

Cet article a été publié dans “Travaux de linguistique japonaise”, Vol.VII, Université de Paris 7 - 1984 (la version japonaise est parue en décembre 1982 sous le titre 「日本の詩歌における簡潔さの美学」, traduit par 林みどり (HAYASHI Midori), 文学 BUNGAKU (revue mensuelle), Vol. 50, 岩波書店 (Editions Iwanami), Tokyo.

André WLODARCZYK

## AU SUJET DES ORIGINES FORMELLES DE L'ESTHETIQUE DE LA BRIEVETE EN POESIE JAPONAISE\*)

A propos du haïku japonais: «*Le poème réduit à une seule image est une forme de superposition; c'est comme une idée qu'on poserait sur une autre.*»

Ezra POUND (1919)

### I. Introduction

L'étude que nous entreprenons concernera, en réalité, non pas un mais deux univers poétiques: L'un *japonais*, L'autre *chinois*. Cependant, les rapprochements que nous nous proposons de faire entre ces univers n'auront pour objectif d'élucider les ressemblances structurelles que s'ils peuvent servir à expliquer la poésie japonaise. Le fait même de penser qu'il y a des ressemblances entre les poésies japonaise et chinoise peut surprendre quiconque possède dans la matière tant soit peu de connaissances. En effet, il appartient déjà à la tradition<sup>1</sup> que de rechercher les pôles antonymiques censés représenter les différences entre les deux poésies. Parmi les dichotomies ainsi proposées, citons par exemple et respectivement: (1) L'attachement aux objets menus, (2) la présentation des faits individuels (lyriques) et (3) la localisation temporelle des sujets (ciel diurne ou nocturne) de la poésie japonaise par *opposition* aux (1) vues larges, (2) la présentation du passé historique (épique) et (3) la localisation spatiale des sujets (rangées de montagnes, vallées, etc.) de la poésie chinoise<sup>2</sup>. Notons cependant que si, en effet, les contenus des univers en question semblent bien diverger considérablement, nous pensons qu'il n'en est pas de même quand il s'agit du plan de l'expression. Citons par exemple, le fait qu'à la naissance de chacune des deux poésies, on trouve ici et là des chants populaires composés par deux personnes de sexe opposé<sup>3</sup>.

---

\*) Cette étude a paru en version japonaise dans la revue BUNGAKU, vol. 50, Tokyo, décembre 1982, sous le titre *Nihon no shūka ni okeru «kanketsu-sa no bigaku» — sono keishiki no kigen o motomete*.

<sup>1</sup>) Cette tradition semble avoir déjà plus d'un millénaire, si l'on considère que la compilation du *Kojiki* (712) et du *Manyōshū* (vers 760) fut l'expression de la volonté de s'opposer à la Chine en présentant le patrimoine culturel original.

<sup>2</sup>) Joan GIROUX, *THE HAIKU FORM*, Tuttle Co., Tokyo 1974.

<sup>3</sup>) Le principe de composer un poème à deux est caractéristique de toute la versification extrême-orientale et nous ne saurions, en effet, interpréter ce fait par une pure coïncidence, mais plutôt par le désir des rédacteurs des premières compilations japonaises de prouver l'existence d'une longue et authentique tradition poétique orale indigène. Exemple: La déesse Izanami dit: *Ana niyashi, e wo-to-ko wo* (Ah, quel

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

La poésie japonaise classique (*waka* et *haiku*) se caractérise surtout par son esthétique de la densité verbale que l'on définit parfois par l'expression d'ores et déjà consacrée « *peu de forme, beaucoup de contenu* »<sup>4</sup>. Les poètes et les théoriciens aussi bien japonais qu'occidentaux ont cherché la raison de cette brièveté d'expression de la poésie japonaise tantôt dans « la particularité du japonais / qui / consiste en ce que cette langue est anti-épique, car seul le nombre de syllabes (5-7 ou 7-5) y constitue le rythme »<sup>5</sup> tantôt dans l'influence de l'idéal bouddhique de l'éphémère tantôt encore dans le caractère féminin de la poésie japonaise de l'époque, les hommes étant supposés s'adonner aux exercices en lettres chinoises. Étant donné que nous désirons aboutir à une explication qui serait purement formelle, nous nous efforcerons de rendre compte avant tout de contraintes relatives au plan de l'expression de la poésie japonaise, et notamment d'avancer l'hypothèse (et de l'étayer) selon laquelle le rythme traditionnel de la versification japonaise n'est qu'une transposition quantitative du principe de l'alternance qualitative des vers dans les quatrains et/ou huitains réguliers chinois. S'il est vrai que dans toute création poétique, on projette « les contraintes de l'expression sur le déroulement des contenus, et inversement »<sup>6</sup> d'une part, et que « la versification ne peut jamais être entièrement déduite de la langue en question »<sup>7</sup> de l'autre notre hypothèse se révélera très fructueuse aussi bien pour expliquer le problème central de notre travail que pour aborder un problème marginal mais non moins important, à savoir: le *pied tonématique* (mesure qui serait fondée sur la hauteur) est-il possible<sup>8</sup> ?

Ainsi, à notre avis, on devrait chercher les réponses aux questions posées ci-dessus moins dans les contraintes intrinsèques que dans celles qui ont pu être imposées de l'extérieur<sup>9</sup>, car nous pensons qu'aussi bien les principes de la versification que la forme définitive de la poésie japonaise classique furent le résultat de l'impact culturel de la Chine sur le Japon, impact qui a porté ses fruits grâce à la grande différence qui sépare les langues et les traditions chinoises et japonaises.

---

homme charmant) et le dieux Izanagi répond: *Ana niyashi e wo-to-me wo* (Ah, quelle femme charmante), *Kojiki*.

<sup>4</sup>) Les *tanka* sont des poèmes composés de 31 syllabes et les *haiku* n'en comportent que 17.

<sup>5</sup>) HAGIWARA Sakutarô, *Principes de Poésie* (Shi no genri), Tokyo 1928.

<sup>6</sup>) A.-J. GREIMAS, « pour une théorie du discours poétique », dans *ESSAIS DE SEMIOTIQUE POÉTIQUE*, Larousse, Paris 1972.

<sup>7</sup>) Roman JAKOBSON, « O cěsskom stixě » (Sur le vers tchèque), Moscou 1923, traduit du russe par Léon ROBEL, *Change* 3, Paris 1969.

<sup>8</sup>) E.-D. POLIVANOV, dans l'un de ses travaux écrits probablement peu avant 1930 et confisqué par mesure de répression contre l'auteur de la part du gouvernement soviétique de l'époque, s'étonnait que « pour des raisons mal définies, vraisemblablement organiques, la répétition de l'accent mélodique (« musical ») ne se prête pas à être canonisé en tant que moyen de la technique poétique » « Obscij foneticeskij princip vsjakoј poetičeskoј texniki » (Le Principe phonétique général de toute technique poétique), paru dans *VOPROSY JAZYKOZNAJIA (PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE)*, n° 1, pp. 99-112, Moscou 1963. R. JAKOBSON ajouta de sa part: « La question reste pendante de savoir si, à côté du vers accentuel et du vers quantitatif, il existe un type « tonématique » de versification dans les langues où les différences d'intonation syllabique sont utilisées pour distinguer les significations des mots ». « Linguistique et poétique », paru dans le recueil *ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, Paris 1963. La version originale anglaise (« Linguistics and Poetics ») de ce travail est parue dans les considérations finales du livre *STYLE IN LANGUAGE*, New York 1960.

<sup>9</sup>) Cf. op. cit. in 7.

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

Néanmoins, nous aimerions insister tout particulièrement sur le fait que rechercher les rapports entre les cultures s'avère souvent très instructif pour faire ressortir l'originalité de chacune d'elles et que, dans notre cas, nous espérons ainsi mettre en évidence les conditions qui ont pu conduire les poètes japonais à ce que nous appelons *l'esthétique de la brièveté d'expression*, ce phénomène qui semble être unique dans la littérature du monde.

## II. Poésie et poétique en Chine et au Japon (vers le 8e siècle)

La période qui nous intéresse ici s'étend du 7e au 9e siècles. En Chine, cette période recouvre les deux premiers tiers de la *dynastie des Tang* (618-907), et au Japon, elle correspond à *l'époque de Nara* (645-794). Retenons tout de suite le fait remarquable pour notre propos que si, en Chine, cette période voit apparaître en poésie un « style contemporain » (*jinti*), le Japon ne fait que ses premiers pas dans la compilation des chants oraux et la composition poétique par écrit. De même, dans le domaine de la poétique, la conscience des premiers compilateurs de la poésie japonaise était nourrie des idées et concepts chinois. Ainsi, par exemple, pour noter la notion de *poème* (en japonais: *uta*) au moyen des caractères chinois, il a fallu se référer aux définitions chinoises<sup>10</sup> des concepts: *ge* (« morceau vocal accompagné d'instruments »), *yao* (« chant non instrumenté »), *shi* (poème). Par conséquent, étant donné que la poésie japonaise a été reconnue par les Japonais comme *chant* (*uta*) plutôt que poésie, on verra plus tard apparaître l'opposition entre le *chant japonais* et la *poésie chinoise* (*waka/kanshi*).

### A. En Chine

Comme nous l'avons déjà dit, la poésie chinoise qui représente l'époque de la dynastie des Tang avait une forme très raffinée. On distinguait entre les *quatrain* (*juéjù*), les *huitains* (*lùshi*) et les *multistrophes* (*changlù*). En réalité cependant, un quatrain était considéré comme la moitié d'un huitain. Toutes ces formes pouvaient comporter *cinq ou sept* syllabes dans un vers. La césure se plaçait après la deuxième syllabe dans un poème pentasyllabique et après la quatrième syllabe dans un poème heptasyllabique. A l'exception du premier vers qui pouvait éventuellement entrer en ligne de compte, la rime tombait toujours sur les vers pairs. D'autre part, étant donné que le chinois est une langue à tons et que ces tons concernent toujours une syllabe (en chinois classique, d'une manière générale, une syllabe correspondait à une unité signifiante), la métrique chinoise était fondée sur la répétition prosodique. De plus, les vers impairs alternaient avec les vers pairs de sorte que deux (ou plusieurs) syllabes de chacun des deux vers étaient symétriquement opposées sur le plan tonématique. Nous reviendrons encore sur ce point précis de la poésie chinoise.

Avant de clore ce rapide survol de la versification chinoise, il est nécessaire de mentionner également le phénomène de parallélisme (*dùijù*). En effet, deux vers centraux du poème (le 2e et le 3e vers dans le cas du quatrain et les vers 3e et 4e d'une part, et les 5e et 6e de l'autre dans le cas du huitain), appelés *distiques* (*lian*), devaient être mis en rapport d'opposition ou de complémentarité au moyen des procédés syntaxiques et/ou sémantiques. L'étude de la structure tonématique des poèmes chinois de l'époque de la

---

<sup>10</sup> Par exemple: LE LIVRE DE POÉSIE (*Shijing*), dans la Grande Préface (*Dàxu*), on peut y lire ce qui suit: «On appelle *ge* un morceau vocal accompagné d'instruments et on appelle *yao* un chant non instrumenté».

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brievete en poesie japonaise », "Travaux de linguistique japonaise", Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

dynastie des Tang par G-B. DOWNER et A.-C. GRAHAM permet de conclure provisoirement que les procédés tonématiques ont également participé au fonctionnement des parallélismes. On peut notamment observer que les vers parallèles conservaient la même structure tonématique, alors que les autres vers présentaient des caractéristiques tonématiques alternantes par rapport aux vers parallèles.

A	A	A/B	B	B/A
B	B	/	A	--
B	B	--	A	/
A	A	/	B	--

Dans le schéma ci-dessus, les lettres A et B indiquent que les tons sont opposés (A et B signifient donc tantôt « oblique > » tantôt « plat ») chacun), tandis que la barre / et le trait horizontal—indiquent que les tons sont « oblique » et « plat » respectivement. Pour notre propos, retenons cependant que « l'exigence la plus importante était telle que la deuxième ligne du-couplet devait, en général, être le contraire tonématique de la première »<sup>11</sup>.

Dès l'antiquité, les philosophes chinois n'ont cessé de réfléchir sur l'utilité de la poésie, mais c'est à partir du 3<sup>e</sup> siècle de notre ère que sont nés les grands textes relatifs à la poétique. L'époque des Tang connaît déjà l'épanouissement de ce genre d'écrits connus sous le nom de *shī huà* (Propos sur la poésie).

Nous citerons ici les ouvrages rédigés entre le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> siècles, car ils semblent avoir influencé toute la réflexion poétique des Chinois à l'époque qui nous intéresse:

Cao Pi (187-226): *Dian-lùnwén* (Discours classiques).

Lù Jī (261-303) : *Wén fù* (Exposé sur les lettres) rédigé vers 280 .

Liu Xī (?-523): *Wén-Xm diao-long* (L'Esprit littéraire, présentation) rédigé vers 502.

Zhong Hong (483-513): *Shipm* (Catégories de poésie) rédigé en 513.

Étant donné que notre intérêt porte sur les règles de versification, nous rechercherons avant tout les origines de la conscience de l'existence des tons en langue chinoise et celles de leur codification à l'usage des poètes.

Nous ne connaissons aujourd'hui ni la qualité, ni non plus la quantité des tons du chinois ancien, mais selon la « doctrine des quatre tons » (*sishengpu*) dont on tient Shen Yue (441-512)<sup>12</sup> pour l'auteur, il y en avait quatre. On les connaît sous leur appellation de: *ping* (plat), *rù* (rentrant), *shang* (montant) et *qù* (partant), mais pour des fins poétiques, Shen Yue a réduit leur nombre aux deux classes suivantes: *fusheng* (voix flottante) et

---

<sup>11</sup>) G.-W. ROBINSON, POEMS OF WANG WEI, Londres 1973 (en anglais: «the most important requirement was such that the second line of a couplet had generally to be a tonal reciprocal of the first... »).

<sup>12</sup>) Selon certaines sources, ce serait Zhou Yo'ng qui aurait proposé cette doctrine avant Shen Yue dans un livre intitulé *Ssheng qiéyùn*. (Quatre tons et découpage des sons). Ce livre est aujourd'hui disparu. D'après l'introduction au *Shin pin*, ce sont Shen Yue (441-513) et Xié-Tiào (464-499) qui, après avoir suivi l'enseignement de Wa'ng Rong (468-494), ont élaboré la « théorie des quatre tons ». L'auteur du *Shi pl'n* cite également les paroles de ce dernier selon qui deux autres poéticiens, Fàn Yé (398-444) et Xiè Zhuang (421-466), avant lui auraient travaillé sur la question des sons (*zhi yin lùn*), mais ils moururent sans la décrire. On sait également que vers l'an 280 L'auteur du « *Wen Fu* », Lù Jī (261-303), a parlé de ce que « les sons et les tons alternent » (*yinsheng xuandàl*). Notons que la « théorie des tons » *sisheng lùn*, est également connue sous l'appellation suivante: *sisheng ba'bing* (quatre tons et huit fautes).

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », "Travaux de linguistique japonaise", Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

*qièxlang* (écho coupé). Selon ses explications, le ton « voix flottante » serait *léger*, tandis que le ton « écho coupé » serait au contraire *lourd*<sup>13</sup>.

On trouve, dans le « Livre des Song » (Song Shu), un texte concernant la biographie du poète Xiè Lngyùn (385-433), rédigé en 488 par Shen Yue, qui apporte l'information suivante:

«Quand les cinq couleurs se rehaussent l'une l'autre, et quand les huit notes harmonisent l'une avec l'autre, c'est parce qu'elles se trouvent (respectivement) à l'endroit qui leur convient. Si l'on veut donc obtenir que le *gong* (la première note de l'échelle pentatonique) et le *yu* (la dernière note de l'échelle pentatonique) se modifient mutuellement, que le bas module le haut alors, quand le ton précédent est « flottant » (*fusheng*), le ton suivant doit être en « écho coupé » (*qièxlang*). Dans le même vers, les tons des syllabes doivent être tous différents; dans deux vers successifs, les tons *légers* (*qing*) et les tons *lourds* (*zhong*) ne doivent pas être répétés ».

Retenons de ce texte, qui traitait probablement de la poésie chinoise à vers tétrasyllabique, les deux considérations normatives suivantes: (a) d'une part, les syllabes successives dans un vers doivent présenter des tons alternants (dans l'ordre, soit ABAB soit BABA) et (b) de l'autre, les vers successifs doivent s'opposer sur le plan prosodique les uns aux autres. On pourrait représenter cette norme de la façon suivante:

soit	A B A B	soit	B A B A
	B A B A		A B A B
	A B A B		B A B A
	B A B A		A B A B

De son côté, Liu Xie (465-522) au chapitre *shenglù* de son ouvrage *Wénx·n diao long*, a écrit:

«Il y a deux types de tons: *fei* (« volant ») et *chén* (« fléchi »)... Le ton « fléchi » énoncé seul coupe court, le ton « volant » s'envole et ne revient jamais. Les tons doivent se côtoyer pour former un tout harmonieux... ».

## B. Au Japon

La poésie japonaise, sous sa forme de « chants » (*uta*) à mètre irrégulier, est connue dès le début de la seconde moitié du premier millénaire de notre ère. A la différence des textes

---

<sup>13</sup>) Il semble que les recherches relatives aux questions de prosodie remontent en Chine aux temps où les premiers moines bouddhiques s'initiaient aux sciences hindoues. En effet, L'un des cinq savoirs hindous, le *savoir des sons* (en sanscrit *cabda-vidyâ*), concernait les sons et les lettres. On retrouve les trois tons des soutra bouddhiques dans la musique vocale chinoise.

Or, les Chinois ont traduit le terme sanscrit par *sheng-ming* (savoir de la voix) et on retrouve le même mot aussi dans la théorie des *sisheng* (quatre tons). Il est possible, même si les appellations des tons en musique (*luqu*, *zhongqu* et *luqu*) et en poétique (*pingsheng*, *shangsheng*, *rùsheng* et *qùsheng*) ainsi que leur nombre respectif (3 en musique et 4 en poétique) divergent considérablement, qu'on trouve cependant des termes qui se ressemblent dans les deux traditions. D'autre part, la distinction entre les voyelles légères *laghu* et lourdes *guru* de la tradition sanscrite doit être rapprochée de la distinction entre les tons légers *qing* et les tons lourds *zhong* de la tradition chinoise.

«Est lourde (toute voyelle) longue (par nature, toute voyelle) suivie d'un groupe de consonnes, (toute voyelle) protractée, (toute syllabe) terminée par une consonne, par un souffle ou pourvue d'une résonance nasale; ca et là enfin, à la pause, (une syllabe) terminée par une (voyelle) légère». (PINGALACHANDAH-SUTRA 1, 1-8) cité après Louis RENOUE, Anthologie Sanscrite, La Métrique, p. 287, Paris 1947.

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *“Travaux de linguistique japonaise”*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

rituels (*norito*) qui étaient psalmodiés par les religieux, les « chants » japonais auraient eu dès le début, le caractère *profane* (vraisemblablement pseudoépistolaire), du moins dès l'époque où, devenant poésie, ces « chants » étaient notés au moyen de l'écriture chinoise. Comme on le sait, les « chants » les plus anciens avaient une forme indéterminée; seuls 15 d'entre eux sur 112 du premier monument de la littérature japonaise —*Kojiki* (Notes sur les faits du passé), compilé en 712, ont la forme fixe, forme qui se répandra cependant très vite pour aboutir à la fin aux deux genres poétiques spécifiques: le *tanka* et, plus tard, le *haiku*.

Rappelons brièvement la diversité des formes des premiers « chants » japonais. Tout d'abord, il convient de distinguer entre (1) les *formes indéterminées* (où le nombre des syllabes dans un vers change de manière non cyclique) et (2) les *formes déterminées* (où on constate une répétition des syllabes avec ou sans alternance). Les « chants » dont la forme est indéterminée se rapprochent ainsi de la poésie du *vers libre* occidental, car le nombre des syllabes dans un vers y est effectivement libre.

Les formes déterminées des premiers « chants » japonais peuvent être subdivisées en (a) *f.d. répétitives* (à nombre égal des syllabes dans tous les vers) et (b) *f.d. alternatives* (à nombre variable mais cyclique de syllabes dans un vers). C'est cette dernière forme qui a été retenue par la plupart des poètes du *Manyôshu* (Recueil de dix mille feuilles — vers 760) et par la tradition postérieure. Il est très intéressant d'observer que, comme nous le verrons plus loin, malgré la possibilité relativement grande de canoniser les nombres allant de 3 à 7, les poètes japonais ont pris le couple 5-7 comme base de leur métrique. Pour cette raison, tous les « chants » déterminés à vers alternants peuvent se réduire à la formule suivante:

$$n (5.7).7$$

où *n* égale 1 dans les « chants incomplets » (*kata-uta*), 2 dans les « chants courts » (*tanka*), *plus que 2* dans les « chants longs » (*chôka*). Les « chants » complets appelés « ritournelles » (*sedôka*) avaient la forme des « chants incomplets » redoublés.

Le fait remarquable est que seule la forme du *tanka* a été retenue par la tradition postérieure à l'époque de Nara. Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler que la forme de la poésie japonaise classique s'est fixée très tôt après l'introduction de l'écriture chinoise au Japon. Nous verrons dans le chapitre suivant que l'écriture apporta avec elle au Japon toute la conscience poétique chinoise.

Au Japon du 8<sup>e</sup> siècle, nous l'avons déjà dit, les lettrés ne font que commencer à compiler les œuvres de la tradition orale (mythes, chants, prières, faits historiques, faits géographiques, etc.). En l'espace d'un demi-siècle (de 712 à 759), on voit apparaître quatre ouvrages: deux en japonais (*Kojiki*, « Notes sur les faits du passé », 712 et *Manyôshu*, « Recueil de dix mille feuilles », 759) et deux en chinois (*Nihonshoki*, « Chroniques du Japon », 720 et *Haifengzao* (lecture japonisée: *Kaifuso*) « Pensées pour les algues au vent », 751).

Observons que 18 poètes du *Kaifuso* (sur 64 en tout) sont également représentés dans le *Manyôshu*. D'autre part, le recueil des poésies composées par les Japonais en chinois contient 45 poèmes japonais.

Dans la préface au *Kojiki*, rédigée en chinois, Ono Yasumaro (?-723) porte le témoignage de ce que les Japonais de l'époque possédaient la conscience des différences qui caractérisaient les langues japonaise et chinoise:

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

«Aux temps anciens, les paroles allaient de pair avec leurs sens de façon naturelle, c'est pourquoi [aujourd'hui] d'en faire des vers et de les composer en phrases au moyen de l'écriture est particulièrement difficile. Quand on écrit par idéogrammes, la langue ne s'accorde pas avec l'esprit et quand on écrit phonétiquement, le récit s'allonge davantage >).

Notons que la terminologie utilisée dans le texte ci-dessus est totalement inconnue de la langue japonaise de l'époque de Nara. Par exemple, les termes « paroles » et « langue » d'une part, et « sens » et « esprit » de l'autre étaient confondus en japonais ancien sous les vocables *kotoba* et *kokoro* respectivement.

Le *Manyôshu* témoigne de ce que les Japonais connaissaient bien les questions essentielles de la poésie chinoise: les problèmes des *genres* (ti), ceux du *style* (zao) etc. Citons seulement, par exemple, la classification des chants d'amour japonais *sômonka*, classification qui a été empruntée aux exégètes du « Livre de Poésie » (*Shijing*; le plus ancien recueil de poésie chinois).

- 1) chants où les sentiments sont exprimés de manière directe,
- 2) chants où les sentiments sont exprimés au moyen d'un objet
- 3) chants allégoriques.

Mais, ce sont les « Normes de Poésie » (*gejing-biaoshi*, lecture japonisée: *kakyo-hyoshiki*) rédigées en chinois par FUJIWARA Hamanari (724-790), qui témoignent de façon irréfutable de ce que les lettrés japonais du 8<sup>e</sup> siècle étaient tous à l'école chinoise. Fujiwara Hamanari était un érudit en lettres chinoises. Bien que la date de compilation citée dans la préface de l'ouvrage (772) soit incertaine, on considère qu'elle est assez probable vu l'emploi des *Kana* (caractères chinois utilisés phonétiquement). Il semble que l'auteur des « Normes de Poésie » n'était pas lui-même poète. Tout en étant contemporain des compilateurs du *Manyôshu*, son nom n'y est pas mentionné. Cela explique peut-être pourquoi les « normes » qu'il a tenté d'établir pour la poésie japonaise ne pouvaient en fait s'y appliquer sans enfreindre l'usage traditionnel.

Avant de présenter les règles de versification et la classification des genres et des styles, comparons l'introduction des « Normes de Poésie » (*gejing-biaoshi*) avec celle du « Livre de Poésie » chinois (*shijing*):

*Gejing-biaoshi*: «Les chants émeuvent les sentiments mystérieux des dieux et des démons et consolent les cœurs amoureux des êtres célestes».

*Shijing*: «Cela fait bouger le ciel et la terre et émeut les démons et les dieux, et il n'y a rien de plus proche de cela que la poésie».

Il est possible de résumer les normes de poésie de F. Hamanari de la façon suivante:

(1) Les « règles » de versification y sont énoncées sous forme de rimes surtout *interdites* (décrites comme des « fautes poétiques » — *kahei*) mais aussi *imposées* (appelées « sons exigés »—*kyûin*). D'autre part, les règles concernent aussi bien la *fréquence* (répétition) des sons identiques ou analogues que leur *distribution* (début, milieu, fin des vers pairs ou impairs) dans le poème.

(2) La classification des « styles » (*tei*) poétiques n'y est pas fondée sur un critère homogène. Du point de vue de la forme, on peut citer les poèmes courts ou longs (*tanka* ou *chôka*), les poèmes incomplets par leur début ou par leur fin (*mutô-yûbi* ou *yûtô-mubi*), les poèmes dont le cinquième vers est trop long d'une syllabe (*retsubi*) etc., tandis que du

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

point de vue du contenu, on trouve les poèmes-devinettes (*kenkei*), poèmes à expression directe (*chokugo*), poèmes rhétoriques conventionnels (*kofû*), poèmes à sens ancien ou nouveau (*koji-i* ou *shin-i-tai*), etc.

Nous pensons qu'il n'est pas nécessaire d'indiquer ceux parmi les points ci-dessus qui, pour diverses raisons (différences entre les langues chinoise et japonaise) ne peuvent pas s'appliquer à la poésie japonaise. Avant tout, nous aimerions tirer de ce qui précède la conséquence suivante: les poètes et les poéticiens japonais de l'époque de Nara avaient une bonne connaissance de la poésie et de la poétique chinoises. Ajoutons aussi que ce fait est bien connu des spécialistes japonais de la question<sup>14</sup>.

### III. Les sources formelles de brièveté

Selon l'opinion généralement admise, le rythme syllabique 5.7.5.7.7. qui représente la poésie japonaise classique serait d'origine japonaise. Mais certains spécialistes ont envisagé la possibilité de l'origine étrangère de ce rythme, tel TSUCHITA Kyoson:

«La raison pour laquelle le nombre des syllabes s'est fixé ne doit pas être recherchée ailleurs que dans l'influence de la poésie chinoise (...) il est certain que la fixation du 5 et du 7 s'était produite sous l'influence de la poésie chinoise pentasyllabique et que cela fut le résultat d'une imitation consciente. Les vers pentasyllabiques (chinois) suivant les règles relatives au contenu en 2 et 3 syllabes, il s'est avéré convenable de faire des vers de 5 et 7 syllabes (en poésie japonaise)<sup>15</sup> ».

Un autre savant japonais, YOSHIMOTO Takaaki qui, en 1963, écrivait que «L'harmonie syllabique 5-7 constitue le rythme fondamental de la poésie japonaise et, en tant que telle, elle assure une relation de réciprocité où on ne peut séparer la sensibilité japonaise de la structure rythmique même de la langue japonaise<sup>16</sup>», a visiblement changé d'optique en 1977 où c'est à l'influence chinoise qu'il attribue la fixation du rythme syllabique de la poésie japonaise: « Les premiers poéticiens (japonais), établissant le nombre de syllabes (5.7) et celui des vers (5) dans un *tanka* ou un « chant populaire » sur le modèle des vers successifs de la poésie chinoise, se sont trouvés sur la voie qui conduisait vers la fixation des « fautes poétiques » selon la fréquence et la place des sons analogues ou divergents<sup>17</sup>».

Cela risque de faire figure de lieu commun que de rappeler que la poésie est faite à partir des mots, c'est-à-dire qu'elle est liée, de multiples façons, à la langue. Pour cette raison, E.-D. Polivanov a pu dire que le « choix d'un système poétique (...) dépend de la composition phonétique de la langue (donnée)<sup>18</sup> », Mais la poétique (conscience canonique) peut puiser dans les diverses ressources que lui offre la langue. A ce propos, nous savons cependant que plus d'une possibilité se présentent aux poéticiens qui se

---

<sup>14</sup>) Citons, par exemple, MINEMURA Fumihiko, KARON-KODAI (Poétique—L'antiquité), dans l'ouvrage collectif WAKA-SHI — KARON-SHI (Histoire de la poésie japonaise—Histoire de la poétique japonaise), collection WARA-BUNGAKU KOZA 2 (Cours de poésie japonaise, vol. 2), Tokyo, 1969.

<sup>15</sup>) TSUCHIDA Kyoson, BUNGAKU NO HASSEI (Naissance de la littérature), cité d'après BEKKU Sadanori, NIHONGO NO RIZUMU (Le rythme du japonais), Tokyo.

<sup>16</sup>) YOSHIMOTO Takaaki: JOJO NO RIRON (la logique du Iyrisme), Tokyo 1963.

<sup>17</sup>) YOSHIMOTO Takaaki: SHOKI-KAYO-RON (La théorie des chants des premiers âges), Tokyo 1977.

<sup>18</sup>) Op. cit. 8.

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brievete en poesie japonaise », "Travaux de linguistique japonaise", Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

donnent la tâche de fixer les règles de versification. « Je pense que la versification ne peut jamais être entièrement déduite de la langue en question. Si la versification est l'inconnue X, et que l'on nous donne seulement les éléments prosodiques de la langue, nous obtiendrons une équation indéfinie, c'est-à-dire plusieurs valeurs possibles de X. Le choix historique de telle ou telle solution, dans la série des solutions imaginables, s'explique par des phénomènes situés en dehors des limites propres à la phonétique de la langue en question: L'existence d'une tradition esthétique, L'attitude de tel courant poétique à l'égard de cette tradition, et les influences culturelles. »<sup>19</sup>

Avant de nous prononcer pour ou contre l'origine chinoise du rythme 5.7 des tanka, nous nous proposons de passer en revue les virtualités de la langue japonaise ancienne.

A. D'une manière générale, le lexique japonais est composé d'unités polysyllabiques. Si l'on ne considère que les « racines » des mots (sans compter les grammèmes agglutinants), les mots monosyllabiques du premier volume du *Kojiki* ne constituent que 9%. Les mots les plus nombreux y sont composés de 2 et 3 syllabes représentant 56% et 27% respectivement. Quant aux unités tétrasyllabiques, elles sont encore moins nombreuses que les unités monosyllabiques car leur quantité ne s'élève qu'à 7%<sup>20</sup>.

D'autre part, le décompte de la fréquence d'apparition des unités accentuelles (syntagmes) dans trois « chants longs » irréguliers du *Kojiki*<sup>21</sup> permet de conclure à l'absence d'une régularité quelconque, sinon que les unités rencontrées sont composées de 2 à 8 syllabes. Notons cependant que si, dans l'un de ces chants, les unités à 6 syllabes sont les plus fréquentes (ordre d'apparition: 12 fois); dans un autre, elles sont, au contraire, très peu fréquentes (ordre d'apparition: 4 fois).

Les deux calculs ci-dessus nous permettent de conclure que (a) la longueur moyenne des « racines » des mots du japonais ancien se situait dans les limites de 1 à 4 syllabes (si l'on considère que les grammèmes étaient généralement composés d'une ou de deux syllabes, on pourra porter ces limites au rang de 3 à 6) d'une part, et que (b) le discours poétique non régulier du point de vue rythmique admettait toutes les unités polysyllabiques dans l'intervalle de 2 à 8 syllabes. Ainsi, à l'époque de Nara, étant donné que les unités accentuelles tri-, tetra-, penta- et sexta-syllabiques étaient les plus nombreuses dans la langue, il était théoriquement possible de canoniser les nombres 3, 4, 5 et 6 comme base rythmique virtuelle. Pour cette raison, avant la fixation de 5 et 7 syllabes par vers, les «chants » anciens japonais étaient effectivement composés de vers à nombre libre. Notons que 77 «chants » du *Kojiki* (soit 69%) présentent justement de tels vers alors que 20 «chants » (soit 18%) ont la forme  $n \times 5$  ou  $n \times 7$  et 15 «chants » seulement (soit 13%) la forme  $n \times (5 + 7) + 7$ .

---

<sup>19</sup>) Ces paroles de Roman JAKOBSON, tirées de son article intitulé « O cesskom stixе » (op. cit. 7), nous étaient encore inconnues en 1975, date à laquelle l'idée du présent article nous est venue pour la première fois.

<sup>20</sup>) Il s'agit des unités qui (a) ne sont ni des mots composés (*gōseigo*) (b) ni des noms propres (*koyū-meishi*). D'autre part, le même mot n'a été compté qu'une fois. Ces données sont dues à KUMAYO Shinsuke, NIHON-SHIKA NO KOZO TO RIZUMU (Les structures et les rythmes de la poésie japonaise), Tokyo 1968 (Kadogawa-shoten).

<sup>21</sup>) Ce décompte a été effectué par BEKKU Sadanori, auteur de NIHONGO NO RIZUMU (Le rythme de la langue japonaise), Tokyo 1977 (Kodansha).

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

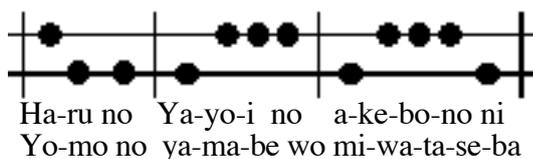
B. Trois éléments physiques de la parole sont susceptibles de donner lieu à la canonisation du rythme: il s'agit de la *fréquence* (hauteur), la *durée* (longueur) et *l'intensité* (force)<sup>22</sup>. Le japonais est une langue où la fréquence domine dans l'organisation accentuelle des unités. L'intensité s'y adjoint mais elle n'y joue qu'un rôle aléatoire. Pour ce qui est de la durée, il semble qu'elle n'ait pas existé en japonais ancien (elle ne serait apparue que plus tard, sous l'influence du chinois).

Selon KINDAICHI Haruhiko, la courbe accentuelle (L'accent tonématique) se serait souvent accordée avec les airs des *incantations bouddhiques* (*shōmyō*) de l'époque de Kamakura et ceux de certains *chants* (*kayō*) et  *récits* (*katarimono*) populaires. Le savant russe déjà mentionné, E.-D. POLIVANOV a également indiqué (sans toutefois citer aucun exemple) que le poète du 18<sup>e</sup> siècle, KOBAYASHI Issa a utilisé dans certains de ses *haiku* les répétitions de la courbe accentuelle.

Ajoutons de notre part que la récitation moderne, dans un style traditionnel, de certains chants *imayō* (lit. de style contemporain) qui sont apparus depuis la fin du 9<sup>e</sup> S., semble suggérer que l'accent tonématique de certains vers y était également répété. Par exemple:

*Haru no Yayohi no akebono ni*  
*Yomo no yamabe wo miwataseba...* (*Jien 1155-1225*)  
(à l'aube de mars printanier  
si l'on parcourt du regard les montagnes d'alentour...)

où les deux vers répètent la même courbe accentuelle comme suit:



Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'un des plus célèbres poètes du siècle passé, YAMADA Bimyo (1868-1910), dans une série d'articles intitulés *Nihon-imbun-ron* (Théorie de la versification japonaise)<sup>23</sup> a tenté de poser des règles tonématiques de versification à l'usage des contemporains. A notre connaissance, ce fut d'ailleurs la première tentative (d'ailleurs sans succès) d'élever l'accent tonématique au rang de canon poétique.

Au Japon de l'époque de Nara, les lettrés ne comprenaient pas nettement la nature de l'accent du japonais par opposition à celui du chinois, bien que nous ayons des témoignages de ce que les Japonais connaissaient la « Théorie des quatre tons » chinoise car ils ont essayé d'annoter certains mots japonais au moyen des caractères qui, en Chine, servaient à marquer l'accent du mot<sup>24</sup>. La notation systématique de la courbe accentuelle n'est apparue au Japon qu'à la fin de l'époque de *Heian* dans les études concernant l'orthographe<sup>25</sup>. Ainsi, bien que des tentatives spontanées aient eu lieu d'exploiter la

<sup>22</sup>) Cf. L'article de Jean-Claude COQUET dans ESSAIS DE SEMIOTIQUE POETIQUE, Larousse, Paris 1972.

<sup>23</sup>) YAMADA Bimyo, NIHON-IMBUN-RON (Théorie de la versification japonaise) - série de 8 articles publiés entre 1890 et 1891 dans la revue KOKUMIN NO TOMO (Les Amis du Peuple).

<sup>24</sup>) Cf. KOJIKI (Notes des choses du passé), vol. I - 712.

<sup>25</sup>) IROHA-JIRUI-SHO (Dictionnaire analytique des syllabaires «iroha»).

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brieveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

fréquence (hauteur) prosodique de la langue japonaise à des fins poétiques, L'histoire japonaise ne connaît qu'un seul exemple de volonté d'établir des règles fixes. Il n'est pas facile cependant de trancher si une tentative théorique de ce genre avait des chances de réussir car, d'une part, les essais de Yamada B. n'étaient pas toujours fondés sur une connaissance suffisamment correcte des faits linguistiques<sup>26</sup> et, d'autre part, L'époque où vivait Yamada n'était plus favorable aux contraintes canoniques en poésie (époque du *vers libre*).

C. L'un des éléments importants de la versification est souvent la rime. En japonais, non seulement la rime n'a pas été canonisée, mais FUJIWARA Kinto (966-1041) L'a formellement proscrite<sup>27</sup>. Ceci doit s'expliquer par le fait que les syllabes japonaises étant toutes *ouvertes*, la variation des huit voyelles de l'époque donnait vraisemblablement l'impression d'une monotonie non souhaitable.

Ainsi, de ce qui vient d'être dit, nous retiendrons que, entre les règles de versification chinoise et japonaise, il y a les ressemblances structurelles suivantes:

- (1) La longueur des vers est penta- et/ou hepta-syllabique (notons que les longueurs tri-, tétra- et sexta-syllabiques étaient également possibles en japonais).
- (2) Les vers successifs alternent; à la seule différence qu'en poésie japonaise, cette alternance est *syllabique* (quantitative), tandis qu'en poésie chinoise, il s'agit de l'alternance *prosodique* (qualitative).
- (3) Le type d'alternance des vers est *a.b.a.b.* (rappelons que, pour un quatrain, on pourrait s'attendre aux trois solutions suivantes: *a.b.a.b.*, *a.b.b.a.* et *a.a.b.b.*)
- (4) Les compositions « courtes » redoublent le principe de l'alternance des vers <2 \* (a.b.)> et les compositions «longues»le multiplient <n \* (a.b.) >.

Notons que parmi les problèmes que nous avons déjà discutés, les points divergents entre les versifications chinoise et japonaise sont les suivants:

- (1) La rime, présente en poésie chinoise, n'est pas canonique (voire même proscrite) en poésie japonaise.
- (2) Les *tanka* japonais ne sont que de faux quatrains, car on y trouve un cinquième vers à la fin (ce vers semble avoir pris son origine dans la coutume de répéter le vers final, refrain que l'on trouve encore de nos jours dans les chants populaires au Japon)<sup>28</sup>.

D'autre part, c'est l'analyse du phénomène de la césure qui apporte quelques arguments en faveur de l'origine chinoise des premières règles de versification japonaise. En effet, bien que la césure se place après la 2<sup>e</sup> syllabe (ici: unité signifiante) du vers

---

<sup>26</sup>) YAMADA Bimyô (op. cit 26) a dégagé 12 classes rythmiques dont 4 constituent les modèles des unités bisyllabiques (1 v—, 2.—v, 3.—— et 4 v v) et 8 modèles des unités trisyllabiques (5 . v v—, 6.—v v, 7.——, 8 . v v v, 9. v — v, 10.—v—, 11.v—— et 12.——v) où v signifie «syllabe à registre haut» et — «syllabe à registre bas». En réalité cependant, les modèles 3, 4, 7 et 8 ne correspondent à rien dans la langue japonaise. D'autre part, les unités bi- et tri-syllabiques ne sont pas plus nombreuses en japonais, ce qui rend les canons de Yamada davantage difficiles à suivre.

<sup>27</sup>) Cf. FUJIWARA Kinto, sans doute sous l'influence des « Normes de Poesie » de FUJIWARA Hamanari, a consacré un chapitre de son ouvrage SHINSEN ZUINO (L'Essence /de l'art poétique/ nouvellement choisie) aux «fautes poétiques ». L'une des « fautes » de ce genre était l'identité des syllabes finales de deux vers successifs (C'est-à-dire la rime).

<sup>28</sup>) Sur ce sujet, consulter le chapitre 3, intitulé *Minyo no yoshiki* (La forme des chants populaires), de l'ouvrage TSUCHIHASHI Yutaka, KODAI-KAYO-RON (La théorie des anciens chants japonais), Tokyo 1960, 2<sup>e</sup> édition, 1974 (San'ichi-shobô).

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

pentasyllabique (ou après la 4<sup>e</sup> syllabe du vers heptasyllabique) en poésie chinoise, et après le 2<sup>e</sup> vers (c'est-à-dire: après la 12<sup>e</sup> syllabe) en poésie japonaise, on peut y discerner les deux analogies suivantes:

(1) On peut supposer que les deux premières syllabes d'un vers d'un quatrain chinois correspondent aux deux premiers vers d'un *tanka* japonais et les trois dernières syllabes d'un vers chinois aux trois derniers vers d'un *tanka* japonais<sup>29</sup>.

(2) Dans les deux traditions, les hémistiches antérieurs (avant la césure) sont en nombre pair et les hémistiches postérieurs (après la césure) sont en nombre impair (cf. la dichotomie chinoise *yin/yàng*)<sup>30</sup>

Aux coïncidences numériques et combinatoires mentionnées plus haut s'ajoutent encore la coïncidence historique, car la versification japonaise qui conduit à la « brièveté d'expression » se fixe bien à l'époque où, en Chine des Tang, les poètes établissent les canons poétiques les plus rigides.

Si donc, comme nous venons de le proposer, les règles de versification japonaise constituent une transposition très habile des règles de versification chinoise, vu les profondes divergences structurelles des langues (avant toute chose: polysyllabisme japonais versus monosyllabisme chinois), il est très vraisemblable que la structure interne du contenu de la poésie japonaise ait également subi un certain remaniement, car comme l'a indiqué A.-J. GREIMAS « ... ce n'est (...) que la nécessité de mener de pair deux discours parallèles, en projetant les contraintes de l'expression sur le déroulement des contenus, et inversement, qui détermine dans une large mesure des options portant sur telles ou telles formes d'organisation du texte poétique. Dans ce sens, on pourrait dire que *le* poétique sélectionne ses formes dans les inventaires que lui offre *la* poétique<sup>31</sup>.

Il n'est pas difficile d'imaginer le poète japonais de l'époque de Nara qui, habitué à la lecture (à l'écriture même) des poèmes en chinois se propose de composer un poème en sa langue maternelle, langue trois fois plus longue (du point de vue syllabique) que le chinois. En effet, il suffit de traduire un poème chinois en japonais (exercice inconnu, d'ailleurs, des Japonais à l'époque qui nous concerne) pour s'en convaincre:

L'original est de Tu Fu (712-770):

kāng piǎk tiěu: jū b'èk	fleuve-jaspe-oiseau-plus-blanc
shān ts'iang xwā iwòk nǐān	montagne-bleu-fleur-vouloir-ainsi
kiēm ts'juēn k'ān jièu kuè	maintenant-printemps-regarder-encore-
yǎ nǐiēt zǐe: kjwēi niēn	passer
	quel-jour-être-retour-année

<sup>29</sup>) Au Japon, bien qu'au cours des siècles ultérieurs la place de la césure dans un chant ait changé, 81 chants du KOJIKI et du NIHON-SHOKI (sur 119 en tout) avaient la césure après le 2<sup>e</sup> vers, c'est-à-dire: *a.b./a.b...* selon BEKKU Sadanori (op. cit. 18)

<sup>30</sup>) Si l'on devait prendre en considération les oppositions numériques japonaises, on pourrait s'attendre plutôt à ce que suggère la morphologie des nombres en japonais, c'est-à-dire l'une des possibilités suivantes: 1/2 (Fito/Futa), 3/6 (mi/mu), 4/8 (yo/ya), 7/9 (nana/koko) et 5/10 (itu/tofu).

<sup>31</sup>) A.-J. GREIMAS: « Pour une théorie du discours poétique » dans ESSAIS DE SEMIOTIQUE POETIQUE. Paris 1972, Larousse.

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brièveté en poésie japonaise », *Travaux de linguistique japonaise*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

La traduction en japonais ancien est de YOSHIKAWA Kojiro:

*kawa wa midori ni shite tori wa iyoiyo shiroku*  
*yama wa aoku shite hana wa moen to hossu*  
*kono haru mo ma no atari ni mata sugu*  
*izure no hi ka kore kaeru toshi zo*  
(le fleuve de jaspe, les oiseaux de plus en plus blancs,  
les montagnes sont vertes, les fleurs brûlantes,  
ce printemps encore passe devant mes yeux,  
quand viendra l'année de mon retour ?)

La comparaison de la version japonaise (contenant 66 unités rythmiques qui correspondent à 46 unités significantes) avec l'original chinois (composé de 20 unités rythmiques qui correspondent à 20 unités significantes) permet de constater que le traducteur japonais avait besoin d'une forme environ trois fois plus longue que le poète chinois pour exprimer le même contenu.

Un poète du haiku, KAGAMI Shiko (1665-1731), l'un des dix disciples de MATSUO Bashô (1644-1694), cherchant explicitement à modeler la « nouvelle » (dans sa conception) poésie japonaise (*Yamato no shi* - poésie du pays Yamato par opposition à *Yamato no uta* - chant du pays Yamato) sur les règles de versification chinoise, a remarqué qu'il fallait, pour qu'un poème en japonais puisse exprimer le même contenu qu'un poème en chinois, que deux vers (de 5 à 7 syllabes) de poésie japonaise correspondent à un seul vers de la poésie chinoise. Il en résulte que huit vers japonais correspondaient à un quatrain chinois. Fixant à 7 le nombre des syllabes par vers et à 8 le nombre de vers par poème, Kagami Shiko a composé le poème suivant:

*matsu to asobeba matsu mo nezamete*  
*ware wo mukashi no tomo to koso omohe*  
*yuki no furu hi mo tsuki no teru yo mo*  
*take ni aranedo kimi wo wasurene*

(quand je joue avec le pin et que le pin se réveille  
je pense à mon ami de jadis et à moi-même  
et les jours de neige et les nuits au clair de lune  
bien qu'au bambou ce soit différent je ne t'oublie pas).

La pensée de KAMAGI Shikô témoigne des deux faits suivants: (a) les Japonais ont toujours distingué entre le *chant* (uta) qui était le domaine de leur propre culture et la *poésie* (shi), domaine de la culture chinoise et (b) L'intention de copier les règles de versification chinoise *en tenant compte des divergences phonétiques entre les langues japonaise et chinoise* allait à l'encontre de la brièveté d'expression.

Ce qu'a dû comprendre KAMAGI, c'est certainement le fait que l'alternance de 5 vers (5.7) dans la poésie japonaise est strictement *liée au modèle du syntagme*, tandis que bien que la poésie chinoise ait connu l'alternance des vers cette dernière poésie reflète indubitablement *le modèle de l'énoncé*.

D'une manière générale, fixant le rythme consistant à faire alterner les vers de 5 et de 7 syllabes, les poètes japonais ont réduit la capacité d'expression à laquelle les avait habitués la poésie chinoise, mais non l'intention de dire beaucoup, autant au moins que les quatrains chinois (*juéjû*) le leur permettaient. Disant cela, nous venons de répondre à la question initiale de ce travail, question concernant l'origine de la brièveté en poésie

André WLODARCZYK, « Au sujet des origines formelles de l'esthétique de la brievete en poesie japonaise », *“Travaux de linguistique japonaise”*, Vol.VII, Université de Paris 7 – 1984

japonaise. Il semble donc que ce ne soient pas tant les raisons extérieures à la poésie (c'est-à-dire philosophiques, religieuses ou sociales) qui aient prévalu, mais bien celles qui déterminent très souvent la forme de cette dernière, les contraintes linguistiques. C'est pourquoi, tout en cherchant à s'opposer à la tradition chinoise par le contenu de leurs chants (sur ce point, la poésie japonaise se distingue considérablement de la poésie chinoise), les Japonais ont développé un cadre métrique sous l'influence de cette dernière tradition, ce qui les a ensuite conduits à la découverte de l'esthétique des formes courtes en poésie dont l'aboutissement le plus idéal est le *haiku* (poème composé de 17 syllabes ou 8-10 unités signifiantes).

Avant de conclure, nous aimerions ajouter encore qu'au cours des recherches sur cette question, nous avons gardé en mémoire les paroles d'un spécialiste français de la poésie japonaise, Georges BONNEAU qui en 1938 écrivait: « ... entre l'Inde, la Chine et le Japon, mille relations existent: ainsi entre la Grèce, Rome et la France. Etablir ces relations est fort bien; ce qui l'est moins, c'est la tendance des spécialistes à réduire à des relations mortes un pays bien vivant, et à substituer à un Japon qu'ils ignorent un Japon factice...<sup>32</sup> ». Nous espérons que ces paroles nous ont bien guidé, car nous avons tenté de montrer que la forme de la poésie japonaise, bien qu'établie sous une influence étrangère, non seulement n'est pas une copie figée mais le facteur stimulant d'une activité créatrice d'un rare degré de raffinement.

André WLODARCZYK

---

<sup>32</sup>) Georges BONNEAU, LE PROBLEME DE LA POÉSIE JAPONAISE, Paris, 1938.