations de fils  
proche naissance, une fille ? D

Bien avant la fin  
les yeux de l'enfant se ferment-  
princesse ressuscitée A

Sur son bonheur endormi  
il pose un regard ému M

C'est bientôt la fin-  
Il se souvient des beaux jours  
Mais comment finir ? D

Comme un nuage d'été  
leur première querelle A  
Une ombre sur son visage  
un pauvre sourire  
Dis, quand reviendras-tu ? M  
Après la porte qui claque  
seul le silence répond A

Au bout de ses doigts  
quelques notes  
oh! Les beaux jours M

*Notes de voyages – par Martine Gonfalone Modigliani et  
Patrick Simon*

Lumière rasante  
sur Jérusalem la sainte  
des bombes ont claqué

tant d'hommes murmurent leur prière  
au mur des Lamentations MG

De feu et de sang  
si loin du monde flottant  
marché de Bagdad

regarder la pluie tomber  
oh que nos ciels sont bien gris ! PS

Taroudan brûlant  
chèvres dans les arganiers  
et l'homme bleu là-bas

les femmes accroupies sous l'arbre  
rêvent d'amour, rient sous voile. MG

Printemps andalou  
oliveraies ou plages  
qui décidera ?

j'ai touché ses seins dormants  
mais vite éveillés pour moi  
F. G. Lorca PS

On joue du malouf  
 au kiosque du belvédère  
 la nuit à Tunis

colliers, bouquets de jasmin  
 effluves d'un narguilé.

MG

La fleur d'hibiscus  
 reine d'un jour au soleil  
 comme un tournesol

cet homme au bord de la rue  
 ne regarde que le sol

PS

Il est une île verte  
 où fleurit le sang vermeil  
 des grands flamboyants

et grappes jaunes des cytises  
 mariées au jacaranda.

MG

méticuleuse  
 elle roulera ses sushi  
 l'oreille discrète

sur l'écran roule la poke  
 sous les cris des supporters

PS

Neige sur Innsbruck  
 Noël brille sur les toits  
 et mes cils de givre

tendre palette des façades  
 sur le miroir blanc de l'Inn

MG

lune en éclipse  
femme sur la terrasse -  
émerveillement

autant qu'il m'en souvienn  
rêver encore de lune

PS

Ile de la Cité  
marché aux fleurs- Paradis  
Paris des amoureux

mon amie me tient par la main  
même les pigeons roucoulent

MG

Esbroufe de mer  
l'ouragan se renforce  
peur aux Antilles

une mère prend peur ici  
sa fille est là-bas encore

PS

Je me souviens de  
ce lit d'algues sur la plage  
et du rezina ambré

d'une femme au ventre rond  
pastèque prête à se fendre.

MG

Là sur la plage  
même mon stylo est lent  
moiteur tropicale

l'agent de sécurité  
s'ajuste pour la sieste

PS

Au pied de la roche  
le monastère de Rila  
âpre est la montée

les moines concertent avec Dieu  
psalmodient- quelles voix graves !

MG

A peine franchi  
la porte de ce couvent  
des chants slovènes

pas besoin de religion  
pour se laisser envahir

PS

Entre les mélèzes  
s'enfoncer dans la poudreuse  
frissonner soudain

à voir au loin le chalet  
promesse de fromage fondant.

MG

L'or des mélèzes  
marcher juste pour les voir  
et sentir le vent

au fur et à mesure  
marcher – aller vers l'autre

PS

## **Section 4 – Présentation de livres et d'auteurs**

***DE LA TRADUCTION DE WAKA – EN TROIS PARTIES - partie III :  
Genji entre Kikou Yamata et René Sieffert - par Janick  
Belleau***

Avant d'entrer dans le vif du sujet, résumons brièvement le livre à l'honneur : Genji est fils d'un empereur et de sa concubine préférée, Dame Kiritsubo<sup>1</sup>... qui rendra le dernier soupir alors que le petit est dans sa tendre enfance. Quelques années plus tard, l'Empereur prend une autre concubine, Fujitsubo<sup>2</sup>, fille du précédent empereur. Elle a trois ans de plus que Genji et ressemble étrangement à la maman disparue. L'adolescent s'en amourache; charme et temps aidant, il lui fera un enfant. Mais auparavant, il devra épouser à 12 ans, une beauté de glace de quatre ans son aînée, Aoi<sup>3</sup>, fille du ministre de Gauche. Sobre et sage au palais le jour, Genji se transforme en coureur de kimonos, la nuit. Alors qu'il a 18 ans, son épouse trépassé. Il enlève, dans le plus grand secret, Murasaki<sup>4</sup>, nièce préadolescente de Fujitsubo devenue entre-temps impératrice. Il élève la fillette, qui ressemble à s'y méprendre à sa tante, avec l'idée d'en faire la femme idéale... qu'il compte épouser dès qu'elle deviendra pubère.

**Impression générale**

Après avoir terminé les neuf premiers chapitres de l'oeuvre, il m'a semblé que je venais de lire un opéra... tant les intrigues et les situations se nouent et se dénouent. Celles-ci sont supportées par des billets doux sous forme de poèmes calligraphiés, des chants, de la musique et d'un brin de bouddhisme. Plusieurs scènes se déroulent dans de magnifiques jardins parfumés, abritant de beaux fruits défendus. Bref, des ingrédients qui créent un spectacle dans

lequel les aristocrates pleurent plus souvent qu'ils ne rient; leurs manches sont pratiquement toujours trempées de larmes. Où et quand se déroule cette saga? Dans l'Hollywood des stars étasuniennes du XXI<sup>e</sup> siècle ou dans l'Italie des Borgia du XV<sup>e</sup> siècle? Non, à Kyoto au X<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs versions pour une même œuvre

*Genji monogatari*, roman-phare de la culture japonaise et premier roman psychologique de tous les temps, est l'œuvre de la romancière poétesse, Dame Murasaki Shikibu (978 - vers 1031). Il existe de nombreuses versions de ce monument littéraire faisant plus de 1000 pages. Mentionnons entre autres,

celle d'Arthur Waley en anglais britannique (1921-1933)<sup>5</sup>;  
l'adaptation en japonais moderne (1924) par Akiko Yosano – celle-ci avait terminé son labeur en 1923 mais le violent tremblement de terre du 1<sup>er</sup> septembre a détruit son travail; elle l'a donc repris et publié 12 mois plus tard;

la version partielle (1928) de la Franco-Nipponne, Kikou Yamata en français – celle-ci s'est inspirée concurremment du texte original ancien en japonais et de la version de M. Waley. Elle a traduit les neuf premiers chapitres du *Genji monogatari*, soit le premier des six tomes du traducteur anglais;

celle de René Sieffert en français (1988)<sup>6</sup>.

Les traductions lues sont en langue française. Fait à noter celle de Mme Yamata<sup>7</sup> est rarement mentionnée dans les annales et carrément ignorée par M. Sieffert dans sa propre Introduction de 32 pages.

Sur la traduction, selon Kikou Yamata

La romancière traductrice ne tarit pas d'éloges sur la traduction d'Arthur Waley. Voici ce qu'elle en écrit dans sa Présentation : *L'ouvrage de M. Waley en anglais souple et pur présente une transcription scrupuleuse. J'ai voulu relier entre elles ces formes anglaise, française et l'original de l'œuvre japonaise. (...) En comparant les traductions au texte ancien, je n'ai trouvé que quelques périphrases nécessitées par les jeux de mots. (...) Parfois certaines images poétiques ou d'harmonieuses syllabes propres à la langue nipponne, furent intraduisibles, demeurèrent insaisissables par leur extrême fluidité malgré mes efforts et mon double atavisme.*

En lisant son commentaire, il faut peut-être présumer que la traduction de Mme Yamata se rapproche sensiblement du texte original de Murasaki Shikibu et, assurément, de la version de M. Waley.

Phrases poétiques ou waka ?

Au premier regard, la lecture des deux textes en parallèle permet de constater que Sieffert donne préséance au waka, c'est-à-dire au poème court, alors que Yamata privilégie les phrases ou les « billets doux poétiques »<sup>8</sup>. Lire les dernières paroles de Dame Kiritsubo, la maman de Genji, à l'Empereur :

Traduction de Kikou Yamata :

L'Empereur : Nous avons juré, l'un et l'autre, de ne pas partir seul sur le dernier chemin que nous foulons sur terre.

Dame Kiritsubo : Cette fin désirée est venue, mais partant seule, avec quelle joie n'aurais-je point vécu!

Traduction de René Sieffert :  
 À présent nos routes  
 pour toujours vont s'écarter  
 quand dans ma détresse  
 j'eusse certes souhaité  
 suivre celle de la vie

Waka : en combien de vers ?

Au deuxième regard, la lectrice remarque qu'Arthur Waley ainsi que Kikou Yamata ont choisi de traduire les waka (aujourd'hui, tanka) sur quatre lignes. En français, ce poème pourrait peut-être aussi s'appeler quatrain... si l'on ignorait qu'il s'agit de waka. René Sieffert, pour sa part, a traduit les vers sur le mode du tanka, tel que pratiqué de nos jours en Occident, soit sur cinq lignes<sup>9</sup>.

Le poème ci-dessous est écrit par l'Empereur qui n'a pas vu son fils depuis le décès de la bien-aimée favorite. La traduction qu'en font Yamata et Sieffert marque déjà leur préférence quant à l'emploi de la ponctuation, au format des lettres (majuscules ou minuscules) et au nombre de lignes consacré à un poème :

Traduction de Kikou Yamata :  
 Au murmure du vent  
 Qui égrène la froide rosée au champ de Takagi  
 Mon cœur s'élançe  
 Vers la tendre pousse du lespédèze<sup>10</sup>

Traduction de René Sieffert :  
 Au bruit du vent  
 qui des champs de Miyagi<sup>11</sup>  
 répand la rosée  
 c'est au jeune lespédèze  
 que vont toutes mes pensées.

D'ores et déjà, on aura senti la liberté poétique de Mme Yamata et la régularité des vers de M. Sieffert. Ce dernier s'astreindra, en grande partie, à la règle des 31 syllabes tenues en haute estime dans le monde du *tanka* à l'occidentale.<sup>12</sup>

### Les langues et leur époque

Lorsque des traducteurs se lancent dans la tâche herculéenne de traduire *Genji monogatari*, ils affrontent un handicap de taille : dix siècles séparent les spécialistes de l'écrivaine – impossible donc de vérifier son intention quant à certains « passages difficiles » selon Yamata ou à « DES POINTS OBSCURS » selon Sieffert. De plus, le vocabulaire utilisé par un écrivain reflète généralement celui d'une classe sociale : Murasaki Shikibu était dame d'honneur à la Cour impériale du Japon. Il reflète aussi entre autres éléments, la formation du traducteur et sa maîtrise des langues de départ et d'arrivée : M. Waley était un homme de lettres familier avec le mouvement littéraire Bloomsbury, qui a brisé le carcan du style – groupe auquel appartenait entre autres Virginia Woolf. Mme Yamata était une romancière dont le père avait été ambassadeur du Japon à Lyon. M. Sieffert, un traducteur chevronné « QUI A CHOISI DE PRENDRE POUR RÉFÉRENCE » le penseur Saint-Simon (1760-1825). Disons que le registre des trois traductions appartient sensiblement à la même époque soit au début du XIX<sup>e</sup> et celle du XX<sup>e</sup> siècle. Dépendant de la culture ou des goûts littéraires du lecteur, de la lectrice, le registre de l'un ou de l'autre des traducteurs pourra sembler désuet, romantique ou solennel – remarque plutôt appropriée puisque, selon Mme Yamata, la langue du *Genji monogatari*, est « archaïque et cérémonieuse ».

## Le degré de lisibilité

La lectrice note que M. Sieffert nomme les protagonistes en traduisant littéralement les prénoms japonais en français – ces prénoms changent au fil des promotions que reçoivent les personnages au cours de leurs carrières respectives ou selon des lieux qu'ils occupent. Le traducteur est conscient qu'il risque d'indisposer le lecteur en lui « REFUSANT UNE FACILITÉ QUE SE SONT ACCORDÉE TOUS LES TRADUCTEURS »... y compris Mme Yamata. Il semble que celle-ci ait choisi délibérément de garder les prénoms en japonais sans les traduire. Dans sa Présentation, elle mentionne ce qui suit : « ... *on y retrouve (dans le roman) l'habitude classique japonaise. Je veux dire l'usage constant des images de relativité, cette subtilité qui dérobe jusqu'aux noms des personnages...* ». En laissant les noms japonais, elle humanise, selon moi, les personnages et aide la lectrice à ne pas confondre la pléiade de protagonistes : Kiritsubo pour la dame de la Chambre au Pawlownia ou Fujitsubo pour la dame du Clos aux Glycines, Murasaki pour la Violette du Protocole ou encore Rokoujo pour la dame de la Chambre de la Sixième Avenue.

Autre fleur que Mme Yamata fait au lectorat francophone : des notes en bas de page dès lors qu'un protagoniste quitte la scène, le temps de quelques chapitres, ou qu'une référence culturelle ou littéraire japonaise apparaît dans le texte (le mois sans dieu pour octobre; *Kokinshu* : recueil classique du neuvième siècle). De cette façon, la traductrice aide la lectrice à se familiariser avec le pays du Soleil Levant et surtout, cette dernière ne ressent pas le besoin de recourir au dictionnaire ou de feuilleter les pages précédentes pour comprendre telle expression, tel mot.

Lisant les deux textes en parallèle, j'admettrai sans ambages que je respire plus aisément dans la limpidité que dans l'hermétisme... Quelle ironie tout de même : la langue

japonaise proverbialement floue et la langue française incontestablement précise.

Le ton

L'épouse de Genji, Aoi, est sur le point de trépasser. Il lui laisse entrevoir « *toutes les nombreuses vies à venir* ».

Traduction de Kikou Yamata : « Non, non, il ne s'agit pas de cela. Cessez un instant ces prières. Elles me font grand mal. » L'attirant près d'elle elle poursuivit : « Je vous ai attendu jusqu'à ce que mon âme fût consumée de désir. »

Traduction de René Sieffert : « Allons, il ne s'agit point de cela! Je souffre terriblement! Alors, laissez-moi en paix un instant! Voilà ce que je voulais vous dire. Jamais je n'aurais cru que je viendrais céans de cette façon! L'on a bien raison de dire que l'esprit de qui a souci d'amour s'en va battre la campagne! »

Dans la première traduction, la lectrice devine l'amante malheureuse de devoir se séparer de l'être aimé. Dans la seconde, on sent plutôt l'exaspération de l'épouse se rappelant les infidélités de l'époux puis, peut-être aussi un peu, ses regrets...

Sur le karma

Quittons un instant le domaine de la traduction pour celui de la religion. Les personnages du présent roman pratiquent ce que Kikou Yamata qualifie, dans sa Présentation, de « *bouddhisme social* ». René Sieffert explique plus avant : c'est un « BOUDDHISME DE BONNE SOCIÉTÉ SANS EXCÈS DE ZÈLE ET TEMPÉRÉ PAR DES PRÉOCCUPATIONS D'ORDRE PLUS ESTHÉTIQUE QUE SPIRITUEL ». On y parle du karma, de l'impermanence de la vie et de la rétribution des vies futures. Genji est parfois horrifié « *en*

*songeant à l'énormité de ses propres péchés. C'était assez déjà de les avoir sur la conscience pour le restant de ses jours. Mais il y avait aussi la vie à venir. Quel terrible châtement serait le sien ».* Sa réaction est donc prévisible lorsqu'il apprend que, de ses amours secrètes avec l'épouse de son père, Fujitsubo, naîtra un enfant. Genji attribue le malheur d'être séparé de la femme tant aimée à une faute extrême commise lors d'une vie antérieure.

Traduction de Kikou Yamata :

Quelles relations coupables furent donc nôtres  
 Dans une vie ancienne,  
 Pour qu'aujourd'hui, une barrière aussi cruelle  
 Soit dressée entre nous?

Traduction de René Sieffert :

Comment se peut-il  
 que des liens noués jadis  
 en quelque autre vie  
 en celle-ci aboutissent  
 à pareil éloignement!

Malgré sa beauté, son intelligence, ses talents et sa sensibilité, Genji ne semble pas être conscient de sa valeur spirituelle... bien que d'autres la sentent – l'ermite, entre autres, qui l'a guéri d'une forte fièvre : *« la terre du Soleil Levant en ses derniers jours dégénérés ne méritait pas la naissance d'un tel Prince. »*

De l'interprétation du sens d'un texte

Avant de conclure, revenons à cette 'belle infidèle' qu'est la traduction... histoire de s'attarder à l'interprétation du sens d'un texte original et à la reformulation de ce sens.

Une écrivaine écrit un texte en ayant une intention en tête. Un traducteur traduit ce texte en espérant garder l'intention de

l'auteure et le sens du texte. La lectrice lit le texte traduit en se demandant si le traducteur a su rendre l'esprit (de grâce, oublions la lettre) du texte original. Une occasion de lire une deuxième version se présente. L'idée de comparer les deux versions surgit.

Quel personnage choisir aux fins de comparaison ? Murasaki, la seconde épouse du prince-héros – depuis son enlèvement jusqu'aux fiançailles; nièce de la maîtresse bien-aimée, Fujitsubo. Quoi comparer? Les termes employés par Kikou Yamata et René Sieffert pour rendre compte des sentiments de Genji à l'endroit de Murasaki. Sans aucun commentaire. Laissons au lectorat le soin de formuler le sien.

.....

Kikou Yamata  
René Sieffert

Genji pose un premier regard sur cette fillette de dix ans; lui-même a 18 ans.

À qui appartenait cette exquise enfant? Il eût aimé la garder toujours auprès de lui, la rechercher lorsqu'il aurait besoin de distraction ou de consolation, ainsi qu'il avait recherché certaine dame au Palais (Fujitsubo).

Par ma foi, la belle enfant! Qui peut-elle bien être? Je me consolerais certes si, aux lieu et place de la dame de mes pensées, du matin au soir il m'était donné de voir celle-ci.

.....

Sa simplicité rustique serait un avantage certain lorsqu'elle deviendrait sa pupille. Il était désormais résolu à ce qu'elle le fût, car cela lui rendrait plus aisé la tâche de modeler ses goûts encore indécis sur les siens.

Elle était de bonne naissance, d'une rare beauté, sans la moindre trace de malice; si bien que l'envie le prenait de faire son éducation et de former son esprit comme il l'entendrait.

.....

Genji fait une proposition au grand-oncle de l'enfant déjà orpheline de mère.

Je sens que j'aimerais adopter cette enfant?

Étranges vous paraîtront mes propos, mais vous plairait-il de lui faire savoir qu'elle (la grand-mère de la fillette) peut me tenir pour le protecteur de cette enfant...

.....

Genji renouvelle son offre à la grand-mère de la fillette.  
C'est pour vous demander de me laisser jouer le rôle d'une mère que je fais appel à votre patience...  
Je souhaitais vivement vous proposer que vous fissiez de moi son allié...

.....

Plus que jamais, il (Genji) désirait la garde de la petite fille, cette jeune herbe, pour la voir croître jusqu'à l'âge de la femme.

Il était plus que jamais curieux de veiller à l'épanouissement de l'herbette tendre, mais que l'on pût juger cela inconvenant n'en était pas moins raison.

.....

La grand-mère de Murasaki est au seuil de la mort; Genji refait son offre.

Depuis que j'ai ouï la voix de la jeune Cigogne  
Ma barque dérive étrangement

Vers les roseaux.

De la jeune grue  
 J'ai pu entendre la voix  
 et depuis ce temps  
 parmi les roseaux ma barque  
 erre désespérément

.....

Espoir de la gouvernante de Murasaki quant à l'avenir de la petite princesse :

Je ne doute pas qu'en son temps, elle ne devienne sa femme (celle de Genji). Leur destin semble le décréter...

Il semble bien que, le moment venu, elle ne doive échapper à son destin.

.....

Un jour que Murasaki est d'humeur maussade, Genji la gronde.

Il ne faut pas être triste. Si je ne vous aimais beaucoup, vous soignerais-je ainsi? Les petites filles doivent être très douces et obéissantes. Ainsi débutait son éducation.

Cessez de bouder ainsi! Un indifférent se conduirait-il de la sorte? Une femme doit se montrer docile. Et par ces mots, il commençait son éducation.

.....

Genji considérait Murasaki « simplement comme une orpheline dont il avait la charge. »

... l'inquiétude que l'on éprouve pour une enfant sans mère confiée à votre garde...

.....

Murasaki « avait grandi et était devenue une aussi belle fille qu'on pouvait le désirer. Elle n'était plus à un âge qui rendît impossible qu'il ne devînt son amant. Sans cesse il y faisait allusion, mais elle ne semblait pas comprendre. »

La demoiselle était parfaitement accomplie en toute chose et lui paraissait plus aimable que jamais; comme il lui semblait que son âge n'était plus un obstacle, il avait, de temps à autre, risqué une allusion, mais elle n'avait point paru s'en apercevoir.

.....

Le lendemain de la défloration, Murasaki lit le poème que Genji lui a écrit.

Trop longtemps avons-nous différé cette nouvelle emprise,  
 Nous qui avons dormi jusqu'ici nuit après nuit,  
 Une seule convention entre nous.

Sans raison aucune  
 nous tenions nos distances  
 quand nuit après nuit  
 l'un à l'autre accoutumés  
 nos robes nous séparaient

.....

Les pensées de la jeune fille suite aux 'accordailles' avec Genji.

Depuis leurs fiançailles Murasaki montrait en sa présence une certaine méfiance et de la timidité. Elle ne pouvait s'empêcher de regretter qu'après tant d'années de bonne entente et d'amitié intime, il eût soudain mis cette étrange

idée dans sa tête. Chaque fois que leurs regards se croisaient, elle détournait les siens.

... cependant que la jeune personne lui vouait une rancune sans pareille, et se disant, dépitée, que la confiance totale que des années durant elle lui avait accordée, n'avait été somme toute que l'effet de sa propre imprudence, elle évitait même de le regarder en face.

.....

## Conclusion

La version de Kikou Yamata se lit véritablement comme un roman : les heures s'écoulent et, du sommeil, je ne trouve point trace. Il me faut finir ce livre, cette nuit. Et puis, j'en serai triste de l'avoir terminé si tôt. *Le Roman de Genji* : un rêve des plus romanesques s'achevant à l'heure du Bœuf soit à deux heures du matin.

En conclusion, peut-être faut-il lire M. Sieffert pour l'érudition et Mme Yamata pour la poésie. Quel que soit le choix de la version privilégiée, le génie du waka / tanka est apparent : il contribue depuis plus de 1000 ans à la pérennité de la Poésie. Oui, car il permet aux sentiments humains de s'exprimer au travers de la Nature; ou serait-ce l'observation de la Nature qui conduit à l'expression des sentiments humains...

© Janick Belleau, 2008

Ouvrage consulté quant à une méthodologie relative à la traduction : *L'équivalence en traduction juridique : analyse des traductions au sein de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA)*; Gladys Gonzalez; Université Laval; Faculté des lettres, 2003.

---

<sup>1</sup> Prononcer Ki-ri-tsou-bo

<sup>2</sup> Prononcer Fou-dji-tsou-bo

<sup>3</sup> Prononcer A-o-i

<sup>4</sup> Prononcer Mou-ra-sa-ki. Aucun lien avec l'auteure – se souvenir qu'il s'agit d'une œuvre de fiction

<sup>5</sup> Titre original, *The Tale of Genji* – version terminée en 53 chapitres plutôt qu'en 54.

<sup>6</sup> Traduction intégrale (54 livres ou chapitres en deux volumes) connue sous le nom, *Le Dit du Genji*

<sup>7</sup> Encore disponible dans des librairies de livres anciens, *Le Roman de Genji* publié chez Plon a été réédité en 1941 et traduit en italien, l'année suivante.

<sup>8</sup> Comme Coyaud se plaît à nommer ces lettres-billets écrites dans des romans du Moyen-Âge au Japon; information tirée de *Tanka, Haïku, Renga – le triangle magique*, Maurice Coyaud, Les Belles Lettres, Paris, 2005

<sup>9</sup> Au XX<sup>e</sup> siècle, on remarque que le nombre de lignes du tanka traduit en français varie entre trois, quatre et cinq lignes; exemples, *Anthologie de la poésie japonaise classique* traduit par G.

Renondeau, 1971 (5 L.); *Les Notes de l'oreiller* de Sei-Shonagon par K. Matsuo et S. Oberlin, 1990 (nombre dépareillé mais plutôt

sur 4 L.); *Visages cachés, sentiments mêlés* de Ono no Komachi par A. Godel et K. Kano, 1997 (5 L.); *Journaux des dames de cour du Japon ancien* par Marc Logé, 1998 (varie entre 3 et 4 L.); *Tanka, Haiku Renga – le triangle magique* par M. Coyaud, 2005 (principalement sur 5 L.); *Mémoires d'une éphémère* de la mère de Fujiwara no Michitsuna par Jacqueline Pigeot, 2006 (5 L.); *L'anniversaire de la salade* de Machi Tawara par Yves-Marie Allieux, 2008 (sur 3 L.).

<sup>10</sup> Joli petit arbuste qui pousse en automne. En l'an 2000, le lespédèze de Virginie, ainsi nommé au Canada, était en voie de disparition.

<sup>11</sup> Miyagi est la préfecture dans laquelle se situe la ville de Takagi, mentionnée par Kikou.

<sup>12</sup> Pour plus de détails, lire dans le volume 5 (septembre 2008) de la RTF, l'article de Maxianne Berger intitulé « *La longueur d'un poème court* ».



***Sakura (fleurs de cerisier) -  
Jonchée de tankas - par  
Dominique Chipot***

Ce premier livre de Jehanne Grandjean, de 337 pages, a été achevé d'imprimer le 30 mars 1954, à Aurillac, soit 10 ans, jour pour jour, avant *Shiragiku*.<sup>1</sup>

Dès le n° 3, daté d'avril 1954, une publicité pleine page paraissait dans la *Revue du Tanka International*. L'ouvrage est ensuite présenté pour la première fois dans le n° 5 (octobre 1954) au travers d'un article (*Le Tanka s'unit à la civilisation française – Madame Jehanne Grandjean publie un ouvrage du Tanka*) paru dans le Mainichi Shinbun du 24 juillet 1954.

Après une préface de Hisayoshi Nagashima, fondateur de l'École Internationale du Tanka, dans laquelle est abordée l'histoire du tanka japonais, Madame Grandjean explique sommairement les règles du Tanka régulier français et raconte ses premières rencontres avec le Maître : « *Le jour où je fis l'extraordinaire connaissance du maître Hisayoshi Nagashima, fut aussitôt marqué d'un caillou blanc au Livre de ma vie.* » Viennent ensuite 145 tankas à raison d'un tanka par recto de page, illustré, comme la couverture, par une fleur de cerisier stylisée<sup>2</sup> (reproduite ci-dessous) dessinée par Hisayoshi Nagashima, qui a également calligraphié le titre en japonais.

## 1. La version japonaise

櫻 - フランス語歌集 / Sakura - Furansugo kashū

*Sakura* a été diffusé au Japon par l'éditeur Shinsei Shobō de Tōkyō, en 1959 (Shōwa 34). Cette version japonaise est composée de 4 parties :

- tankas en français de Jehanne Grandjean (ジャンヌグランジャン)
- traduction en japonais par Hisayoshi Nagashima, référencé sous le nom de Toshiyoshi Nagashima (田吹繁子短歌. 長島壽義)
- circonstances dans lesquelles Jehanne Grandjean composa ses tankas (exercice que Madame Grandjean renouvellera dans *L'art du tanka*)
- traductions, en forme régulière de tanka japonais, par la poétesse Shigeko Tabuki (長島壽義. 田吹繁子), directrice de la revue *Yakumo* et de la section japonaise du Kyūshū de la *Revue du Tanka International*.

u me no ha na to  
 fu yu ki to i zu re  
 yu ki fu re ba  
 mi wa ke ga ta shi mo  
 mi na shi ro ku shi te

Lorsqu'il a neigé,  
 On ne peut plus discerner  
 Les pruniers fleuris  
 Des autres arbres d'hiver :  
 Tous, sont de même blancheur.  
 2. les thèmes

Les 145 tankas sont classés en 10 jonchées d'importance inégale :

1 Visages de Paris	29,66 %
2 Chez moi	7,59 %
3 Jardins	10,34 %
4 Tanka inspirés par "Charmes"	2,07 %
5 Harmonies terrestres et célestes	8,28 %
6 Suisse, Hongrie et Corse	4,83 %
7 Italie	11,03 %
8 Paysages de France	17,93 %
9 Hommage à Paul Fort et Serge Lifar	2,07 %
10 Climat japonais	6,21 %

23 tankas sont écrits à l'étranger. Les autres sont pour la plupart situés à Paris ou à proximité. Plus de la moitié des *Paysages de France*, par exemple, sont consacrés au Parc de Sceaux<sup>3</sup> (7 tankas), au Trianon de Versailles (3 tankas) et à quelques villes d'Ile-de-France.

La nature reste omniprésente. Trois thèmes se partagent équitablement la moitié de l'ouvrage : les arbres (pruniers

et platanes sont les seuls à être cités plus d'une fois), les oiseaux (pigeons et mouettes souvent, mais pas l'ombre d'un moineau, pourtant si présent dans *Shiragiku*), et l'eau (sous toutes ses variantes : mer, lac, étang, torrent, Seine)<sup>4</sup>.

Sous les hauts platanes,<sup>5</sup>  
 Avivées par les lumières  
 Et plus transparentes,  
 Les feuilles semblent bouger...  
 Est-ce un effet de la brise?



Sur le bord du toit<sup>6</sup>  
 Un pigeon rosé piétine ;  
 En lui, nul vertige.  
 N'a-t-il pas son aile agile,  
 Le zéphyr pour le porter?



Selon la légende,<sup>7</sup>  
 Un temple saint s'enlisa  
 En ce lieu désert,  
 Et creusa le morne étang,  
 Dans lequel mon regard plonge.

Madame Grandjean qui affectionne particulièrement les jardins s'intéresse aussi aux fleurs, évidemment. Mais la place, qui leur est réservée ici, est moins importante que dans *Shiragiku*<sup>8</sup>. L'auteur préfère exprimer son lyrisme ou s'interroger sur l'amour qui la tenaille, thèmes quasiment absents (ou moins ouvertement exprimés) dans le second livre

Miroir de Paris,  
 La Seine coule, brillante,  
 Lavée par la pluie.  
 O Paris, splendeur du monde!  
 Paris! mon pays natal!

Cette évolution peut s'expliquer. En 1954, date de parution de *Sakura*, Jehanne Grandjean ne pratique le tanka que depuis 5 années. Dès sa rencontre avec Hisayoshi Nagashima, en 1949, elle a abandonné la poésie française, bien qu'elle ait publié quatre recueils de poèmes entre 1943 et 1948. Elle n'est pas totalement parvenue à se détacher de sa culture poétique française, et des expressions lyriques, romantiques côtoient de simples descriptions.

En 1964, lorsqu'elle publie *Shiragiku*, son expérience de kajin<sup>9</sup> est vieille de 15 ans et elle n'a probablement plus écrit de poème classique, se dévouant entièrement au tanka.

*Sakura* est donc le reflet de ses premiers balbutiements, tandis que *Shiragiku* est une œuvre plus accomplie.  
 Quant à l'amour...

Madame Grandjean semble vivre une aventure passionnée au début des années 50, et il n'y a pas d'âge pour laisser parler son cœur.

Dans le doux soir bleu  
 Tout imprégné de silence,  
 J'écoute mon cœur ...  
 Que chante-t-il de si gai?  
 Serait-ce la joie d'aimer?

### 3. les sentiments

La seule similitude entre les deux ouvrages de Mme Grandjean est le respect absolu, trop strict, du nombre de syllabes. Rien d'autre n'est comparable. Ses premiers tankas trahissent son manque d'apprentissage : près de 40% <sup>10</sup> sont de simples descriptions.

Surprise, j'écoute  
 Le tintillement léger  
 Que fait le grésil  
 Sur les feuilles desséchées :  
 - C'est le mois de Février.

Aucune émotion ne transparaît entre les mots. L'image est là, précise, encadrée dans la lourdeur des 31 sons, comme une frêle aquarelle disposée dans un massif cadre doré.

L'oreille aux aguets,  
 Essayant de percevoir  
 Le bruit de ses pas...  
 Sans cesse, le cœur battant :  
 Toujours mon espoir déçu...



Ces suppliciés<sup>11</sup>  
 Dans l'air chargé de fumée  
 Dressent leur long corps;  
 Lentement, ils se consomment,  
 Et mon âme endeuillée  
 pleure...

La Bretonne chante<sup>12</sup>  
En berçant son petit gars,  
Un fils de marin;  
Mais le bruit qui l'entourne  
N'est pas celui de la mer...

Après l'amour et la tristesse, elle manifeste le plus souvent sa joie, son émoi, sa compassion ou son ravissement. Voire même son angoisse, lors d'une randonnée à Mürren, en Suisse.

Le froid nous pénètre.<sup>13</sup>  
Perdus au milieu des neiges,  
L'espoir disparaît.  
Aucun être, aucun sentier.  
La nuit s'annonce tragique.

Analysé dans la RTF n° 5

Cette fleur illustrera également *L'art du tanka* et la *Revue du Tanka International*, du premier au dernier numéro.

Jehanne Grandjean semble particulièrement attirée par le Parc de Sceaux puisqu'elle publia (en 1947 ?) le poème *Parc de Sceaux : sur la mort du Cygne* avec une couverture illustrée de Charles Hirlemann.

Je ne tiens pas compte des états météorologiques (pluie, neige, grésil, etc.)

Rue Emile-Richard

Pigeons parisiens II

Etang de Bonneval (Corrèze) I

2<sup>ème</sup> place dans *Shiragiku*, 6<sup>ème</sup> dans *Sakura*

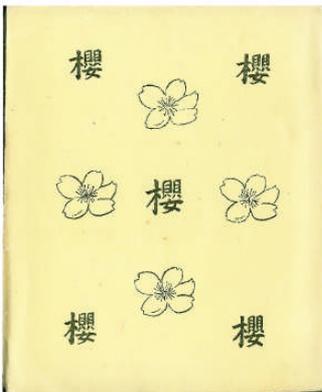
Poète de tanka

Moins de 20% dans le cas de *Shiragiku*

Août 1949 : le feu dans les landes.

Les Tuileries II

Reproduction  
de la 4<sup>ème</sup> de  
couverture



## **Abonnement**

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

## **Prix au numéro**

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

Paieiment :

Payable à l'ordre de La Revue du tanka francophone

Par chèque en dollars canadiens

Ou par mandat international

Ou par Western Union

Ou par Paypal : sur notre site :

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

Adresse de la Revue :

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

## La Revue du tanka francophone

Cette revue littéraire, trimestrielle, est un espace de création et d'échanges autour du tanka francophone qui s'inspire du poème court japonais dont la métrique est 5, 7, 5 syllabes, et 7, 7 syllabes.

Chaque auteur peut proposer des tanka (un maximum de 5) dans chacun des numéros de la revue. Les poèmes liés ou renku sont également composés de tanka, écrits par plusieurs auteurs ; on peut en proposer jusqu'à 3 écrits en collaboration.

Les échanges sur le tanka se font sous forme d'essais, de réflexions critiques, de recensions de livres, d'entrevues avec des auteurs.

Soumettre les textes au Comité de rédaction :

[ecrire@revue-tanka-francophone.com](mailto:ecrire@revue-tanka-francophone.com)