

Étude comparative sur la notion du seuil. Bochô Yamamura et René Char.

Franck Villain

Le dehors, l'intimité, la poésie, ces trois mots s'appellent, se nourrissent et se creusent, approfondissant toujours la pointe du lien qui les unit et les défait. Combien de poèmes évoquent ainsi une âme rêveuse ou en question tombant brutalement en résonance avec un paysage plus ou moins choisi? Cette équation du dehors et du dedans s'impose depuis des siècles et altère au fil du temps la connivence du rapport : paysage-décor à valeur symbolique ou simple ornement, paysage-confident pour l'âme en peine, ou paysage-écran pour l'intimité qui se cherche, le dehors est là depuis toujours et donne le change à l'interrogation humaine. Mers, montagnes, forêts, plaines et villes ainsi se succèdent, encouragent ou provoquent l'écriture, offrent leurs formes, leurs matières à "tout ce qui peut fleurir dans l'âme humaine"¹. Parmi tous ces paysages, nous aimerions évoquer ici la particularité de l'espace du seuil.

En effet le seuil offre la singularité d'être un carrefour de lieux, un point d'emboîtement, de juxtaposition ou de heurt au travers duquel une multitude de différences brutalement se condense et se donne à voir dans le bouillonnement des frontières. Moins porteur d'un lieu précis et fondamentalement Un, le seuil dresse plutôt une ligne médiane paradoxale, porteuse à la fois d'une séparation et d'une ouverture, d'une clôture et d'un passage. Seuil d'origine de quelque chose qui reste encore à découvrir, tout autant que seuil limite d'un espace qui touche à sa fin, l'espace du seuil naît du choc de la contradiction entre l'ici et l'ailleurs, contradiction ramenée à sa plus vive proximité. Plus qu'à un site pacifié où l'agencement des choses et des êtres s'équilibrent en une structure stable et harmonieuse, le seuil réactive au contraire le débat des différences, relance le questionnement de l'espace et l'inscrit en un décadrement. Le seuil s'offre ainsi comme la ligne d'une mêlée où le même se heurte à l'autre, et établit cet affrontement en un point liminal porteur d'une expérience singulière que nombre de poètes rattachent au jaillissement même de la poésie. La poésie s'éveille sur le seuil des mondes.

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1998.

Deux poètes vont venir ici illustrer cette expérience d'éveil, le premier japonais, Bochô Yamamura, le second français, René Char. Ce duo tout à fait surprenant et discutable mérite préalablement quelques explications et vont du même coup justifier et limiter la portée de cet article. Il ne s'agit pas ici d'établir une filiation et un réseau d'influence entre les deux poètes. Ces derniers ne se sont jamais rencontrés et ne se sont jamais lus. Cet article se propose par contre de confronter ces deux poètes dans le respect de leurs différences et de tenter de dégager au travers de leurs singularités et de leurs héritages culturels respectifs le parcours d'une pensée qui chemine dans la même direction mais par des chemins et des sensibilités différents. Dans cette optique, le thème du seuil et sa problématique sont assimilés ici un archétype que nous utiliserons comme un miroir à partir duquel refléter les deux poètes (et part extension les deux cultures²). Ce thème du seuil considéré comme miroir nous permet ainsi de confronter les deux poètes dans le jeu du double et du même. Cependant il ne s'agira jamais ici de forcer les rapprochements, ni de confondre en un seul et unique reflet les différences qui séparent Bochô et Char. Notre ambition, par contre, est de tenter de mettre en relief un espace vide et d'échos à partir duquel la voix poétique en son essence se fait entendre, puis s'incarne dans le mouvement multiple des formes et des différences qui garantissent à la notion de culture la richesse de sa diversité.

De plus, afin de mieux cibler le cadre de notre comparaison, nous axerons notre étude au travers de deux textes précis qui mettent directement en scène le thème du seuil. Le poème "Misaki" ("Promontoire") de Bochô Yamamura, extrait du recueil *Seisanryôhari* et le poème "Maison doyenne" de René Char, tiré du recueil *Seuls demeurent*, vont ainsi servir de support à notre travail ; ajoutons pour conclure à ce préambule que le choix de ces poèmes réduit considérablement la portée des œuvres en question, et cette étude comparative se propose plutôt comme l'amorce d'un travail à venir, marqué par une plus large envergure.

Notre étude va s'organiser autour de quatre points. Le premier va s'attacher à replacer brièvement chaque poète dans leur propre contexte culturel ; notre second point, par contre, cherchera lui le pont d'un lien commun ; le thème du seuil mis en scène par les deux poèmes sera alors étudié et nous dégagerons les univers sensibles qu'il libère. Notre troisième point interrogera la portée ontologique des deux poèmes, quel être-au-monde se dessine dans cet espace particulier du seuil? Nous terminerons alors notre

² Au travers de ce travail, nous espérons ainsi nous placer nous-mêmes sur le seuil d'une rencontre entre une poésie japonaise et française.

comparaison sur le rapport à la langue ; l'univers du seuil place en effet les poètes sur le carrefour des mondes et des significations, comment cela se répercute alors concrètement dans le langage?

Pour terminer cette longue introduction, nous aimerions également aborder rapidement le problème délicat de la traduction du texte japonais. En effet, une très belle traduction du poème de Bochô a été publiée en France par Jeanne Sigée dans une anthologie consacrée à la poésie japonaise contemporaine³, cependant en confrontant de nouveau le poème japonais et sa traduction d'inévitables et frustrants écarts se sont imposés et nous ont confrontés à la fatidique barrière des langues et des cultures. Nous faisons ici allusion plus particulièrement au dernier vers du poème, "Misaki ni tateru ippon no yubi" dont la traduction peut-être multiple relançant du même coup la portée du texte (nous y reviendrons). Jeanne Sigée a été particulièrement sensible à retranscrire, et d'une certaine manière à recréer, la portée poétique du texte qu'une traduction strictement linguistique aurait écrasée, voir annulée. Nous utiliserons donc dans notre travail cette très belle traduction, en ajoutons à côté le texte japonais ainsi qu'une traduction plus littérale afin de conserver à la fois la beauté poétique de la traduction et dans certains cas l'exactitude tatillonne d'une transcription purement formelle.

岬 に 立 て る 一 本 の 指	そ ら 澄 み	岬 に み ち 盡 き	岬 の し た に む ら が る 魚 ら	岬 の 光 り	岬
---	------------------	----------------------------	---	------------------	---

Misaki

Misaki no hikari
Misaki no shita ni ni muragaru uo-ra
Misaki ni michi tsuki
Sora sumi
Misaki ni tateru ippon no yubi.

Promontoire

Promontoire qui étincelle
Promontoire, au pied convergent des
bancs de poisson
Promontoire, la route touche à sa fin
Le ciel s'éclaire
Au promontoire lever un doigt.⁴

³ "Promontoire" in *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*, Gallimard, 1986, p.17.

⁴ Traduction de Jeanne Vigée, idem.

Maison doyenne⁵

Entre le couvre-feu et le tressaillement d'un arbre à
la fenêtre. Vous avez interrompu vos donations. La
fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage. Au
seuil de la nuit l'insistance de votre illusion reçoit la
forêt.

I Dans l'écart des cultures, deux poètes de leurs temps.

Né en 1884 dans la préfecture de Gunna, Bochô Yamamura appartient à la seconde génération de poètes directement influencée par la réouverture du pays à l'occident et par l'assimilation de nouvelles valeurs. Le monde de Bochô, ainsi, sur le plan des idées et de la sensibilité, s'inscrit dans les débats intellectuels de son temps⁶. En témoigne ici la reconversion de Bochô au Christianisme à l'âge de dix neuf ans, son engagement dans la prêtrise et sa très vive activité littéraire porteuse d'un renouveau esthétique⁷. Cependant plus qu'à une simple assimilation univoque⁸, Bochô incarne aussi en profondeur les débats intimes de toute une génération partagée entre une culture japonaise désormais figée (mais néanmoins aimée et assimilée), et une vague de fraîcheur et de renouveau exportée par le charme de l'ailleurs. A l'instar des intellectuels de son temps, Bochô est confronté à l'évolution d'une civilisation qui doit désormais renoncer à une part de son passé et adopter en contre coup la charge d'une nouvelle orientation des valeurs. L'époque historique du poète est bien celle d'un seuil où se télescopent deux mondes et deux systèmes de représentation. Plus qu'à un simple thème littéraire, ce seuil marque donc la configuration de l'espace culturel dans lequel Bochô et sa génération ont concrètement évolué. De ce point de vue, le poème "Misaki" ("Promontoire") peut se présenter alors comme le lieu emblématique de cette situation ; à l'image du titre du poème, cette pointe de relief élevée s'avancant en saillie au-dessus de la mer peut être interprétée comme le lieu clé de l'incise des différences, lieu carrefour et panoramique que le regard peut embrasser d'un seul coup, mais également moment d'une pause où le marcheur se place sur le seuil des mondes et s'ouvre à la leçon de cette rencontre.

⁵ René Char, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p.133.

⁶ Voir à ce sujet le livre de Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise*, Tome 3, *L'époque moderne*, Fayard/Intertextes, 1986 ; plus particulièrement le chapitre intitulé "L'âge industriel", p.217-304.

⁷ Evoquons par exemple les nombreuses revues qu'il a dirigé : "Fukey" (1913), le cercle "Nigyô" avec le poète Hagiwara Sakutarô, ses cours de poésie par correspondance, la revue "angoisse" (1917) ...

⁸ Il critiqua l'église par exemple en 1916.

Le poème de Char, “Maison doyenne”, s’inscrit de son côté dans un autre contexte historique. En effet, écrit en février 1939, soit sept mois avant la déclaration de la Seconde Guerre Mondiale, il porte déjà en lui les doutes et les espoirs accordés à la poésie face à ce “temps de détresse”⁹ qui s’annonce indubitablement ; la poésie doit trouver des forces neuves pour traverser l’épreuve qui se prépare ; ce poème sera ainsi intégré et publié dans le recueil *Seuls demeurent*, recueil faisant directement référence à la guerre. Notons alors que “Maison doyenne” fait partie des premiers poèmes de l’ensemble, poèmes tous écrits avant le 03 septembre 1939. Il s’inscrit ainsi dans la période charnière qui précède l’éclatement officielle de la guerre et renvoie du même coup à cette période de tension et d’incertitude qui annonce la seconde crise majeure de la civilisation occidentale moderne. Si le seuil dans “Misaki”, sur le plan historique, peut renvoyer à l’incise et au point d’impact d’une culture sur l’autre, dans “Maison doyenne”, par contre, il correspond à l’attente d’une fracture majeure dans laquelle va s’effondrer toutes les valeurs de l’humanisme occidental. Cependant le poème de Char ne se cristallise pas sur l’angoisse de cette chute, l’enjeu du poème est autre ; la référence historique est même écartée du texte¹⁰ ; le poème, par contre, se resserre et se contracte sur l’instant présent, un instant ressenti en sa simplicité, placé entre “le couvre-feu de l’année et le tressaillement d’un arbre à la fenêtre”, entre le moment d’un repli sur soi marqué par ce retour forcé à la maison et à sa clôture, alors que le dehors et toute sa nuit reste là en puissance, dans l’attente d’une émotion qui révélerait le poids de sa présence et que marque “le tressaillement d’un arbre à la fenêtre”. Le seuil, dans ce temps de crise qui se prépare, porte en lui l’espace d’une durée nouvelle, un espace qui n’est plus à la solde de l’Histoire et de sa tragique marche, mais un espace ouvert et en accord avec le jaillissement du dehors et de l’évènement poétique. Le seuil est ici l’instant d’une reconversion et d’une fracture porteuse d’un renouvellement du rapport au monde (nous en reparlerons).

Les seuils de “Misaki” et de “Maison doyenne” renvoient donc à des contextes historiques très différents ; pour approfondir cet écart ajoutons également les différences culturelles majeures qui s’imposent. Nous en relèverons ici deux directement liées l’une à l’autre : la présence du sujet et le rapport au monde.

Point délicat de la pensée japonaise et qui pose souvent des problèmes à la traduction de certains poèmes. En effet une des caractéristiques de la langue japonaise est qu’

⁹ Voir à ce sujet “Dans le miroir des siècles : Hölderlin et Char. Du “temps de détresse” à la présence poétique”, in *Area Studies*, University of Tsukuba, n°20, 2002, p.241–255.

¹⁰ Seule l’expression “le couvre-feu de l’année”, qui ouvre le poème, peut-être lue comme une référence au danger qui s’annonce.

elle n'exprime pas systématiquement le pronom personnel "je" ; sa présence est plutôt signifiée indirectement par le contexte d'énonciation ; "je" est absorbé et intégré à l'environnement de la phrase, autrement dit, il appartient et se définit par rapport au prédicat¹¹ ; cet usage du pronom personnel implique un rapport au monde particulier où le "je" n'est pas systématiquement dans une position de vis-à-vis avec les choses et les êtres mais dans un rapport d'appartenance ; le monde ou le groupe enveloppe d'abord le "je"¹², lui donne sa consistance et sa portée existentielle, de la même manière que sur le plan syntaxique. Ajoutons qu'une longue tradition poétique place également le "je" dans ce rapport au monde ; il ne peut y avoir d'empathie avec le dehors qu'à travers le rejet du "moi"¹³ ; Yasuaki Kawanabe a montré la persistance de cette tradition sur les poètes modernes et a rattaché cet effacement du "je" au terme japonais de "*botsunyu*" ("effacement de soi dans un groupe unanime") : pour confier son sentiment, le poète ne dit pas "je" mais l'exprime par le détour d'un paysage concret appartenant soit à la tradition japonaise, soit à la réalité intime du poète¹⁴.

De ce point de vue, le poème "Misaki" est typiquement japonais. Le "je" ne s'exprime pas directement. Priorité par contre est donnée à l'expression des choses et à leurs forces suggestives, c'est d'ailleurs elles qui occupent tout l'espace du poème au travers de simples images concrètes, sobres et que rien apparemment n'articule. "Misaki no hikari" ("lumière du promontoire") en ouverture du texte donne ainsi le ton global du poème : plus qu'à une pensée illuminante née de la stricte intimité d'un homme identifiable, la

¹¹ Augustín Berque à ce sujet, en s'appuyant sur les travaux de Nakamura Yūjiro, Nishida Kitaro, a déjà remarqué que "la langue japonaise possède une logique centrée sur le prédicat plutôt que sur le sujet. (...) Ce n'est pas au plan du sujet mais à celui du prédicat que se réalise l'identité de soi" (p.277). Nous renvoyons à son étude magistrale, et plus particulièrement au chapitre intitulé "Que vague le sujet, mais sous le regard de la raison", in *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, nrf, Gallimard, 1986, p.270-282.

¹² C'est d'ailleurs une des grandes questions de la poésie japonaise actuelle : qu'est-ce que le "je" japonais ? qu'est-ce que le "moi" ? A cet égard, il est intéressant de constater que là où la poésie française moderne s'est engagée vers la voie de l'impersonnalisation, la poésie japonaise moderne, elle, s'est engagée dans le parcours inverse : comment naître à un sujet ?

¹³ Le poète bouddhiste Ippen Shōnin (1239-1289) apparaît à ce sujet comme une référence, il est qualifié traditionnellement de "*Sute hijiri*" ("le saint du rejet").

¹⁴ Ce paysage est bien souvent lié à l'enfance, à la communauté de la "Famille-Maison" (p.123). Le "*botsunyu*" s'accompagne donc en arrière fond d'un retour à l'origine et à ses nombreux phantasmes. Yasuaki Kawanabe s'est alors attaché à souligner l'évolution de ce "*botsunyu*" dans la poésie moderne. D'abord profondément marqué par l'impact de la société occidentale et par la modification du paysage traditionnel, certains poètes du début du XXe siècle ont été privés de cette possibilité d'expression offerte par le "*botsunyu*", cette impossibilité a entraîné une crise poétique où le "je" ne peut plus se fonder en un décor concret et typiquement japonais. Mais Yasuaki Kawanabe montre que cette crise a pour fonction également d'ouvrir le "*botsunyu*" à de nouvelles formes d'expression et de relancer par la même occasion le questionnement de soi vers de nouveaux territoires. Nous renvoyons à son étude, "Le botsunyu et la poésie moderne du Japon", in *Étapes normatives de la pensée japonaise moderne, Surugadai-Shuppansha*, Tōkyō 2002, p.115-138.

lumière naît directement du monde et dans le reflet des choses et des êtres. Que comprendre en effet ici : s'agit-il du reflet du soleil sur le promontoire, du brusque dégage-ment du promontoire dans l'espace et l'horizon de la mer ou d'une fulgurante illumination du promontoire en soi? L'expression "Misaki no hikari" inscrit-elle une émotion profonde ou une simple description banale? La réponse reste suspendue. L'origine de cette lumière est plus à chercher dans l'échange et la complémentarité de ces trois significations. Lumière naturelle, éclairant un champ de vue, mais également brusque invasion d'une lumière en soi ; "Misaki no hikari" témoigne en toute simplicité de la co-appartenance du monde et de l'homme à une même unité invisible¹⁵, unité que canalise ici la présence du promontoire. Le "*botsunyû*" évoqué précédemment, cet "effacement de soi dans un groupe unanime" trouve en ce poème sa force d'expression dans cette condensation du sens qui abolit les frontières du paysage et de soi, et que cristallise avec force la simple frappe d'une expression nominale¹⁶. Qu'en est-il alors dans le poème de René Char? Trouve-t-on également cette co-appartenance de soi et du monde?

"Maison doyenne", de son côté, inscrit choses et êtres dans une relation dualiste. Le seuil n'ouvre pas ici à un "*botsunyû*" mais à une position d'accueil et d'ouverture ou mystérieusement le monde du dehors et du dedans se télescopent et se regardent dans un vis-à-vis fondamental. Certes le "je" est également exclu du poème mais l'univers du seuil reste un entre-deux bien délimité et dans lequel s'offre en partage le choc fécond et irrésolu des différences¹⁷. Cette position s'impose dès l'ouverture du poème par l'inscription d'un monde bipolaire que départage et réunit à la fois la conjonction "et" (conjonction totalement absente du poème de Bochô) : "Entre le couvre-feu de l'année et le tressaillement d'un arbre a la fenêtre". Notons que l'expression est, à l'image de "Misaki no hikari", purement nominale. Le seuil s'ouvre ici également sur un flottement temporel mais il maintient en lui l'espace d'une dualité entre le paysage et le monde des hommes,

¹⁵ A ce titre, l'élément central du poème de Bochô, "Misaki", ("promontoire"), fait partie d'un ensemble plus vaste dans lequel il s'intègre syntaxiquement ; c'est à dire qu'il ne s'impose pas comme un élément détaché de son décor et se dressant sur lui en une force insulaire. Cette individualisation de l'objet est par contre rendue par la traduction de Jeanne Vigée qui joue de l'anaphore placée en tête de vers et qu'accentue parfois la taille d'une virgule qui isole (vers 2,3). Il ne s'agit pas bien sûr de critiquer ce choix qui apporte à la traduction un effet de suspension et d'intensification et qui garantit au poème sa force d'invocation verbale.

¹⁶ Notons un écart avec la traduction de Jeanne Sigée : "Promontoire qui étincelle" (littéralement "Kimameku misaki"), expression qui introduit un verbe et par conséquent une temporalisation, alors que l'expression nominale dans le texte de Bochô, "Misaki no hikari" ("Lumière du promontoire"), se caractérise justement par un flottement temporel plaçant cette force lumineuse en dehors du temps.

¹⁷ Rappelons l'importance de cette dynamique pour Char directement transmise au poète par la lecture d'Héraclite : "Héraclite met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires. Il voit en premier lieu en eux la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie", "Partage Formel XVII", in Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p.159.

frontière marqué par le symbole de “la fenêtre”. Cet espace du face à face domine de plus l'ensemble du texte où s'impose constamment la marque du double et de l'Autre. A la dualité avec le monde se joint ainsi une dualité intime avec ce “vous” énigmatique qui apparaît brutalement dans la seconde phrase, “vous avez interrompu vos donations” ; un “vous” mystérieux, sans doute féminin, et qui donne à ce poème une connotation amoureuse. Notons au passage que traditionnellement, dans la poésie occidentale, l'inspiration et le don poétique sont représentés par une présence féminine se rapprochant plus ou moins du poète. Nous voici donc dans un autre code culturel où la muse fantasmée en femme maintient dans la pensée cette marque de l'Autre qui implique parfois une proximité mais surtout une séparation et une inévitable différence. L'univers du seuil, chez Char, n'efface ni le vis-à-vis des choses et des êtres, ni la dualité du poète et de la voix poétique mais il se propose en revanche comme le lieu de la rencontre (nous y reviendrons). Ajoutons pour clôturer ces remarques touchant à l'identité culturelle des deux poètes que “Maison doyenne”, de par son titre, amorce le thème de l'habitation qui sera un des grands enjeux de la poésie française d'après-guerre ; l'écriture se tourne désormais vers une mission ontologique : trouver où retrouver l'existence d'un lieu où l'homme de nouveau serait en accord avec un être-au-monde immédiat et dans lequel la séparation au dehors se réduirait, quitte à s'effacer provisoirement¹⁸.

Bochô et Char, par ses différences, apparaissent donc comme deux poètes très distincts. Mais attachons nous maintenant à assouplir cet écart, à trouver au sein de cette altérité culturelle et historique ce miroir commun à partir duquel s'émancipera ensuite leur singularité créatrice. Dans cette optique, axons nous désormais uniquement sur le thème du seuil et dégageons des deux poèmes une comparaison des climats sensibles qu'il libère.

II L'espace du seuil et sa configuration sensible.

1) Bochô : le seuil comme lieu d'aboutissement de la culture et ouverture à la nature.

Le poème de Bochô charme immédiatement par sa simplicité. Un décor naturel se dégage et donne à l'espace du seuil un concret où le poème s'enracine. De vers en vers, un paysage familier s'installe dans l'écriture, et donne au regard la consistance d'un visible identifiable. Rien ne fait obstacle à la perception. Le seuil n'ouvre pas comme

¹⁸ Voir à ce sujet le livre de Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995.

dans le texte de Char aux portes “de la nuit” mais à une “lumière” qui part du promontoire, “Misaki no hikari” (“Lumière du promontoire”), et qui finalement s’aérisse et envahit tout le ciel, “Sora sumi” (“Le ciel s’éclaire”). Le seuil ouvre ainsi à un ici-maintenant totalement accessible au jour et que rien ne conteste. Un promontoire (“Misaki”), des poissons en grand nombre dans l’eau (“muragaru uo-ra”, littéralement “des bancs de poissons qui s’assemblent”), une route, (“michi”) et finalement le ciel (“Sora”) offrent au seuil une configuration réaliste. Le seuil est donc représenté simplement comme le lieu carrefour où se rencontrent d’abord les espaces naturels de la terre, de la mer et du ciel. Le troisième vers approfondit cette valeur en introduisant un monde humain qui s’achève : “Misaki ni michi tsuki” (littéralement “Au promontoire la route aboutit”, et qu’a admirablement traduit Jeanne Vigée, “Promontoire, la route touche à sa fin”). Par ce vers, le sens du seuil gagne en profondeur : à l’atemporalité des grands espaces naturels se joint la temporalité des hommes, la marche d’une civilisation, la progression d’une histoire et d’une avancée humaine que symbolise ici “la route” (“michi”), route qui s’achève, (“michi tsuki”). Le seuil est donc marqué par le brutal face à face du macrocosme cosmique et du microcosme humain, face à face où s’impose la fin du temps humain et le retour à une absence de temps historique. Au “promontoire”, une durée et un rapport aux choses dictées par la nature s’offrent à l’esprit, et cette nature, d’ailleurs, enveloppe totalement le texte.

Le seuil, chez Bochô reconduit ainsi l’appréhension du temps et de l’espace à la nature, replace l’homme et sa réalité dans un “*botsunyu*” totalement possédé par le silence et les énergies du dehors. Le seuil marque donc le point limite de la culture (“*bunka*”), la dernière marche de l’œuvre humaine (“*jin-ka*”) et ouvre aux portes d’un autre espace dominé exclusivement par les forces de la nature¹⁹. Mais notons qu’il n’y a pas de rupture entre ces deux espaces : la culture et l’avancée de la route ne sont pas stoppées, contredites et brisées par le seuil, au contraire elles conduisent à lui, comme le souligne l’expression “Misaki ni michi tsuki”. La route, ainsi, touche à sa fin sans fatalisme et apparaît plutôt comme le chemin qui conduit à cette situation. Le seuil, dans le poème de Bochô, est l’espace-temps d’un aboutissement de la culture et s’impose plus comme le point de la révélation ultime de cette dernière ; d’où la force lumineuse qui domine le poème (nous y reviendrons). Ce sentiment de la continuité, par contre, ne s’impose pas dans le poème

¹⁹ Ce retour à la nature est fondamentale dans la pensée japonaise. Bashô lui-même, dans une phrase célèbre déclarait : “Zôka ni shitagai, zokâ ni kaere” (“suivre la nature, retourner à la nature”, in *Notes de l’Oï* (“*Oï no kobuni*”). Voir à ce sujet Augustin Berque, “Les failles d’où monte la nature”, in *Le sauvage et l’artifice*, Gallimard, p.169-213.

de René Char. En effet, le seuil prend ici une autre configuration, marquée elle, par une dualité fondamentale et irrésolue.

– Char : le seuil comme ligne de partage et de rencontre du dualisme.

Comme nous l'avons souligné précédemment, "Maison doyenne", inscrit le site d'un vis-à-vis qui replace le dehors et le dedans sur la crête de leur frontière : "La fenêtre" donne au seuil sa représentation et départage catégoriquement l'espace d'un entre-deux. La proximité des mondes n'exclut pas ici la coupure et le maintien en elle d'une altérité. Le seuil n'inscrit donc pas les différences dans l'espace d'une même ligne, comme dans "Misaki", mais les juxtapose abruptement, préservant ainsi leur intégrité et leur isolement. De cette proximité née un point de rencontre encore tumultueux plus marqué par le choc des contraires que par un échange pacifié et sûr de sa résolution. L'ensemble du poème gravite alors entièrement sur l'axe de ces chocs :

"Entre le couvre-feu et le tressaillement d'un arbre à la
fenêtre. Vous avez interrompu vos donations. La fleur d'eau
de l'herbe rôde autour d'un visage. Au seuil de la nuit l'
insistance de votre illusion reçoit la forêt"

La position de l'"entre" placée en ouverture du poème et que cristallise une stricte expression nominale donne en effet le ton d'ensemble. Et le texte ne quittera jamais cette position dualiste. Tout ce qui s'offre ici est "entre" quelque chose et quelque chose d'autre. L'espace, d'abord, partagé entre cette nature et cette maison que sépare "la fenêtre" ; l'appréhension du temps, ensuite, placée à la fois dans le charme d'une nature appelante et mystérieuse dans laquelle semble bouger "le tressaillement d'un arbre", et une durée plus marquée par le monde des hommes et la marque de son histoire, pesanteur soutenue ici par l'expression "le couvre-feu". Ajoutons sur ce plan temporel, ce présent marqué à la fois par le constat d'une perte, "vous avez interrompu vos donation", et le maintient au même moment d'un autre don encore chargé d'énigme et dont témoigne avec force et beauté les dernières lignes du poème. Quelque chose prend fin, là où quelque chose commence. Le seuil est "entre" mort et naissance, chute et nouvel éveil, et reste fondamentalement le point de rencontre et de confrontation des différences. Cet entre-deux, sur le plan intime, est également l'espace d'une joute amoureuse où le "je" se confronte à ce "vous" solennel et passé, témoin d'une présence de l'Autre, "Vous avez interrompu vos donations". Il y a eu amour et générosité, il y a eu rencontre et dépense mais voici le temps du départ et des adieux, temps nullement tragique car cette présence

de l'Autre est reconduite immédiatement en une nouvelle figure, figure ici encore fantasmée, inaboutie, anonyme : au "Vous" succède ainsi "un visage" placé "au seuil de la nuit" et dans lequel se prolonge "l'insistance de votre illusion" ; entre cet amour passé et le souvenir de son magnétisme, le désir se reconvertit, sort de nouveau de cette "nuit" qui le porte et le nourrit, et s'élançe en quête d'une nouvelle réponse.

Le seuil, tel que nous le propose le poème de René Char, accumule ainsi en lui une brutale condensation de dualités multiples dans laquelle l'appréhension de l'espace, du temps et de l'Autre restent fondamentalement en débat. Le seuil se configure en l'espace d'un stricte entre-deux. Dans ce "entre" nature et culture, ce "entre" amour passé et à venir, ce "entre" "moi" et "l'Autre" se maintiennent l'irrésolue d'une distance et d'une coupure. L'univers sensible libéré par le seuil, chez les deux poètes, se démarque donc catégoriquement : ligne de partage et d'un face à face persistant chez Char, contre ligne d'une continuité et d'un aboutissement chez Bochô et dans lequel s'appréhende le "*botsunyu*" ("effacement de soi dans un groupe unanime"). A la différence de culture précédemment soulignée vient donc s'ajouter une différence d'univers sensible renvoyant de nouveau dos à dos ces deux poésies. Un pont précaire va pourtant s'imposer entre elles et les relier provisoirement à un fond commun. En effet, au-delà des oppositions, sur le plan ontologique, l'univers du seuil s'impose chez les deux poètes comme le foyer d'une révélation porteuse d'un éveil à l'être. Le seuil s'appréhende alors comme l'espace d'un "événement" au travers duquel brutalement les deux poètes reçoivent de la réalité le choc d'une illumination qui relance la question de leur être-au-monde.

III L'espace du seuil comme espace de la révélation : dans la force de l'"événement", "*Kenshō*" et renouvellement du désir.

Henri Maldiney qualifie ce phénomène de confrontation à la réalité d'"événement" et le définit de la sorte : "qu'est-ce que la réalité ? (...) la réalité est une *signifiante insignifiable*. Nous ne l'éprouvons que dans le saisissement. (...) Elle surgit avec l'événement –qui met tous les signes en déroute. (...) L'événement est transformateur, et nous ne l'accueillons qu'à nous transformer nous-mêmes. (...) Les véritables événements sont rares. Ils surgissent dans une surprise qui excède toute prise"²⁰. Ce phénomène de surprise, dans nos deux textes, s'articule alors sur un fond commun. En effet, cette surprise s'appuie d'abord chez les deux poètes sur la fin de quelque chose : chez Bochô, c'est

²⁰ Henry Maldiney, "Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet", dans *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, Collection Scalène, 1993, p.95-96.

l'univers des hommes qui s'achève avec la route qui s'arrête, "Misaki ni michi tsuki", chez Char, la perte s'enracine dans le champ lyrique : un amour est mort, "Vous avez interrompu vos donations". La route et cette femme qui donnaient sens à la vie, ces centres à partir desquels se configurait le rapport aux choses et aux êtres s'effacent. Le seuil est dans les deux poèmes le moment où cette chute s'installe dans toute sa vigueur.

Mais pas de pathos, les deux textes s'écartent de toute mélancolie et ne se fige pas dans un chant de la mort ou du néant ; au contraire, dans ce seuil, quelque chose jaillit en une énergie neuve renouvelant du même coup le rapport au monde. "Misaki" inscrit ce saisissement en une force toute lumineuse, "Maison doyenne", elle, au contraire, le situe "au seuil de la nuit". Cependant la surprise qui se propose ici s'inscrit dans les deux textes du côté d'une même valeur car il replace l'ici-maintenant dans une dynamique du devenir. "L'événement" porté par l'espace du seuil chez Bochô et Char est, comme le dit Maldiney, "transformateur" car il correspond à l'instant d'une reconversion profonde où l'être-au-monde se renouvelle. Dans cette optique, les deux derniers vers de "Misaki" trouvent toutes leurs ampleurs :

Misaki no hikari
 Misaki no shita ni muragaru uo-ra
 Misaki ni michi tsuki
 Sora sumi
 Misaki ni tateru ippon no yubi.

Quelle transformation s'opère ici ? Nous avons déjà souligné cette omniprésence de la nature, ce grand espace du dehors dans lequel sujet et culture viennent se confondre et que libère l'espace du seuil ; nous avons rattaché ce phénomène au "*botsunyu*". Mais que se passe-t-il sur le plan ontologique ? Quelle relation au monde et à soi se dessine en ce "*botsunyu*" ? Yasuaki Kawanabe a montré qu'en général ce dernier réaccorde traditionnellement le "je" à "son enfance ou à la communauté du pays natal"²¹. L'effacement de soi dans le dehors est ainsi l'occasion d'un ressourcement, d'une transformation réaccordant l'intimité à une origine plus ou moins mythique. Le retour à la nature s'accompagne du même coup à un retour à la Terre-Mère. Augustin Berque, de même, en étudiant le rapport qu'entretiennent les Japonais avec la nature aboutit à ce même constat. Une nostalgie de la matrice hante donc le "*botsunyu*" et oriente ainsi l'être-au-monde vers le retour à la mère et à ses multiples phantasmes. Cependant le seuil de "Misaki" offre le

²¹ Yasuaki Kawanabe, "Le *botsunyu* et la poésie moderne du Japon", in *Etapas normatives de la pensée japonaise moderne*, Surugadai-Shuppansha, Tôkyô 2002, p.128.

mouvement d'une autre transformation. En effet, plus qu'à un retour à une origine immémoriale rattachée à la profondeur du sol, le "*botsunyû*" s'accompagne ici d'une élévation et du départ en soi d'une brusque force ascensionnelle, dont témoigne en particulier l'accélération du rythme des trois derniers vers. Certes, le seuil de "Misaki" s'enracine d'abord en un ici-maintenant strictement terrien, la tentation d'un retour à la mère est même évoquée indirectement par le deuxième vers qui plonge le regard vers les profondeurs de la mer et de son inépuisable source de vie, "Misaki no shita ni muragaru uo-ra" (littéralement "Au pied du promontoire, des bancs de poissons qui se rassemblent"), mais il ne s'agit pas de plonger en cette mer, de se fondre à cette masse liquide et enveloppante, le mouvement au contraire est tout autre et s'inscrit dans l'affirmation d'une coupure avec cette terre et son magnétisme. Cet appel aérien domine l'ensemble du poème et structure l'organisation générale du texte. La lumière du promontoire, "Misaki no hikari", est ainsi directement mise en relation avec le ciel, "Sora sumi" ("le ciel s'éclaire"), et de vers en vers le regard épouse progressivement ce mouvement du bas vers le haut. Le seuil de "Misaki" opère ainsi une transformation profonde car il reconvertit un être-au-monde traditionnellement maternelle et rattaché au sol à une force transcendante relevant d'aucun lieu précis et plutôt dominé par le phantasme du père. En témoigne l'énigmatique dernier vers, "Misaki ni tateru ippon no yubi" (littéralement "Au promontoire, un doigt qui se lève"²²), qui marque par rapport à la terre un mouvement de séparation, d'individualisation et par conséquent d'affirmation²³. Pas de retour ainsi à la matrice, le seuil de "Misaki" comme l'affirme Maldiney est "transformateur, et nous ne l'accueillons qu'à nous transformer nous-mêmes". Le "*botsunyû*", ici, réoriente la question de l'être vers une origine plus mystique et dans laquelle la contemplation désormais rentre en débat. Car que comprendre de ce dernier vers? A qui appartient ce doigt? Au "je"? A une présence anonyme? Et quelle est sa signification? Montre-t-il une direction? Fait-il signe à quelqu'un? Veut-il se rapprocher et toucher ce ciel qui l'appelle? Ou alors s'agit-il d'autre chose²⁴. Le sens ici s'épaissit, se heurte et conteste une signification univoque (nous y reviendrons). Le seuil de "Misaki" apporte donc bien en final une révélation opaque, la "lumière du promontoire" s'inscrit comme le dit Maldiney en "une *signifiance insignifiable*". Le "*botsunyû*", dans cet espace du seuil, est porteur d'une illumination dont le sens reste ouvert, en suspension, ou alors placer aux

²² Notons ici un écart avec la traduction de Jeanne Vigée : "Au promontoire lever un doigt".

²³ Ce "doigt que se lève" ("tateru ippon no yubi"), sur le plan de sa représentation inconsciente, pouvant être assimilé à une force phallique.

²⁴ "Ce doigt qui se lève" a été en effet interprété par des amis japonais comme "un phare qui brutalement se révèle au regard".

portes de l'indicible. On pourrait donc rapprocher cette révélation transformatrice du terme japonais de "*Kenshō*" (Littéralement "vision de l'essence"²⁵). De même, dans le poème de René Char, l'espace du seuil s'ouvre au surgissement d'une révélation toute aussi mystérieuse.

"Entre le couvre-feu et le tressaillement d'un arbre à la
fenêtre. Vous avez interrompu vos donations. La fleur d'eau
de l'herbe rôde autour d'un visage. Au seuil de la nuit
l'insistance de votre illusion reçoit la forêt."

Nous avons souligné que "Maison doyenne" libère un climat sensible marqué par la dualité. A la limite, on pourrait affirmer que tout s'oppose dans ce poème et que cette force d'opposition désarticule sans cesse la prose qui tente de s'installer. Mais ce face-à-face ne s'inscrit pas dans une simple juxtaposition de différences car ces oppositions se travaillent mutuellement, et participent à un même effort que tente alors de contenir la forme extrêmement tendue et ramassée du poème. Chaque phrase peut être lue ici comme l'inscription d'une force indépendante tant l'articulation fait défaut, mais ce serait un contre-sens que d'affirmer que rien ne s'opère en cette confrontation. Le seuil et les dualités qu'il condense sont au contraire porteurs d'une transformation dans laquelle l'être-au-monde renouvelle la perspective d'une possibilité.

Certes, l'univers sensible de cet être-au-monde est très différent de celui de Bochō : la séparation avec le dehors est maintenue, le texte inscrit une présence humaine et le seuil s'organise sur un axe temporel très marqué par cette cassure entre passé et présent (alors que "Misaki" à ce niveau inscrit plus le sentiment d'une limpidité et d'un détachement serein). L'être-au-monde, chez Char, est à chercher dans la confrontation à l'Autre, confrontation la plus souvent symbolisée par la présence de la femme, femme toujours liée au dehors, à la récolte des fruits et des saveurs du monde²⁶. La femme, chez Char, est ainsi celle qui ouvre les portes de l'intériorité et relance le "je" dans l'aventure du monde. La poésie, de même, trouve souvent dans les traits féminins le visage et les attitudes qu'il

²⁵ Le terme de "*kenshō*" "exclut toute notion de dualité entre "sujet regardant" et "objet regardé". (...) D'un point de vue sémantique, "*Kenshō*" a la même signification que "*Satori*". Les deux mots sont souvent employés indifféremment. Il est toutefois d'usage d'utiliser "*Satori*" pour parler de l'illumination de Bouddha et des patriarches du zen, tandis que "*Kenshō*" désigne plutôt une expérience encore naissante, susceptible d'approfondissement" (in *Dictionnaire de la sagesse orientale*, collection Bouquins, 1989, p.287-288)

²⁶ Comme par exemple dans le très beau poème "Congé au vent", in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p.130.

l'allégorise. Le "vous" de "Maison doyenne", "vous avez interrompu vos donations", et ce mystérieux "visage" qui surgit à sa suite reconvoquant en arrière fond un univers végétal, "la fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage", trouvent donc ici leurs véritables portées et donnent matière à la transformation que le seuil opère.

En effet, "Maison doyenne" contracte l'espace-temps sur un instant précis : la poésie ancienne est morte, le don poétique est fini, "vous avez interrompu vos donations". Le seuil absorbe en ce poème le vide immédiat créé par le constat de cette perte. Mais loin de développer une thématique de l'agonie, de la plainte et de la perte irréparable, le seuil accueille immédiatement en lui la perspective d'un nouveau surgissement, "la fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage". C'est parce qu'il y a perte qu'est relancée en même temps la perspective d'un nouveau départ. L'espace du seuil est ainsi transformateur car il décadre la durée de son mouvement strictement chronologique et la suspend en un point flottant, indépendant, où toutes les oppositions brutalement se condensent dans un irrésolu et offrent par leurs chocs les perspectives de rayonnements multiples et jusque là inattendues. La poésie ancienne est morte, certes, mais dans ce présent qui s'ouvre en dehors de l'axe chronologique se réveille déjà en soi l'avènement d'espaces autres, en attentes et résolument inaboutis.

La fin de "Maison doyenne" est entièrement dans l'accueil de cette nouveauté : "La fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage. Au seuil de la nuit l'insistance de votre illusion reçoit la forêt". Une nouvelle présence féminine se révèle en une image à peine développée par le langage, "un visage", et l'écriture coupe court à ce surgissement, s'arrête et reste sur le seuil de cette apparition. Seuil tout à fait nocturne, "au seuil de la nuit", car rien ne vient encore qualifier, nourrir, développer cette nouvelle présence féminine qui se dessine. La femme, et par extension la poésie, changent de visage mais le désir qui les cherche, lui, reste intacte et relance sa quête. En ce "visage" qui renouvelle ses traits, alors rien qu'une perspective lointaine, un autre espace à conquérir et porté par la force d'une foi dans laquelle ce désir de l'Autre maintient la permanence de son rêve, "Au seuil de la nuit, l'insistance de votre illusion reçoit la forêt". Le seuil n'est ni l'espace des certitudes, ni celui des réponses, mais il remet en vue la perspective d'un devenir infatigable et dans laquelle l'être-au-monde se ressource à la nuit même de son fondement. Retour ainsi en clôture de texte à cette matrice de "la forêt", forêt toute primitive, remplie d'ombres, de cris, de chuchotements, d'appels et dans laquelle le désir renouvelle son élan et son énigmatique origine.

“Maison doyenne”, ainsi, dessine un seuil où le passé, le présent et le devenir se contractent sur un instant libre, ouvert et dans lequel se maintient la possibilité d’une épiphanie. Comme dans “Misaki”, l’univers du seuil inscrit un espace où quelque chose surgit et relance la question de l’être-au-monde ; pour Bochô, il y a cet énigmatique “doigt qui se lève” et qui inscrit le corps dans une nouvelle relation au monde, (“*Misaki ni tateru ippon no yubi*”) ; pour Char, il y a ce “visage” qui s’impose brutalement dans l’esprit et relance le renouvellement du désir. Mais ajoutons également que ni chez l’un, ni chez l’autre, le seuil n’offre en final la perspective d’un aboutissement. Certes, la transformation est porteuse d’une émotion qui relance la question de l’être-au-monde, mais en aucune façon il ne circonscrit un sens précis et déterminé. Ainsi au niveau du langage, la révélation du seuil et la transformation qu’elle opère restent dans les marges du discours. Maldiney parlait à ce sujet d’une “*signifiance insignifiable*”, et le final des deux poèmes laissent en effet ouvert le champ des interprétations. C’est cette dernière caractéristique du seuil que nous voudrions désormais aborder, car chez les deux poètes, le seuil place le langage sur l’inscription d’un jaillissement élémentaire qui échappe encore aux filets d’une signification close.

IV Seuil et langage : jaillissement, fragmentation et éveil du sens. Sur l’ouvert du signe.

“Misaki” et “Maison doyenne” inscrivent tous deux la force d’une émotion qui libère dans le langage une décharge d’intensité. Nous l’avons souligné, le seuil, chez les deux poètes est l’espace d’un “événement” où l’être-au-monde brutalement change d’orientation. Le seuil est donc l’espace d’un rapt et d’un ravissement. Pour accompagner et rendre compte fidèlement de cette intensité, le langage doit épouser la même dynamique. Il en ressort une parole plus marquée par le point de départ d’une énonciation primitive que par un discours résolument établi dans les strates du langage. Les deux poèmes, par des moyens différents, rendent ainsi compte de cette vélocité du jaillissement. De son côté, “Misaki”, par sa disposition typiquement japonaise, organise et condense le précipité au travers de vers condensés en de strictes séquences indépendantes dépourvues d’agent de liaison ou de coordination. Le paysage du seuil se dessine ainsi par de brusques pans indépendants et que réunit entre chaque vers l’espace blanc du poème. La langue n’a pas le temps de s’arrêter et d’offrir les lignes bien fermes d’une description aboutie, mais elle épouse par contre les saccades du trait qui trace en pointillé la vivacité d’une esquisse. On pourrait rapprocher cette dynamique du bond à l’esthétique du *ma* telle qu’Augustin Berque l’a définie : “l’esthétique du *ma* (...) consiste dans son principe

à ménager dans un espace des vides, des espacements qui se distribuent selon un certain rapport (un écart) avec les signifiants du reste du message. En tant que vide, le *ma* n'impose aucune signification au destinataire ; mais en tant que rapport, il propose un certain sens que le destinataire se contente de suggérer²⁷. En effet, c'est l'écart des choses qui se condense autour du "promontoire" qui donne ici au seuil sa configuration globale. Entre "les poissons qui se rassemblent", "la route qui prend fin", "le ciel qui s'éclaire" et "le doigt qui se lève" aucun rapport de cause à effet ne s'établit explicitement. C'est bien l'absence de lien entre ces choses qui dessine l'espace du seuil et qui place la langue dans le non-dit du sous-entendu. La vitesse du jaillissement efface le cadre des articulations et installe une partie de la parole dans les marges du silence.

De même, dans le texte de Char, l'espace du seuil s'accompagne d'une écriture fragmentaire malgré la prose qui s'installe et tente de contenir le désarticulé fondamental de "l'évènement". Les quatre phrases du poème en prose restent ainsi fondamentalement indépendantes. Seule la forme contractée du texte **donne** à l'ensemble la perspective d'un bloc unitaire mais dont le centre organisateur fait défaut. Par cette disposition formelle et cette absence de coordination entre les séquences, l'esthétique du *ma* précédemment évoquée peut ici trouver un éventuel reflet. Dans les deux seuils, la même énergie disloquante se manifeste et impose au langage cette parole de la saccade. "Maison doyenne", ainsi, à l'image de "Misaki", inscrivent exclusivement la parole du seuil dans la frappe d'un instantané encore éloignée d'une forme ronde et aboutie. Le seuil, au niveau du langage, au contraire, libère une force d'effraction qui désenclave le champ figé de la signification et relance du même coup la portée aurorale du discours. Ainsi, les deux poèmes, en leurs mouvements généraux, n'aboutissent pas à une révélation frappée par un sens stable et définitif. Au contraire, les deux poèmes se clôturent sur une signification dont la portée reste ouverte à de multiples lectures.

Dans "Misaki", le derniers vers s'inscrit entièrement sur cet ouvert du signe : "Misaki ni tateru ippon no yubi". Que comprendre ici ? Notons déjà un problème de traduction dû aux barrières des langues : littéralement cela donne : "Au promontoire, un doigt qui se lève" ; Jeanne Sigée, de son côté, a placé l'action en un verbe infinitif : "Au

²⁷ "Incomplétude et maternance", in *Le sauvage et l'artifice*, p.258. Augustin Berque poursuit alors sa réflexion de la sorte : "Dégagé de la tyrannie du signifiant, le *ma* peut donc être défini comme l'espace de la pleine communication entre un sujet (le destinataire) et un autre sujet (le destinataire), ou comme l'espace de l'intersubjectivité. L'on pourrait du même élan imaginer ceci : à l'écart de la menace de l'étant (comme nous dirions) le *ma* serait le lieu de l'être -ce vide positif où l'être se déploie (comme dirait le zen)..."

promontoire, lever un doigt”, plaçant ainsi la révélation du seuil hors du temps ; “Misaki” offre en final un espace atemporel d’où se révèle un être-là inusable, toujours en attente d’un accueil, comme le ciel qui s’ouvre à la lumière. “Au promontoire, un doigt qui se lève”, par contre, inscrit l’avènement d’un nouveau présent, une ré-orientation du temps vers une nouvelle perspective dans laquelle l’être-au-monde se redéfinit. Mais à côté de ces petits écarts de traduction, c’est l’expression japonaise elle-même qui pose question. En effet, les formules “lever un doigt” ou “un doigt qui se lève” ne renvoient à rien de concret dans la culture japonaise ; l’expression a donc ici une valeur essentiellement métaphorique et se démarque de l’ensemble des autres vers où le poids référentiel et la sobriété du ton ont été maintenus rigoureusement, chaque mot ayant un référent précis et immédiatement identifiable. Le final de “Misaki” plonge ainsi la langue dans le territoire de la métaphore (“*inyu*”²⁸), confronte et ouvre brutalement le signe à une nouvelle portée signifiante. “Misaki ni tateru ippon no yubi” déconcerte alors car il devient impossible de cantonner l’expression à un sens unique. En effet, en elle se condense et se partage plutôt une “superposition d’idées” (“*hiyu*”), notre lecture les accumulera donc sans les hiérarchiser : sur un stricte plan concret, “tateru ippon no yubi” peut renvoyer à l’image d’un phare qui se dresse dans la mer et dont l’approche du promontoire rend de plus en plus visible²⁹ ; sur un plan plus symbolique, l’expression gagne en épaisseur et donne au *botsunyû* toute sa portée signifiante. En effet quel bel exemple à la fois d’une nature humanisée et inversement d’un humain se fondant dans le décor, ce doigt insulaire, “ippon no yubi”, cristallise ici l’indistinction du “moi” et de l’environnement et la rattache, comme nous l’avons précédemment souligné, à une force verticale qui s’élance vers le ciel. Une orientation mystique se détachant d’un retour à la Terre-Mère colore la révélation du seuil. Ajoutons pour terminer que *Bochô* clôturait son poème sur le jaillissement de ce “ippon no yubi” et le mouvement d’élan qui le porte. Ce n’est pas l’aboutissement de ce dernier qui importe, mais exclusivement le départ né de l’éblouissement et de l’inconnu et qu’absorbe admirablement cet ouvert du signe. De la même façon, le poème de René Char cristallise également l’éveil d’une force neuve

²⁸ Nous renvoyons à l’éclairante étude de Masako Villard, *Les universaux métaphoriques* (Publications Universitaires Européennes, Peter Lang, Berne, 1984) et plus particulièrement à son annexe intitulée “Conception de la métaphore au Japon” (p.227-289). Masako Villard s’attache en effet à comprendre l’influence de la pensée occidentale après Meiji sur la conception de l’image japonaise et base essentiellement son travail sur la traduction par les japonais des traités de poétique occidentaux disponibles à l’époque.

²⁹ Nous remercions au passage M. Yasuaki Kawanabe et M. Hiroshi Yamada pour leurs précieux commentaires, car la signification de ce phare qui se dresse progressivement dans la mer au pied du promontoire nous avait totalement échappée.

détachée du souci de l'aboutissement.

Les deux expressions finales qui reconduisent entièrement la portée du seuil vers une valeur du devenir restent en effet fondamentalement obscures : “La fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage. Au seuil de la nuit l'insistance de votre illusion recoit la forêt”. Le seuil ouvre la langue à la force insulaire et suggestive de l'image. La métaphore domine la fin de “Maison doyenne”, donne corps entièrement à sa révélation, image que le texte ne développe pas mais accueille simplement en son surgissement. Le poème n'a pas à circonscrire en elle une signification mais un élan vers un sens à venir. Il résulte de cette dynamique une parole marquée résolument par l'en-avant et l'inachèvement, une parole tournant le dos au vouloir dire et à l'intentionnalité. L'ouvert du signe dégage par “Maison doyenne”, comme dans “Misaki”, ainsi n'a pas à gagner le sol établi du langage, son enjeu est tout autre : il a à dire l'élan fondateur, l'énergie de l'éveil et le bond de la parole vers un ailleurs relevant absolument de l'inconnu.

C'est ici que Bochô et Char se rejoignent le plus intimement tout en gardant les différences qui les démarquent. C'est dans ce rapport intime au langage que leur écriture tout simplement s'aligne à cet appel de l'Oouvert par lequel la poésie manifeste son essence par delà toutes les cultures. Et à suivre le fil de notre étude, plus cette question de l'Oouvert et de sa portée ontologique ont été questionnées, plus l'univers de “Misaki” et de “Maison doyenne” se sont en effet rapprochés, confrontant finalement leurs formes et leur débats à un même fond invisible : ce point seuil du monde et de soi d'où brutalement la présence de l'Autre émerge, illumine et libère brièvement une perspective fuyante à partir de laquelle la langue se soulève, s'élanche et renouvelle sa portée. Nous voici en final bien loin des visages, des espaces et des différences culturelles, nous voici sur l'Oouvert du signe, sur cet appel qui échappe et contre lequel court et éclate toute poésie.