



HAL
open science

La prière de silence au-delà du silence de l'aphasie : Yoshirô Ishihara, poète du goulag

Asako Muraishi

► To cite this version:

Asako Muraishi. La prière de silence au-delà du silence de l'aphasie : Yoshirô Ishihara, poète du goulag. Loxias, 2011, " Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais... ": Les effets du silence dans le processus de la création (1). Le sceau rompu du silence. Sous la direction de Filomena Juncker et Odile Gannier, 32. hal-04531040

HAL Id: hal-04531040

<https://hal.science/hal-04531040v1>

Submitted on 4 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La prière de silence au-delà du silence de l'aphasie : Yoshirô Ishihara, poète du goulag

Résumé

Yoshirô Ishihara, poète japonais déporté au camp du Goulag en Sibérie, revenant de l'Enfer, fut atteint d'aphasie. Partant du constat d'un échec de parole et d'un écueil de langage, le poète introduit une part de silence et d'indicible dont l'impact se répercute dans toute sa création poétique. Le silence défini par Ishihara entretient un rapport essentiel avec la parole et il ne peut s'entendre qu'à travers la parole qui lui sert de faire-valoir et en rehausse le pouvoir ; d'où se tissent deux réseaux de métaphores qui résument les aspects contradictoires de la parole : d'une part, le bruit maléfique qui est une insulte au silence ; d'autre part, la musique bénéfique qui célèbre le silence. Un dynamisme dialectique amène ces deux modalités d'expression à s'embrasser dans la symbolique christique chargée d'un sens sacré du silence.

Mots-clés

Yoshirô Ishihara, poète japonais, Goulag, aphasie, prière, Japon

Tantôt la parole frappe le silence, tantôt la parole caresse le silence : d'une part, le silence émerge par l'impact de la parole bruyante, d'autre part, le silence émerge par la douceur de la parole musicale – afin de mieux illustrer ce jeu abstrait de contrepoint poétique, nous nous appuyons sur Yoshirô Ishihara, poète japonais qui se distingue par sa propension à rejoindre le silence par le biais de la parole. Comme c'est douloureusement de l'univers concentrationnaire qu'émerge la question du silence dans le domaine de la littérature européenne, l'écriture du silence d'Ishihara ne peut pas être dissociée du contexte historique qui lui a donné son empreinte indélébile. Après la défaite de l'Armée japonaise du Guandong en Mandchourie à la fin de la Seconde Guerre mondiale, environ 500 000 militaires japonais furent capturés et envoyés vers le sud de la Sibérie pour être internés dans des camps du Goulag. Déporté dans plusieurs camps à partir de l'année de l'armistice de 1945, Ishihara fut soumis, durant huit ans, au travail forcé comme l'abattage d'arbres, l'extraction de pierres, la construction de routes ou de voie ferrées. Revenant de Khabarovsk à Tokyo en 1953, le poète eut du mal à s'intégrer dans la société d'après-guerre qui était d'ores et déjà en pleine période de croissance économique, et fut atteint d'aphasie pour surmonter cette grande détresse d'aliénation. Dans l'état paradoxal où l'angoisse de ne pas pouvoir parler de l'expérience est plus forte que celle de l'expérience elle-même, la poésie était le seul moyen de survie ; il a écrit ses poèmes malgré lui, poussé par une pulsion indomptable à écrire et contraint à des efforts permanents pour ne pas rechuter dans le mutisme.

La présente étude se propose d'abord d'examiner comment le poète tente de comprendre son expérience de l'aphasie qui peut rester incompréhensible. Nous tenterons ensuite de relever deux modalités différentes d'expression poétique : celle du silence effroyable ravagé par le cataclysme de la parole et celle du silence musical fécondé par la bénédiction de la parole. Notre objectif final est de montrer que ces deux paradigmes réalisent une synthèse par la symbolique religieuse.

Confronté aux paradoxes de l'indicible, le commentaire savant se heurte à ses limites, le discours ampoulé se rend compte de son inanité. Désireuse de nous débarrasser de tout verbiage érudit et de toute prétention scientifique, nous souhaiterions apporter un peu plus d'éclairage sur les sources mystérieuses de l'inspiration de Yoshirô Ishihara et poursuivre aussi fidèlement que possible l'itinéraire sinueux de sa création poétique. En émaillant notre étude de multiples citations de ses poèmes tirés du *Retour de Sancho Panza*, recueil sorti en 1963 qui lui a permis d'établir sa notoriété, nous souhaiterions surtout inviter le lecteur à une découverte de ce poète rarement lu en Occident, dont la traduction française est actuellement inexistante.

Entre aphasie et silence : perte de la parole

La question du silence est envisagée dans la perspective de l'aphasie chez Ishihara. Dans ses essais intitulés *Silence et aphasie* et *Entre aphasie et silence*,

Ishihara s'efforce d'éclaircir la nature de sa pathologie mentale. Son objectif n'est pas de l'élucider de façon scientifiquement rigoureuse, en entrant dans les méandres psychanalytiques, mais de raconter sans ambages ses propres vécus et ses expériences intimes. Dans *Silence et aphasie*, le poète ne cesse de souligner le fait qu'il ne s'agit pas de dénoncer le crime et l'atrocité du camp, mais au-delà du complexe de persécution, d'arriver à parler de cet événement innommable auquel le silence confère poids et sens¹.

Le premier constat est le dérèglement de la temporalité : un jour s'avère horriblement long tandis qu'une année est terriblement courte. C'est ce dont témoigne « La nuit blanche » : « la nuit qui devient matin / avant la pleine nuit / ce n'est pas la peine de la compter / comme jour et mois ordinaires / ce que nous devons / compter sérieusement / c'est seulement le nombre de la saison² ». Le temps se désaxe dans la monotonie du travail forcé. Rien ne se produit sauf les morts, rien ne rythme le continuum temporel désespérément sempiternel. L'absence totale de repères chronologiques dans cet univers infernal suffirait à brouiller les pistes de la mémoire et à envelopper le monde d'un halo d'irréalité dont le survivant aura en effet du mal à se départir. Le souvenir décoloré du passé remplace l'instant vivant du présent ; le quotidien morbide s'enlise dans un rêve peuplé par des gens accueillants pleins de bonne volonté, leurs paroles aimables et leurs gestes fraternels ; l'existence lugubre sombre dans la torpeur, la prostration et l'apathie. Ainsi, affirme le poète : « l'aphasie est de tomber dans l'état de léthargie³. »

Ishihara évoque le fait qu'à un certain moment de la maladie le patient peut être assailli par un étrange soulagement qu'il nomme en japonais « *sekiryô* ». On ne peut traduire ce terme autrement que par la solitude, mais il s'attache à souligner la distinction stricte avec la solitude : on peut construire d'une solitude un système idéologique ou un principe philosophique, mais on ne peut le faire d'un « *sekiryô* ». C'est parce que le « *sekiryô* » relève d'un ailleurs au-delà de la sphère du *logos* : c'est une zone obscure où se joue quelque chose d'essentiel, mais d'incommunicable, où s'arrêtent toutes les activités langagières.

La question de l'aphasie s'apparente tout naturellement à la question de l'ontologie. Ce moment crucial dans le processus de la maladie correspond à celui de l'effacement de soi, de la régression du « je » et de la dissolution du sujet. C'est le moment où une existence dépourvue de toute capacité langagière et réduite à sa substance matérielle apparaît dans sa totale nudité. Selon Ishihara, ce moment crucial qui sert de déclic décisif à l'aphasie s'explique par le parti pris de la solitude. Un individu subit d'abord le silence comme une fatalité, ensuite l'accepte volontiers comme une prise de décision : dans un premier temps il est coupé passivement des

¹ Yoshirô Ishihara, *Silence et aphasie, Sengo rokujû-nen « Shi to Hihyô » Sôtenbô (« Poésie et Critique » Panorama de 60 ans d'après-guerre)*, Tôkyô, Shichôsha, 2005, p. 172.

² Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 59.

³ Yoshirô Ishihara, *Silence et aphasie, Sengo rokujû-nen « Shi to Hihyô » Sôtenbô (« Poésie et Critique » Panorama de 60 ans d'après-guerre)*, Tôkyô, Shichôsha, 2005, p. 175.

relations humaines, dans un second temps, il s'en coupe activement. Le danger qui guette derrière l'apparente sérénité, le péril dont le poète parle en termes d'indifférence totale, est en effet le résultat d'un arrachement, d'un déracinement et d'un détachement de la communauté de communication. Le silence de l'aphasie se développe dans une tension du *je* vers l'autre, dans un lieu qui s'estompe, dans un temps qui s'effrite.

La question du pronom personnel fait preuve de la recherche désespérée de l'identité comme le montre « La vie » : « Dans le plein midi duquel on ne peut ni fuir ni se cacher / en murmurant / on dit d'abord "nous" / on dit ensuite "je" / on s'arrête enfin de dire⁴ ». À force de trop en dire, il finit par n'exprimer que la perte éternellement reconduite de l'ipséité. Menacée d'entropie, la parole ne trouve son pivot provisoire que dans ce *je* qui dénonce sans cesse sa propre inanité. Le poète ne saura plus que « balbutier les mots parfaits qui ne s'élèveront jamais au sens de l'Autre⁵ ».

C'est dans cette dépersonnalisation, cette déshumanisation concentrationnaire que les pronoms personnels disparaissent d'abord du vocabulaire des détenus aphasiques, comme l'explique Ishihara lui-même : ils perdent d'abord les adjectifs et les qualificatifs qui ne sont dotés que d'une fonction ornementale, car ils ne voyaient pas l'intérêt d'exprimer encore ce que leurs yeux sont habitués à voir tel qu'il est ; ils perdent ensuite les pronoms personnels, car ils sont privés de leur nom pour être dotés d'un numéro ; étant traités comme un objet comptable, ils se détachent entièrement de la situation ordinaire d'énonciation.

Pour Ishihara, cette phase importante de la maladie peut être localisée spatialement : c'est un point géographique situé 30 kilomètres au nord de Taïchet sur l'un des affluents de l'Angara, où il s'asseyait régulièrement une fois par heure pendant dix minutes. Dans le processus de la guérison, il est indispensable de passer par ce point qu'il baptisa de « *genten* », mot japonais signifiant « point d'origine ». Poussé par une force démoniaque, le poète se trouve dans l'obligation absolue de retourner à ce point de départ. Ce retour au point originel permet au patient de prendre assez de recul pour revivre l'événement traumatique qui lui a fait perdre la parole dans la position d'un observateur neutre et non dans celle d'une victime. Comme un criminel revient sur le lieu où il a commis un crime, un aphasique ne cesse de revenir, comme poussé par des hantises fondamentales et inapaisables, sur le lieu où il a perdu sa parole, un lieu désert et anonyme, un lieu pris dans les rets de sa mémoire.

Le *je* reste ainsi un lieu d'une souffrance tragique auquel seule l'écriture parvient à porter remède. Mais une question se pose ici : vaut-il mieux taire que trahir ? L'insistance à taire serait-elle le plus sûr moyen d'imposer cette expérience

⁴ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 57.

⁵ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 64.

inénarrable qui dépasse l'imagination ? Les abysses de la solitude et du désarroi préservent pourtant une étincelle d'espoir, celui d'un dialogue possible, d'une différence essentielle et d'une altérité inviolable. La poésie est pour Ishihara le dernier recours pour rester attelé à l'humanité. C'est pourquoi il fut amené à écrire un poème retraçant un événement tragique qui lui a servi étrangement d'occasion pour retrouver la parole : son esprit est éternellement rivé sur un événement – « La fuite » mis en exergue dans son essai *Entre aphasie et silence* traite de cette affaire de la mise à mort d'un détenu russe qui tenta une évasion. S'il y avait des paroles « exhumées », ce serait les hurlements intelligibles de colère et de souffrance qu'il ne sait plus contre qui déverser.

Notre problématique peut se définir dès lors plus clairement : dans quelle mesure le poète parvient-il à faire jaillir une parole du désastre du mutisme ? Comment pourrait-il faire entendre, depuis les tréfonds obscurs des textes, une tonalité profondément particulière de communication aphasique, d'expression autiste ? Comment la poétique du silence peut-elle émerger du lourd sentiment de culpabilité qui a muselé le lyrisme, dépasser l'inhibition de la création littéraire qui a scellé cette expérience limite ? Telles sont les gageures lancées par notre poète du goulag. Le silence est consubstantiel à la parole, qui lui donne un contour indéniable. Le poète se tient à la lisière du silence et de la parole, dans un équilibre fragile entre mutisme et poésie, dans le dilemme inextricable entre parler et se taire. Notre investigation se décline en deux orientations, suivant deux paradigmes entre lesquels oscille le traitement du silence chez Ishihara : le silence qui se laisse entendre par le bruit et le silence qui se laisse entendre par la musique. Le chapitre suivant sera consacré au premier.

Le silence mis en relief par le bruit

« La taïga de Sibérie est un calme total, mais en même temps un vacarme énorme qui peut percer les tympanes des oreilles »⁶ – cette formule semble résumer l'affinité étroite du silence et de la Sibérie chez le poète, cette *terra incognita*, une lande de passion balayée par les vents de l'indécence, une contrée d'oubli glacée par les neiges de la douleur, qui s'étend à perte de vue en arrière de soi, lointaine, bruissante, tremblante. Néanmoins, le silence lui-même ne constitue pas la première préoccupation du poète et ne prédomine pas au cœur de son corps textuel. Ce qui accapare son esprit est loin d'être le silence pesant, mais plutôt le bruit qui fracasse le silence, comme le suggère la formule sous le signe de l'oxymore, le silence assourdissant. Ce calme étourdissant s'exprime dans « Le seuil » avec brio, sans aucun recours au lexique relatif au silence :

À l'extérieur des oreilles,
il y a une nuit
sous la forme des oreilles

⁶ Yoshirô Ishihara, « Silence et aphasie », *Sengo rokujû-nen « Shi to Hihyô » Sôtenbô (« Poésie et Critique » Panorama de 60 ans d'après-guerre)*, Tôkyô, Shichôsha, 2005, p. 175.

Au fond des trous des oreilles,
il y a une nuit moulée dans les trous des oreilles
Sur le seuil qui sépare à peine
la sortie des oreilles et l'entrée des trous des oreilles,
une sorte de goutte d'eau
tombe⁷

Un colossal silence se déploie, à l'image de la nuit, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'oreille. Le poète se tient sur ce seuil qui fait de lui un hôte précaire du langage. Les mots s'évident, s'amenuisent et s'épurent jusqu'à la décomposition en fragments. Mots égrenés sur une page à peine noircie, sur le silence qui intervient à titre de blanc typographique. Ces mots âpres débarrassés de toute mollesse lyrique, cette écriture rude sans suavité, représentent le refus tenace d'un poète aphasique d'être compris, d'inscrire sa poésie dans la communication chaleureuse. Ce qui peut fendre ce silence nocturne est seulement la goutte d'eau qui fait résonner son étrange timbre en faisant des ronds sur la surface de la nuit : à l'instar d'Ishihara, qui parle de l'aspect oriental du camp de Sibérie – il pense que l'absence d'organisation dans le travail forcé en Sibérie vient d'une ignorance totale qu'il qualifie de typiquement asiatique, contrairement au travail rigoureusement programmé du camp nazi –, nous sommes tentée également de chercher l'origine de cette métaphore dans une locution japonaise qu'on utilise pour qualifier le silence extraordinaire : « le silence comme si l'on frappait l'eau ».

Sans avoir peur d'être taxée de culturaliste, nous nous hasarderons encore à placer notre analyse dans la dimension japonaise. Dans « Le feu coupé », où il s'agit du théâtre traditionnel japonais Nô, le silence retentit d'autant plus efficacement qu'il est interrompu et entrecoupé par le bruit. Mais il ne s'agit pas, par exemple, du sifflement strident d'une flûte qui va lacérer l'espace raréfié d'extrême tension où règnent la vocifération hypnotique du chant, l'immobilité étouffante des gestes et l'impassibilité effrayante du masque. Il s'agit plutôt de pauses illogiques qui imposent de brutales ruptures dans la respiration :

Le costume est l'eau
Retraçant vers la face les sourcils,
un souffle, lentement,
se retire en arrière
L'ombre des choses,
se transformant en une planche en bois,
vers une face mouillée,
se retourna
Après cela
il y a une coupure de la respiration
une porcelaine fut cassée
un œuf fut cassé

⁷ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 91.

Sitôt qu'une croche dure à peine,
le bruit du feu coupé, de façon embaumante,
a frappé et répandu
une sorte de fleur⁸

En représentant les césures musicales par les images sonores des objets cassés inexistants, le poète réussit à faire entendre le bruit inaudible du silence. Les pauses sont les équivalents des couloirs béants des conduits auditifs où le silence ne cesse de tinter tumultueusement. Ce rythme syncopé, ajouré et lacunaire qui naît de la tension entre son et silence crée un climat propice à l'éclosion de « la fleur » dont parle Zeami dans ses traités des arcanes, virtuose sublime qui ne peut se produire que quand elle est voilée et occultée : « si nous la tenons secrète, elle est la *fleur* » et « si nous ne la tenions point secrète, elle ne serait point la *fleur*⁸ ». Une autre série de métaphores de l'irruption du bruit dans le silence apparaît dans « La pensée de la hache » :

La pensée que croyait la forêt,
la hache la croyait aussi
Le vent qui traverse les lames de la hache
la croyait aussi
Lorsque la verdure du
calme imposant
va accueillir
l'équilibre qui devient voix
en se pliant vers la forêt,
en pérégrinant
le silence souple,
cette pulsation
qui gagne l'autonomie
en devenant lame,
que la hache
a un profil pâle
que dans cette profondeur
de la forêt
il n'y a rien
qui ne peut arriver⁹

On remarque immédiatement l'absence d'une phrase principale à attacher à la phrase subordonnée « que... », qui peut être « la hache (ou la forêt ou le vent) pense ». Le style littéralement « haché » de ce poème est certainement le résultat des ravages que l'événement inouï a fait subir à notre convention langagière : l'horreur

⁸ Zeami, « Fūshi-kaden (de la transmission de la fleur de l'interprétation) », in *La Tradition secrète du Nô*, suivi d'*Une journée de nô*, traduction et commentaires de René Sieffert, Paris, Gallimard / UNESCO, 1985, coll. « Connaissance de l'Orient » 3, p. 109.

⁹ Yoshirō Ishihara, *Ishihara Yoshirō shishū (Poèmes)*, Tôkyô, Shichōsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 88.

inédite qu'est l'expérience concentrationnaire entraîne la défaillance du discours traditionnel et implique la dislocation syntaxique, tendant à établir le règne de l'inachevé par l'usage de la phrase nominale ou suspendue.

Si la forêt représente le silence, la hache symbolise la parole. Chez Ishihara, quelque chose d'aigu sert de métaphore à l'intrusion vocale et verbale. On pourrait y voir se mettre en place un réseau symbolique qui accorde l'unité à son œuvre apparemment éparse. « Le poinçon » qui transperce un poing est aussi associé à la voix : « lorsque celui qui annonce le duel / avec son apparition / se transforme / enfin en lumière criarde, / plus que n'importe quelle voix / le poinçon est la voix¹⁰ ». Quant à « La flèche en bambou », elle est également comparée à la parole dans le poème éponyme d'une nature réflexive où les métaphores se prêtent à une formulation spéculative sur la versification : « Une pointe forgée / tombe évanoui / Un rayon des intentions meurtrières / traverse comme s'il criait / des pauses après chaque vers / À chaque vers / le poinçon a percée en s'enfonçant / la chambre close qui se pâlit¹¹ ».

La métaphore de l'objet tranchant nous amène inévitablement à un coup de balle qui a tué un soldat évadé en concentrant en elle les intentions meurtrières du surveillant, un coup de balle qui a étrangement ramené le poète aphasique à la parole. C'est la parole provocatrice et perturbatrice que le poète nomme le « tyran qui revient à l'improviste pour nous saisir au dépourvu à des moments indésirables¹² ». Nous y ressentons, chez un patient aphasique qui n'est pas encore disposé à l'accueil de la parole, une résistance au langage, un refus de la guérison.

La valeur attribuée au silence et à la parole est clairement tranchée, le silence comparé à la forêt est doté d'une valeur positive, bienfaisant, douillet et salvateur, contrairement à la parole comparée à un forêt, malfaisante, nocive et dangereuse. Le poète dénonce la stérilité du verbiage et préfère se réfugier dans la fécondité du silence. Ici l'écriture semble un palliatif provisoire, sa seule tâche est de se faire l'apologue du silence. La parole sert de médium destiné à disparaître après avoir rempli son rôle de conduire le lecteur au-delà du dicible et de l'approcher de l'indicible. La parole apparaît même comme un outrage contre la Majesté du Silence.

Le silence mis en relief par la musique

Certes, le silence prône sa suprématie indéniable sur la parole, mais cette primauté n'a pas pour vocation de perdurer. À un moment donné, les hiérarchies s'inversent inéluctablement : le silence qui servait d'abri contre la parole est vécu

¹⁰ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 91.

¹¹ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 86.

¹² Yoshirô Ishihara, « Silence et aphasie », *Sengo rokujû-nen « Shi to Hihyô » Sôtenbô (« Poésie et Critique » Panorama de 60 ans d'après-guerre)*, Tôkyô, Shichôsha, 2005, p. 178.

dorénavant comme une réclusion à cause de l'absence de la parole. Pour sortir de cette clausturation involontaire, la parole doit se conjuguer avec la musique. « La flèche en bambou » précédemment citée, en parlant de la métrique, fait pressentir d'ores et déjà l'advenue imminente d'un lyrisme frémissant. La fin annonce une proche épiphanie sonore, une célébration musicale, à travers l'image acoustique d'une corde vibratoire : « une corde du printemps nostalgique / tendue obliquement / déchirant en deux un tissu de coton blanc / traversant de façon d'une balançoire / est comme un pont qui s'allonge vers l'aube ». Or, c'est encore autrement que « L'ennemi calme » nous permet de reconnaître une poussée musicale chez le poète :

Au moment du calme qui fait face à moi
vers l'intervalle calme
qui va se lever ?
Au moment du calme qui fait face à moi
vers l'issue calme
qui va retourner sa tête ?
Au moment du calme qui fait face à moi
l'arrière calme
qui va le défendre ?¹³

Ce silence pétrifiant rappelle celui dans « La fuite » où il s'agit d'un soldat tué par sa tentative d'évasion : « Dans le calme invincible comme celui qui se crée en dessous de l'arme soulevée / le monde s'approfondit d'un seul coup¹⁴ ». Mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas le plan thématique, mais le plan poétique. Appuyé sur la structure du parallélisme qui se construit par une accumulation de variantes périphrastiques, le texte se fait scansion à merveille. Bien que le thème soit sinistre et funèbre, le rythme contribue à atténuer la gravité de l'ambiance. Ici le silence qui ressemble à des cris retenus ou à des murmures illisibles apprend à s'articuler en cadence et s'évertue à s'élever à une prosodie pour conjurer son aphasie invétérée. Délivrant le poème du joug du silence, Ishihara le transforme en acte de musique où le silence allégé rehausse la magnificence des vers. C'est ce que l'on peut observer dans « Le Jugement » :

À des bruits du monde
prêtez vos oreilles
à un bruit de cheville qui grince
à un bruit de colonne vertébrale qui s'incline
à un bruit de pierre qui rampe
à un bruit de main qui se détache d'une épaule
à un bruit des témoins qui quittent
à un bruit des bruits qui disparaissent

¹³ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 53.

¹⁴ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 20.

comme si c'était une résignation
en inclinant des choses auparavant calmes
Les salutations courent vers le sud¹⁵

Le renvoi anaphorique du terme « bruit » qui à la fois modère le débit de paroles et intensifie la tonalité incandescente jusqu'au point culminant des derniers vers. Mais ce *crescendo* symphonique sur le plan poétique ne l'est qu'en apparence, car c'est en effet un mouvement décroissant qui est sournoisement en cours sur le plan thématique : un *decrecendo* qui nous conduit vers des bruits imperceptibles que des oreilles ordinaires ne peuvent entendre, tels que le bruit de l'étrange pierre rampante ou le bruit tautologique de la disparition des bruits, jusqu'au jour fatidique du Jugement dernier où tous les bruits s'éteignent pour atteindre le silence total. Remarquons que ce poème véhiculé par l'élan rythmique s'oppose diamétralement à l'écriture elliptique, décharnée et lapidaire que nous avons précédemment évoquée. Comme si la poésie dévoilait un autre aspect du silence que le poète cache en lui, on trouve l'image de l'instrument musical comme la guitare, investi d'une valeur positive :

J'ai adoré la guitare et le matin
Le matin plié sur la guitare
se précipitant sur la sortie
devenant voix à l'unisson,
je l'ai adoré plus que tout
J'ai adoré la guitare et la nuit
La nuit, à cette hauteur,
faisant flotter la guitare
et aussitôt
la tomber lourdement,
je l'ai adoré plus que tout
J'ai adoré la guitare et la mort
Lorsque j'adore la guitare et la mort,
je les ai adorés avec tant de nuits
je les ai adorés avec tant de matins
Lorsque la mort répète la guitare,
le matin s'achève dans la prière

le soir s'achève dans la prière¹⁶

Une logique dialectique régit ce poème « La guitare et le matin » : la première strophe encadrée par « j'ai adoré la guitare et le matin » et « je l'ai adoré plus que tout » et la deuxième strophe de structure identique, sauf que – où « le matin » est remplacé par « la nuit », – constituent un principe bipolaire pour aboutir à une

¹⁵ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 55.

¹⁶ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 59.

synthèse de la troisième strophe composée d'une variante créée avec le terme « mort ». Contrairement à la série des poèmes sous-tendus par la métaphore filée de l'objet tranchant, on y sent mieux le mouvement sournois du désir de la parole. Certes, un autre poème sur le thème de l'instrument musical intitulé « cithare » garde des traces tenaces de la phobie des objets tranchants symbolisant la violence de la parole : « Quelque chose de calme esquivant la cithare / au juste nord de la cithare / écoute sans dire aucun mot / haïssant la cithare / le bruit qui fait quand on coupe quelque chose¹⁷ ». Néanmoins, une sourde nostalgie semble contredire l'hostilité envers la parole malfaisante, dont témoigne ce poème. À force de s'embourber dans le silence, le poète aurait de plus en plus besoin, contre toute attente, de trouver aussi sa parole, de puiser dans sa parole la part enfouie de douleur. Guidée par la poétique du silence, cette quête de la musicalité se double d'une volonté d'envisager le langage dans sa spiritualité : en effet le principe tripartite du matin, de la nuit et de la mort s'organise pour introduire le quatrième élément qui est « la prière ». Il ne serait pas abusif de dire que l'intervention de « la prière » rend fort suggestives les deux dernières phrases qui sonnent comme les Laudes ou les Vêpres célébrant les Heures, car le sacré fait partie intégrante du silence chez Ishihara.

La poétique du silence : de la poésie à la prière

Ces deux modèles majeurs plutôt contradictoires de l'écriture du silence chez Ishihara – le silence perturbé par la parole et le silence amplifié par la musique – vont connaître une synthèse dans une dialectique chrétienne. « Le silence est comme deux monastères soudainement mis face à face¹⁸ » : comme le poète le dit lui-même avec une belle métaphore, l'écriture du silence, exercices d'ascèse et de recueillement, s'apparente à la quête spirituelle. Le silence dispose d'une rhétorique du sublime, *sub-limen*, qui nous élève au-dessus des mots et au-delà du dicible, et qui devient ainsi rhétorique révélatrice d'une transcendance qui dépasse le langage et qui le dérobe.

Il est notable qu'Ishihara reçût le baptême en 1938, même bien avant la déportation, ce qui signifie que ce n'est pas l'expérience extrême qui le fait rapprocher de Dieu, mais ses dispositions natives. Le poète s'appliquait également à l'étude de Karl Barth sous l'influence d'Egon Hessel et à la lecture ardente de Dostoïevski marqué par l'inspiration chrétienne. Sans parler de son adhésion au christianisme, le mot « prière » qu'on a repéré dans le poème précédemment vu est en effet un des termes les plus récurrents chez le poète au point d'en faire un embrayeur de la poésie sacrée. Nous souhaiterions ici d'envisager la question du silence en scrutant les sens de la prière cachés dans l'imaginaire biblique.

¹⁷ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 71.

¹⁸ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 20.

Faite d'échos, l'intertextualité d'Ishihara reposerait sur une lecture du Livre saint. L'imprégnation biblique est démontrée d'abord par les références explicites telles que les citations, celle de Saint Mathieu mise en épigramme dans « armement »¹⁹, verset 23 du chapitre 10 : « Si l'on vous pourchasse dans telle ville, fuyez dans telle autre » ou celle extraite de l'Épître aux Romains, verset 11 du chapitre 16 : « Saluez Hérodition, mon parent. Saluez ceux de la maison de Narcisse qui sont dans le Seigneur²⁰ ». Mais avant tout, la symbolique christique vivifie en profondeur toute sa poésie, lui dicte son thème essentiel et lui impose une figure du silence, qui trouve sa manifestation la plus probante dans « Gethsémani » :

Dans le grandiose silence
comme le dos du taureau
il s'accroupit
il se lève de nouveau
il a enfoncé des clous de feu sur quatre coins sûrs
Sur un clou on accroche le fouet
Sur un clou on accroche la prière
Sur un clou on accroche soi-même
Sur un clou on accroche sa dernière heure²¹

La combinaison du clou et de la prière nous fait revenir à l'image du foret qui perce le poing en même temps qui prie la lumière : « de l'intérieur du poing sombre / une sorte de lumière / que le foret prie / quelque chose qui est interdit / de clignoter²² ». C'est donc encore la symbolique christique – les mains crucifiées –, qui s'offre à l'écriture métalinguistique pour révéler le rapport secret qu'entretiennent la parole et le silence, et ce faisant, la première signification de la prière. La prière est quelque chose comme le foret, la parole qui viole le sacré du silence, comme on le lit dans « Un chien dans un brouillard » : « j'ai frappé, comme un long discours, des choses si infimes au point de donner envie de prier²³ ». Par son poing cloué qui scelle en lui le silence, Christ est venu racheter les péchés de la parole. La clôture du poème vise à dénoncer non seulement l'horreur du sacrifice, mais aussi celui de l'acte de langage : « mais lorsque l'accomplissement et l'horreur / font égaux à la bénédiction / n'importe quelle nuit / ne devrait pas être ainsi²⁴ ».

¹⁹ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 50.

²⁰ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 54.

²¹ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 14.

²² Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 91.

²³ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 60.

²⁴ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 14-15.

Quant au « Retour de Sancho Panza », bien que la référence soit implicite, on pourrait voir se profiler derrière la figure de ce fidèle valet de Don Quichotte celle du Christ et son entrée triomphale en Jérusalem :

Bientôt moi privé de ma voix,
je serai accueilli dans le jardin des femmes stériles
De même sans voix
devenant une tige de plante,
sur une destruction totale du territoire,
je projetterai une ombre certaine
Mon âne, Celui qui réhabilite
dès le présent,
modestement le droit de paresse
Dans la nuit rassurante de ton Maître
il ne faut y laisser plus rien
il ne faut y laisser plus rien²⁵

Notre hypothèse sera justifiée, à partir des thèmes sous-jacents : il n'est pas difficile de déceler dans l'évocation de l'âne une réminiscence de l'animal symbolique du Christ, sa monture au jour des Rameaux, humble et pacifique, en accord avec sa mission messianique, et d'identifier le jardin des femmes stériles au jardin des Oliviers où le Christ fait la dernière prière avant sa mort. « Privé de sa voix », Sancho Panza offre sa prière muette qui débouche sur deux dernières phrases répétitives résonnant comme une incantation. La prière apparaît de nouveau dans « Au jour le plus froid d'hiver » qui se clôt par une allusion discrète, mais certaine au *Pater* et au motif du pain quotidien :

Gardez le silence, le repas d'aujourd'hui,
car le pain ne demande pas
une récompense de la prière²⁶

La poétique du silence s'inscrit ainsi résolument dans l'oraison religieuse, la litanie taciturne, le vœu de silence. Néanmoins, ces prières ne sont silencieuses qu'à condition qu'elles soient prédestinées à l'éclosion de la parole. C'est le poème « Les blés » qui nous livrera le second sens de la prière :

Mais avant tout
les blés, avant d'être récoltés
étaient les prières
D'innombrables flèches
qui n'ont pas de cible
en dehors du Ciel,

²⁵ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 26.

²⁶ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 64.

ce sont les tiges
incroyablement
calmes
qui les retiennent
sans les lâcher
Mémorisez ces tiges de blé
dans un endroit où le vent les supporte²⁷

La prière est un mouvement ascendant qui nous fait nous approcher instinctivement de l'Être : dans « La bête de Sibérie », la façon dont la nostalgie tend vers quelque chose est « comme la prière²⁸ ». Dans « l'étoile du nord », le vent se dirige vers l'étoile de même façon que « la prière qui n'a pas de moyen de devenir épitaphe²⁹ ». La prière considérée ainsi comme parole avortée témoigne des efforts inlassables d'acheminement vers la parole écrite, la parole accomplie.

L'imaginaire christologique remplit donc l'office d'une parabole pour l'écriture réflexive d'Ishihara. Les Évangiles nous disent qu'un grain de blé doit mourir en terre pour donner un nouvel épi. Si, dans le contexte biblique, les blés représentent la glorification de Jésus par sa mort et l'anticipation d'une belle moisson, dans le contexte poétique, ils peuvent symboliser la résurrection de la parole grâce au sacrifice du silence. Terrain de résonance, germe de refrain, le silence anéantit la parole pour la faire renaître. Le silence s'épanouit sous les auspices du Christ qui est la promesse de la fécondité de la parole.

Asako Muraishi, enseignante de japonais au Centre de Ressources de Langues de SPIRAL de l'Université de Strasbourg, a récemment soutenu sa thèse en littérature française portant sur l'inspiration biblique dans l'œuvre de Marguerite Duras, en particulier, sur l'affinité paradoxale que l'écrivain incroyant entretient avec le Livre saint. S'intéressant également à la littérature japonaise, elle a participé à plusieurs colloques.

²⁷ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 53.

²⁸ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 64.

²⁹ Yoshirô Ishihara, *Ishihara Yoshirô shishû (Poèmes)*, Tôkyô, Shichôsha, 1979, coll. « Gendaishi bunko » (Poésie contemporaine) 26, p. 89.