

Alhama GARCIA

Pauses, virgules et Sens

Faut-il ponctuer le tanka ?

Les langues contemporaines disposent, toutes, à ma connaissance, de signes typographiques explicites signalant les pauses du discours. Pour un texte en prose, une des fonctions de la ponctuation est d'abord de faciliter la respiration, au sens strict du terme, le texte étant le plus souvent lu, ces derniers siècles, à voix haute, en public ou à la veillée, jusqu'à la généralisation récente de la lecture muette. De souligner ensuite l'articulation syntaxique et donc de permettre aisément la transmission du sens. Elle soutient la visualisation du rythme. Comme sur une partition, elle marque les pauses. Paradoxalement, en poésie et surtout en poésie contemporaine, son absence ou sa très forte réduction ne semble aucunement gêner l'apparition du rythme. Et l'émergence du sens, pas davantage. De plus, cette absence apparaît comme un signe linguistique et culturel fort de modernité.

Pour le tanka francophone, l'enjeu de la ponctuation n'est pas superficiel. Le style nourrit l'idée, en positif ou négatif, la forme et le sens sont indissolublement liés. Porte ouverte certes, encore faut-il argumenter : qu'apporte – ou que retranche – la ponctuation au tanka francophone, forme poétique encore à la forge ? Inversement, quel rôle joue la disparition de la ponctuation dans la réception du message poétique ? Quel est le moteur du rythme, un même texte peut-il en proposer plusieurs, où sont les pauses dans un texte nu, de quelles failles invisibles en jaillit le sens ?

La ponctuation fait partie de ces règles typographiques dont l'école, puis les Ecoles, nous ont si profondément imprégnés qu'elles nous sont une seconde nature. De ces règles de typographie, il ne sera question ici ni de polices, de corps, de justification, de paragraphe, d'alignement, d'interlignes, de majuscules, d'italiques, bref de l'arsenal disponible actuellement sur tout ordinateur. De fait, si pour sa lisibilité, la poésie utilise cet outillage basique, le choix des corps ou d'indentation des paragraphes par l'écrivain, sans être totalement dépourvu de sens, est lié en quelque sorte au style poétique lui-même : le style ample, épique, de Saint-John Perse ne peut (n'aurait pu)

adopter d'autre forme typographique que des paragraphes, intérieurement articulés en syntagmes plus ou moins imbriqués, complexes et rythmés par l'agencement visuel et sonore des mots eux-mêmes. Les sens explicites de sa poésie sont directement attachés aux éléments formels qui les transcrivent, les soutiennent et les encadrent. Les implicites, c'est autre chose.

La poésie contemporaine conserve globalement le squelette de la typo : retour à la ligne, indentation, interlignes... De ces éléments typographiques, dont l'usage semble si banal qu'on les remet rarement en question, le plus litigieux en poésie contemporaine se réduirait donc à la ponctuation. Dans notre littérature, elle est inévitable : Racine, Hugo, Lamartine, tous veulent être clairement compris, lus à haute voix, mémorisés ; avec Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, les temps changent. Apollinaire d'abord hésite. Convaincu par Cendrars, il saute le pas. L'entre-deux-guerres, féru de vitesse et de modernité, fait triompher le vers libre, les surréalistes, Tristan Tzara en tête, la bannissent. Paradoxalement, Aragon, René Char, l'ayant d'abord écartée, ponctueront à nouveau, après 1950, tous leurs poèmes, revenant à un séquençage plus traditionnel, plus « grand public », de leurs textes, comme si, consciemment ou non, ils avaient voulu tranquilliser des lecteurs désorientés avec des repères linguistiques plus rassurants.

Les revues contemporaines semblent à nouveau l'écartier. La césure, pause majeure, source de pauses stables et régulières, avait déjà perdu, avec Verlaine, sa position centrale dominante : le vers impair déplace forcément la tonique... Actuellement, tout est permis, même le retour au sonnet. Mais l'usage de la ponctuation apparaît souvent, à la lecture, comme une maladresse, ou dans le meilleur des cas, comme un archaïsme volontaire.

Pour la prose, la ponctuation reste indispensable. Sans ponctuation, les proses du XIX^{ème} (proses techniques, textes philosophiques, romans « écrits ») seraient souvent difficilement lisibles, tant la ponctuation est l'étayage indispensable d'une syntaxe souvent affectée voire baroque, une indispensable *via ferrata* ; le texte que vous êtes en train de lire prouve bien par sa ponctuation traditionnelle que le langage utilisé se réfère à une prose dont le projet basique est de se faire comprendre sans trop d'ambiguïté. Si le « point d'ironie » existait encore, je viendrais d'en placer un.

Même en prose, la ponctuation a été spectaculairement attaquée au dernier siècle, alors que le reste de la typo a globalement survécu. « *Ulysse* », de James Joyce : son dernier chapitre reste l'exemple majeur d'une non-utilisation de la ponctuation comme volonté d'expression. Même les paragraphes y disparaissent. Cherchez les pauses ! La logorrhée mentale de Molly, en l'absence des articulations habituelles,

devient intimement sensible, comme image du fonctionnement ininterrompu de l'esprit. Perdu dans ses méandres, un sentiment d'intimité emplit le lecteur. La technique typographique, même dans son absence, est ici au service du sens. Mais, en prose, son absence ne prend de valeur que par rapport à une ponctuation dominante. Si elle (l'absence) veut rester efficace, elle doit rester exceptionnelle.

En poésie, la situation s'inverse : il est donc question ici de la ponctuation dans le tanka francophone. Est-elle opportune ? Efficace ? Opératoire ? Je ne voudrais pas me contenter d'exprimer une opinion ou de justifier une pratique.

Voyons les choses d'un peu plus loin qu'une petite polémique. Pourquoi le tanka japonais n'est-il pas ponctué, pourquoi ne peut-il l'être ?

Dans ses premiers textes poétiques, le Japon imite d'abord le grand voisin, la Chine, mais lentement la langue se défend : vocabulaire, grammaire, prononciation différent. L'adoption de signes spécifiques apporte enfin à la langue japonaise des changements considérables dans les thèmes puis dans les formes poétiques elles-mêmes. L'écriture de la poésie en chinois (*kanshi*) persiste à la cour jusqu'au XII^e. Des réunions organisées par les ministres ou par l'empereur lui-même exigent la présence active de nobles de premier plan obligés de composer en chinois – pour le bien de l'Etat ; en effet, l'écriture et la communication de la poésie sont des actes de pouvoir, seule l'aristocratie de rang élevé peut en écrire. Mais comme ils sont totalement bilingues, en fin de séance, les poèmes sont lus publiquement...en japonais.

Parallèlement à la désaffection des *kanshi*, les poèmes longs (*chōka*), écrits en japonais, disparaissent au profit du poème court (*waka* puis *tanka*), qui confirme alors dans les recueils impériaux sa suprématie littéraire et par là-même sa fonction d'outil socio-politique. Il remplace dans les réunions littéraires au XI - XII^e siècles les poèmes en chinois. Il se structure, avec quelques rares variantes locales, en deux groupes de mores (pas de syllabes) le *kami no ku*, lui-même articulé en trois sous-groupes (5/7/5) et le *shimo no ku*, en deux, (7/7), 31 mores en tout, séparés par une articulation majeure, méta-pause, pourrait-on dire, dont le renga puis le hokku sont issus. Pendant quatre siècles, le tanka évolue, perdure et finit par se scléroser, sans qu'aucune ponctuation n'apparaisse.

Dans ces deux blocs de morphèmes, l'acquisition du sens se fait par niveaux. Seule la lecture exploratrice à haute voix puis la compréhension du discours primaire (DP) du texte permettent de saisir l'articulation de la pensée. L'exercice est d'autant plus subtil que certains caractères chinois, conservés tels quels dans l'écriture

japonaise (les *kanji*), se prononcent différemment selon leur position dans la phrase ou la juxtaposition avec un autre ou plusieurs caractères ; de plus, le même caractère peut avoir des sens différents.

D'où parfois le désespoir du traducteur qui se trouve obligé, devant cette richesse, soit de commenter sa traduction soit d'en offrir deux versions différentes, tout aussi vraisemblables. Car les sens se superposent lorsque certains syntagmes sont liés par le sens, la tradition, l'assonance, les fréquentes métaphores, l'homophonie... au fragment qui précède ou à celui qui suit. Ces complexités n'avaient rien d'involontaire, elles n'étaient pas obstacle mais terrain de jeux. Poésie codée, poésie de classe, elle s'adressait seulement à ceux dont la richesse, la culture, le rang avaient donné les moyens de la comprendre et de la pratiquer. Les poètes en maîtrisaient savamment toutes les finesses, l'ouvrage de Dominique Chipot, « *Le livre du tanka francophone* »¹, est très explicite sur la question.

Linguistiquement, la ponctuation ne s'impose donc pas ; elle épargne le tanka, le renga, le hokku et leurs successeurs. Elle serait même contre-productive si elle existait, la structure syntaxique du japonais créant des flous volontaires entre les syntagmes et proposant de fait une lecture souvent polysémique, au moins à double sens : elle bloquerait ce qui fait l'intérêt de la forme poétique, alors que la langue elle-même crée naturellement les pauses de lecture. Par ailleurs, la grammaire est (paraît) simple, l'articulation syntaxique se base souvent sur des particules qui éclairent le propos. Ces particules servent à d'innombrables usages : exclamation, regrets, joie, complément d'objet, action masculine ou féminine, action durable, action terminée, position hiérarchique de l'écrivain... Pas d'articles, de conjugaisons, ni singulier ni pluriel, pas de déclinaisons. Aucune raison, donc, d'ajouter des signes d'articulation.

Les traductions du japonais vers le français se heurtent frontalement à la barrière linguistique. Les traducteurs doivent faire des choix, placer des verbes, des articles, et surtout, pour notre plus grand plaisir, accompagner le texte d'un appareil de notes critiques qui est certainement lourd à manipuler mais indispensable. Parfois mais rarement, craignant sans doute d'être trop imprécis, ils ajoutent une ponctuation figeant la traduction qu'ils proposent ; la règle générale est une traduction en texte nu.

Avec la forme tanka, le kajin francophone dispose donc d'un modèle séculaire qui par sa durabilité et ses qualités propres justifierait sans trop d'arguties l'abandon de la ponctuation. Du tanka d'origine,

¹ Publié aux Editions du tanka francophone, 2011

comme pour le haïku, nous pouvons adopter/adapter à la française la structure métrique et une certaine approche poétique du monde. On peut concevoir que chaque langue occidentale fasse un travail d'adaptation similaire au niveau des règles particulières de sa versification.

Mais quand on gratte un peu, les incompatibilités commencent à poser question.

Vouloir suivre en art un modèle aveuglément n'a jamais été ni satisfaisant ni durable. Une fois écartés le fonds commun des sentiments humains universels, le caractère irréductible de cultures anciennes interdit l'imitation voire l'adoption servile des techniques, *a fortiori* le décalque des styles.

Les langues sont différentes. L'Histoire également. Les sociétés ne sont pas superposables. Les sentiments, les réactions, les associations mentales sont forcément autres. Les façons poétiques ne fonctionnent pas sur les mêmes présupposés.

Je prends rapidement l'exemple d'un hokku de Bashô, tiré du très remarquable ouvrage qu'Alain Walter a consacré à son récit *Oku no Hosonochi*, « L'étroit chemin du fond ». En 1690, Bashô visite un sanctuaire, et devant un casque de guerrier exposé, il écrit:

Muzan ya na / Kabuto no shita no / Kirigirisu

むざんやな甲の下のきりぎりす

Ah ! quelle pitié ! / Sous le casque / un grillon

Il s'agit d'un poème des plus célèbres de Bashô. Mais plus de trois pages de notes explicatives sont nécessaires pour en saisir (partiellement) le sens. Sans les notes d'Alain Walter, que recevriions-nous du poème de Bashô ? De ses logiques religieuses, de son fonds historique, du rituel funéraire impliqué, de sa poétique elle-même ?

En ce sens, les traductions brutes, sans accompagnement critique, sont contre-productives. Elles poussent le kajin à croire que ces poèmes sont faciles, à se satisfaire de la superficialité et de l'expression de sentiments anecdotiques, à se contenter du placage sur une forme éprouvée mais étrangère, soit dit avec le plus profond respect.

Pour donner au tanka et au haïku francophones une dimension propre, un territoire spécifique, un avenir durable, un public averti, il me semble qu'on puisse (doive ?) considérer quelques points :

La culture francophone (je pense à nos cousins canadiens et à nos amis africains) existe. Elle nous est lisible et partagée. Utilisons-la, comme les Japonais utilisent la leur : en toute liberté, mais avec des règles. Et inversement. Nous pouvons créer nos propres repères, nos mots-oreillers, nos pivots, nos articulations...travaillons sur notre culture commune.

Par ailleurs, le tanka francophone, sauf erreur de ma part, ne se chante pas. Copier la métrique japonaise, basé sur le chant en public, ou tout au moins la déclamation, est un contre-sens. Le poème japonais articule sa métrique en mores, le français en syllabes. Cinq mores en japonais semblent suffisants depuis des siècles ; cinq syllabes en français, s'il faut rajouter articles et conjugaisons et tenir compte de la versification, c'est bien peu. Et si le cadre 5/7/5/7/7 n'est pas respecté, a-t-on encore affaire au tanka ?

Enfin, à un autre niveau que celui de la fabrique, comment donner au texte francophone cette dimension historique qui fait le charme et la puissance de la poésie japonaise ? Comment trouver une équivalence chez nous de l'extraordinaire polysémie du texte japonais ?

Je vois plusieurs directions. Notre syntaxe, d'abord, doit perdre de sa rigidité. En outre, les thèmes peuvent se diversifier. Le couple infernal composé de trois lignes de nature et de deux lignes de sentiment devrait sérieusement s'assouplir. Ce n'est pas le lieu ici de développer ces points, et quelques autres, l'existence du forum *Haïku, tanka, renga* (<http://forum-haiku-tanka.lebonforum.com>), est le meilleur terrain possible pour que tous les amateurs de poésie puissent s'exprimer. Je m'en tiendrai à ceci : la ponctuation, ou plutôt son absence, est un des moyens les plus simples de redonner au texte français une souplesse, une ouverture, que sa structure linguistique elle-même a tendance à limiter.

En offrant au lecteur un tanka ponctué, le kajin lui impose une grille de lecture toute faite. A contrario, l'absence de ponctuation permet en quelque sorte au lecteur de participer dans sa lecture, d'abord par le réajustement à sa façon de la syntaxe, puis par la découverte de pauses porteuses de sens, à l'émergence d'une signification poétique qui lui sera personnelle, à la capture d'un rythme particulier et d'une petite musique intime qui fait tout l'intérêt du poème.

Je rejoins donc l'analyse de Martine Gonfalone-Modigliani sur la ponctuation du haïku. « *L'absence de ponctuation manifeste est un facteur de liberté* », écrit-elle sur le site du haïku francophone. « *D'une part, elle autorise le lecteur à se ménager des pauses là où bon lui semble. D'autre part, quoique source d'ambiguïté dans l'interprétation du poème, elle stimule l'imagination – suscitant diverses hypothèses de lecture* ».

Liberté d'écriture, mais surtout liberté de recherche (source de plaisir) et de capture du sens (source de satisfaction). Fortement influencé par Cendrars, Apollinaire choisit avec « *Alcools* » d'éliminer les signes typographiques de la ponctuation. Ce faisant, il efface de son texte le cadre protecteur de la syntaxe. Du même coup, il libère le lecteur du carcan du sens préformaté, du sens univoque pensé par l'auteur et imposé au lecteur par le cadre figé de la ponctuation. Ce choix laissé au lecteur, même s'il reste relatif et lié au texte proposé, est capital. Le plaisir jaillira des nuances, des évocations, des associations mentales. La ponctuation élimine l'ambiguïté du texte et appauvrit la pensée de l'auteur. Sans ponctuation, le lecteur sera saisi d'un délicieux sentiment d'égarement : que veut-il dire ? Comment je regroupe ? Où respirer ? Où sont les pauses ? Et finalement : où est le sens ?

Dans la **première phase** de lecture du tanka, l'absence de ponctuation typographique obligera le lecteur à trouver de lui-même les pauses – les ponctuations mentales – les articulations entre les syntagmes ; ces pauses qui sont essentielles en poésie tant elles définissent le cadre de la compréhension.

Il s'agit en somme de découvrir une ponctuation invisible, une typo du second degré. Des césures secrètes, qui ne sont plus liées aux règles de la versification mais au sens. Et qui permettent d'extirper du texte toute la richesse de ses rythmes. Le rythme reste en effet l'approche sensible la plus immédiate d'un texte, la plus charnelle. Elle se fait sentir avec la plus grande évidence au passage obligé de **l'oralité lente** – et non pas de la déclamation.

L'absence de ponctuation n'est donc pas une tricherie, l'énigme, si énigme il y a, ne consiste pas à trouver les pauses masquées que l'auteur a dissimulées en effaçant les virgules ou autres, mais à saisir un texte à bras le corps et à lui faire dire toutes ses possibilités : **deuxième phase de lecture.**

Si l'on relie l'absence de ponctuation et une part de liberté syntaxique, nous voici non seulement devant un texte ouvert mais également susceptible d'offrir au lecteur une autre réaction que la satisfaction fugace devant une jolie image. Non qu'il faille les bannir, mais les jolies images comme les épanchements délicats ont intérêt pour survivre à proposer d'autres niveaux de lecture que le simple premier degré de la sentimentalité, fût-elle sincère.

Un exemple de recherche de pauses, avec ou sans ponctuation, sur un tanka :

*écoutons ensemble
la pluie aussi est magie
contre mon épaule*

*éclairs tonnerre et sorcières
ah près de toi viens déluge*

Les ruptures y dépassent le simple déplacement syntagmatique. La lecture nécessite une reconstruction. Les pauses possibles sont nombreuses. Que proposera une lecture à haute voix ?

*écoutons ensemble/
la pluie / [la pluie] aussi est magie/
contre mon épaule/
éclairs tonnerre et sorcières/
ah près de toi / viens / déluge*

et les ruptures du DP (discours primaire) relevées, cette possibilité :

*écoutons ensemble /
la pluie aussi est magie/
viens contre mon épaule/
déluge/
ah près de toi éclairs tonnerre et sorcières*

D'autres recompositions sont possibles, aboutissant à des DS (discours secondaires) différents, bien que de tonalité affective proche. Mais si j'avais ponctué :

*écoutons ensemble,
la pluie aussi est magie,
contre mon épaule,
éclairs tonnerre et sorcières !
ah près de toi, viens, déluge !*

le lecteur ainsi satisfait se serait contenté d'une seule version. Mon plaisir est d'en proposer plusieurs. Mais à chacun de trouver la sienne.

Je ne dirai pas que le tanka ponctué est moins bon que celui sans ponctuation, le lecteur est finalement juge, je dirai que ce n'est pas le même. Je précise qu'en l'écrivant je n'avais jamais pensé à tout cela...

Et finalement, la suppression du vers, ne serait-elle pas, elle aussi, porteuse de sens ? Si on écrivait les tanka sans les vers qui n'en sont pas ?

*écoutons ensemble la pluie aussi est magie contre mon épaule éclairs tonnerre
et sorcières ah près de toi viens déluge*

*

La présence d'une ponctuation pléthorique et redondante fige et/ou gauchit le(s) sens d'un texte. Inversement, la question de leur émergence ne se résout pas par la simple absence de cette même ponctuation. Ce serait trop simple. Un texte présente toujours plusieurs niveaux de compréhension. Celui ou ceux de l'auteur d'abord, en lui accordant le crédit de savoir vraiment ce qu'il veut dire et de maîtriser la représentation écrite adéquate au projet ; celle du lecteur ensuite, qui appréhende le texte à travers le filtre de sa culture générale et de son intérêt pour le sujet traité. Celle du critique, avec sa spécialité – du commentateur ou du gloseur. Chacun devra faire émerger le sens qui lui convient, tant mieux s'il est le plus vaste possible.

Dans la difficile transmission du sens par le traducteur et l'impossibilité ultime du parfait passage d'une langue à l'autre réside la dernière barricade, la preuve de la dernière opacité d'un texte, de son irréductibilité, de l'insécabilité du dernier noyau de sens.

Dans l'écriture et la lecture qui en découle, même s'il reste toujours une part irréductible de mystère, l'articulation des pauses crée la multiplicité des sens et la polyvalence ne devient possible, la richesse ne devient accessible qu'en désentravant le texte par une réduction typographique maximale.

Sans garde-fou, la recherche des pauses nous amène ainsi devant la forêt des sens.

Bibliographie :

Je rends ici hommage, par leur apport à la compréhension de l'univers poétique japonais en particulier et des arcanes de la poésie en général, à Sumie Terada et à Alain Walter. Ils portent dans leurs travaux la preuve (en autres) que si l'aisance et la simplicité sont la marque du génie poétique, la rigueur et le travail acharné sont la règle pour tous les autres...

BARAZER Frédérique, *Neko no te, Grammaire japonaise*, Ellipses éd. 2009, ISBN 978-2-7298-5283-2.

CHIPOT Dominique, *Le livre du tanka francophone*, Editions du tanka francophone, 2011, ISBN 978-2-9238929-03-6

GONFALONE-MODIGLIANI Martine, « *Ponctuer ou ne pas ponctuer ?* », site internet, 2011. <http://www.association-francophone-de-haiku.com/>

HERAIL Francine, *Poèmes de Fujimara no Michinaga*. Librairie Droz, 1993.

PIGEOT Jacqueline, *Questions de poésie japonaise*, PUF, 1997. ISBN : 2130479227 / 2-13-047922-7

TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises. La genèse de la poésie en chaîne*. De Boccard, éd. Paris 2004. ISBN 2-913217-09-5

WALTER Alain, *Bashô, Oku no hoso-michi, L'étroit chemin du fond*, William Blake & co, éd. 2008, ISBN 978-2-84103-163-4