

*Pour l'entéléchie de l'expérience esthétique
au cas de la poésie*

Tomonobu IMAMICHI

Le thème de ma conférence est une réflexion méthodologique sur l'interprétation esthétique de l'œuvre poétique et son exécution exemplaire. Je vais éclaircir ici l'ensemble systématique de la méthode pour l'interprétation esthétique dans le domaine de la poésie comme l'art de langage.

La poésie, c'est un épanouissement idiomographique dialectal d'une expérience subjective. Pourquoi s'agit-il ici de l'idiomographie dialectale? Parce que chaque expérience subjective, si l'on veut la sublimer en langue, elle se fait toujours au climat d'une certaine culture, dont le langage est une langue plus ou moins historio-géographiquement idiomographique et alors dialectale. On peut écrire un exposé scientifique sans embarras en quelque langue artificielle qu'on sait bien comme en espéranto ou en langue du ordinateur, mais en discuter, c'est-à-dire faire une discussion par une langue artificielle, on le trouve très embarrassé. On peut discuter en quelque langue étrangère sans difficulté, si l'on l'a apprise, mais en poétiser, c'est-à-dire faire un poème en une langue étrangère, on le trouve difficile. On poétise à peine en langue étrangère. Naturellement même en la langue maternelle on ne poétise que rarement. C'est un poète qui a une mission de faire poèmes. Le contenu d'un poème des poètes en mission est ouvert au sens de l'humanité en général. Mais la langue pour ce contenu universel est fermée à la limite de sa langue maternelle. Normalement un poète poétise seulement en sa langue maternelle, parce que l'émotion s'épanouit linguistiquement à la dimension de la langue maternelle, qui est une langue dialectale au point de vue du linguiste qui se mit au travail du langage exemplaire ou idéal.

De plus chaque région spéciale de la civilisation, par exemple, l'économie, la technologie, la bureaucratie et le journalisme et aussi chaque région culturelle, par exemple, la philosophie, la science médicale, la mathématique, la physique et la jurisprudence, en tout cas chaque région intellectuelle a sa terminologie propre. C'est aussi une idiomographie civilisée ou un dialecte culturel.

Alors il y a deux sortes de l'idiomographie ou du dialecte, c'est-à-dire, l'un est historio-géographique, autrement dit, le dialecte linguistique et l'autre est culturel ou civilisé, autrement dit, le dialecte terminologique.

Un poème est alors écrit par deux dialectes idiomographiques. Ce fait signifie assez fortement que la méthode linguistique ne vaut pas la peine d'appliquer pour interprétation d'un poème parce que la science linguistique qui doit être scientifiquement universelle ne cherche que des règles générales du langage en soi qui réellement

n'existe pas, mais qui est fictivement idéalisé sur des assises des informations familières de la langue maternelle pour un linguiste. La science linguistique élimine des caractères internes et concrètes idiomographiques dialectaux d'une langue vivante. La linguistique notamment structuraliste ne touche pas alors le mystère et le secret poétique d'un poème, d'une œuvre cristallisée par la langue concrète en quoi l'auteur se fait, mais qui n'est qu'un dialecte au point de vue du linguiste structuraliste.

Pour l'interprétation esthétique d'un poème sont alors effectives la grammaire et la poétique. L'une est la connaissance concrète d'une langue maternelle d'un poète qui a fait le poème en question et cela est nécessairement utile pour l'analyse verbale du signifiant et aussi pour la compréhension du contenu signifié. L'autre, c'est-à-dire la poétique est un système méthodologique notamment pour la compréhension de la beauté et de l'efficacité artistique d'un poème et cela est alors utile pour notre approche axiologique du signifiant et du signifié. La grammaire est le système des règles concrètes pour le dialecte idiomographique comme la langue maternelle d'un poète, tandis que la poétique est le système des règles concrètes pour le dialecte idiomographique comme la langue régionale culturelle, c'est-à-dire, la langue terminologique de la poésie.

La linguistique, c'est une science ou une philosophie du langage. C'est une science universelle pour la structure générale du phénomène culturel du langage. C'est la science formelle. Tous les dialectes peuvent être analysés et éclairés tout à fait formellement par cette science. Une telle analyse et un tel éclaircissement se font si effectivement que les grammaires des langages dialectals comme langues maternelles des poètes soient améliorées par cette science universelle notamment par son indice général causé de la connaissance comparative et de la recherche historique. Alors pas pour l'analyse, mais pour l'interprétation d'un poème la linguistique n'a d'autre effet que de servir à la grammaire d'une langue maternelle d'un poète qui écrivait un poème pas comme objet de l'analyse mais comme objet de l'interprétation.

Dans n'importe quelle langue la linguistique comme science générale ne sert qu'en présupposition formelle de l'assentiment notionnel, tandis que la grammaire est la clef réelle de l'assentiment réel.

Le caractère ontologique de la langue japonaise et la tendance spéciale de la logo-ontique de la pensée japonaise

Comme l'intermezzo je vais faire ici un petit commentaire marginal sur la langue japonaise comme historicité dialectale notamment au domaine philosophique. Une telle réflexion est nécessaire, parce que nous devons ici une interprétation intégrale d'un poème écrit en japonais. Ceci prépare de loin les articulations ultérieures métaphysiques dans le cadre de l'interprétation en question.

Je n'ose pas parler de ce sujet en détail à cause de la limite du temps. Mais au moins trois points capitaux doivent être énumérés avec l'explication brève mais effec-

tive, parce qu'ils sont très importants pour apprendre la grammaire japonaise et pour comprendre la pensée écrite en cette langue.

1) Au milieu du langage indo-européen, l'analogia entis (l'analogie d'être), c'est une chose bien entendue et un phénomène quotidien, sur quoi Aristote dit *τὸ ὄν λέγεται πολλαχῶς*, parce que l'être ici exerce les fonctions de la signification d'existence et aussi de la copule, comme St. Thomas d'Aquin dit *ens dicitur dupliciter* (l'être a deux sens). Par exemple, on dit, je suis à Tokio. Ce "suis" (une des formes conjugables du verbe être) signifie mon existence à Tokio. Au même temps on utilise le verbe être en autre sens. Par exemple, on dit, je suis philosophe. Ce "suis" (une des formes conjugables du verbe être) ne signifie pas cette fois mon existence, mais signifie la relation de l'identité copulative entre deux mots (je et philosophe). Cette ambiguïté équivoque formelle du verbe être est le principe grammatical de la logique de l'analogie de l'être, qui est un des problèmes centraux de l'ontologie occidentale.

Mais cette ambiguïté du verbe être, cela ne se trouve pas en japonais ou en chinois. Je parle ici seulement de la langue japonaise. En japonais on utilise "aru" pour la signification de l'existence et l'autre mot "da" pour la copule. De plus le japonais applique l'autre mot pour l'être animé que le mot pour l'être inorganique, quand il veut manifester l'existence objective. On dit par exemple "Hon ga aru" pour la proposition "Le livre est là", mais on dit "Hito ga iru" pour la proposition "L'homme est là". La sensibilité aigüe et acute pour la vitalité est alors caractéristique dans la pensée orientale. Il y a déjà une différence importante ontologique dans le cadre du langage. On doit alors constater qu'il y a, au point de vue de la formation d'une proposition, un caractère spécialement analytique dans la langue japonaise au domaine ontologique.

2) La pensée qui regarde la vie doit avoir le respect du secret qualitatif qui est au delà de la calculation. La pensée ou le logos ne doit pas alors selon la tradition japonaise être banalisée ou universalisée au niveau du signe pour le calcul. Ici il ne s'agit pas de l'ontologie qui est *ὁ τοῦ ὄντος λόγος* (l'ordonnance logique de l'être), mais ici en japonais comme dialecte oriental il s'agit de l'ontique du logos, parce que la pensée ou le logos ici doit présenter ses couches variées en accommodation à ses corrélatifs, l'être inorganique ou l'être organique, l'être supérieur ou l'être inférieur, le phénomène solennel ou le phénomène méprisable etc. Il s'agit alors ici de la réflexion de l'être de la pensée ou du logos, c'est-à-dire l'ontique du logos, autrement dit, la logo-ontique. A propos du caractère de logo-ontique j'écris dans mon œuvre "Betrachtungen über das Eine" notamment dans son VIIème chapitre "Laot-ses logo-ontische Überlegung über das Nichts".

3) La logo-ontique implique que le logos ne soit pas seulement ratio, mais qu'il ait ses couches variées. Qu'est-ce que cela veut dire? Le logos a au moins deux phases, c'est-à-dire la raison (ratio) et la rhétorique. Au temps classique grec le logos était vraiment la pensée et le langage. Et pour la pensée on doit étudier la logique (ratio) et pour le langage on doit étudier la rhétorique. Mais au cours du temps en occident

on a oublié l'importance traditionnelle de la rhétorique. Tandis qu'en orient on parle une langue en quoi il s'agit toujours de la logo-ontique, on n'estime pas seulement la logique mais aussi la rhétorique. Mais la rhétorique, c'est une discipline philosophique de la méthode inventive et communicative par image dans le cadre du langage. C'est une perspective de l'imagination, et alors le monde de la poésie. Aujourd'hui on veut restaurer la rhétorique dans le domaine de linguistique. Mais on veut le faire en manière de la science rationnelle, en manière de la mathématique ou de la logique en sens de ratio. C'est stupide. La rhétorique, c'est un art de l'image au cadre du langage, et la logique, c'est une science du concept dans la pensée, et alors elles sont différentes, bien qu'elles appartiennent au logos. La rhétorique vivante se trouve toujours avec la logo-ontique et se tend et se tient au milieu du dialecte comme langue maternelle. Pour l'interprétation la grammaire, la logique et la rhétorique au sens susdit, ces trois disciplines sont essentielles.

L'étude exemplaire de l'interprétation d'une tanka (un poème court)

Je vais choisir une tanka (un poème court) de Kanesuké Fujiwara (877~933). La raison de ce choix est très simple. C'est parce que je l'ai aimée beaucoup depuis l'enfance, naturellement sans aucune compréhension, seulement à cause de sa musicalité.

Mika no Hara	La campagne de Mika /
Wakite nagaruru	Qui jaillit et coule /
Izumi-Gawa	Une rivière Izumi (Fontaine) / ←
Itsu miki toteka	Je ne sais pas quand je t'ai vu /
Koishi karuram.	Je languis d'amour pour toi. /

Dans l'ensemble ou la totalité de l'interprétation d'un poème il y a un étage d'amateur ou l'appréciation sensuelle dont l'acte est tout au plus un jugement esthétique par bon sens quotidien. L'impression de la musicalité causée de la combinaison des mots, l'image d'un ruisseau transparent et l'aspiration de l'amour, ces trois choses fondamentales de ce poème, on peut les jouir et savourer dans une certaine mesure sans aucune préparation méthodologique, si l'on parle japonais comme langue maternelle. Et ce serait aussi possible pour même un étranger, s'il voit la traduction en regard bilingue. Alors à la première rencontre d'un poème on perçoit tout de suite sa qualité acoustique, sa visualité imaginaire et son thème signifié. Mais ils font seulement une scène pour les motifs du beau poétique. Le drame d'un poème doit être évoqué par l'interprétation sur cette scène. Ils forment seulement un visage du beau poétique. La physionomie et le regard doivent être évoqués par l'interprétation sur ce visage. Cet étage naïf de l'expérience esthétique ne nous guide pas au secret de la beauté poétique. Il ne prépare que l'apéritif après quoi les articulations d'un grand menu du banquet de la poésie doivent être montrées. On doit interpréter ce poème, si l'on veut toucher à son secret et à son mystère. Et même le secret et le mystère d'un poème, ce ne sont pas la fin de l'interprétation. La fin

de l'interprétation d'un poème, c'est le mystère de la beauté poétique dont un poème n'est qu'un moyen nécessaire.

A mon avis il y a des huit degrés ou grades méthodologiques pour l'interprétation poétique. C'est ma méthode établie par moi-même il y a déjà trente ans. Je l'ai exposée quelquefois aux cours de ma chaire à l'université de Tokio. Donc cette méthode est maintenant plus ou moins connue au Japon au moins pour mon cercle. Mais je ne l'ai jamais écrite en langue européenne et aussi même en japonais je n'ai pas osé jusqu'aujourd'hui l'écrire en brévité. Au cours du temps naturellement en détail j'ai développé un peu progrès et notamment la remarque de l'importance de la restauration phonologique dialectale du temps passé s'est fait récemment en collaboration avec linguiste Monsieur le Professeur Tsukishima; bien que l'idée d'une telle restauration et son importance dans la poétique ont été par moi indiquées depuis longtemps, sa réalisation et son application à la poétique seraient impossibles sans recherche causée des linguistes. Mais même à la dimension du langage je ne suis pas toujours compatible avec linguistes comme j'ai déjà remarqué et la rhétorique comme art de l'imagination et comme méthode inventive, c'est, en collaboration avec Monsieur le Professeur Grassi et Monsieur le Professeur Verene, originairement contre le concept de la rhétorique linguistique comme science rationnelle du langage. La liaison de la rhétorique avec la logo-ontique, c'est aussi une nouvelle idée inventée par moi. A franchement parler au moins à propos de l'interprétation d'un poème au niveau esthétique et calologique je ne trouve pas une meilleure méthode que ma propre méthode. Alors je voudrais bien vous la montrer principalement contre Monsieur le Professeur Ruwet afin de discuter avec lui et d'écouter sa critique.

Parcourir la perspective poétique

.... Semi-parcours avant-midi

Le premier degré au système méthodique de l'interprétation est l'énumération sémiotique. L'étymologie de "sémiotique" est semeion en grec. Le semeion, c'est signum en latin. Signum dans un poème comme œuvre artistique de langage, ce doit être un mot. Alors à cet étage point n'est besoin de regarder le sens d'une phrase ou d'un poème en totalité. Donc faire effort sémiotique, c'est faire le commentaire des mots utilisés dans un poème.

Mika no hara
(le vase) (de) (la campagne)

La campagne de Mika est les champs qui s'étendent près d'une cité Kizu dans la préfecture de Kyôto. Le paysage ici est très agréable.

De plus ce mot n'est pas le sujet du poème. En prose il doit avoir le suffixe pour accusatif "wo", parce qu'il est l'objet du verbe suivant "wakite".

waki te (divisant en deux)	La forme originale du verbe est "waku". Le sujet de ce verbe est le ruisseau Izumi-gawa. Ce ruisseau divise la campagne de Mika en deux, c'est-à-dire le ruisseau coule au beau milieu de la campagne.
nagaruru (coulant)	La forme originale du verbe est nagaru. C'est un adjectif verbal pour le ruisseau Izumigawa.
Izumi-gawa (la fontaine)-(la rivière ou le ruisseau)	Le nom d'un ruisseau, qui est un cours supérieur d'une rivière Kizu-gawa. La forme originale d'un nom "gawa (rivière)" est "kawa". C'est un phénomène de l'euphonie que l'on dit Izumigawa et pas Izumikawa.
Itsu miki tote ka (quand) (avoir vu) (je ne sais pas que)	Izumi et itsumiki font l'euphonie antiphonaire. Le sujet du verbe "miki (avoir vu)" est l'auteur lui-même. L'objet de ce verbe est son amie de qui l'auteur ne fait pas mention explicitement dans ce poème.
koishi karuram (Je languis d'amour / pour toi /)	Koishi ou koishi kari sont les formes catégoriques. Karuram est la forme du futur dont l'effet ici est exclamation par circonlocution.

Le deuxième degré est la dimension pour la compréhension sémantique. L'étymologie de "sémantique" est "sema ($\sigma\eta\mu\alpha$)" en grec. La sema signifie le tombeau sur quoi se trouve l'épithaphe, le discours essentiel de l'histoire d'une personne. C'est l'indice du sens du mort. Sous le mot "la compréhension sémantique" d'un poème j'entends ici alors saisir le sens logique d'un texte. C'est le niveau de la signification d'une œuvre poétique. Donc au cas du poème en question, pour ce niveau, on doit choisir seulement "itsu miki tote ka, koishi karuram", c'est-à-dire, "Bien que je ne sais quand je t'ai vu premièrement, j'aspire à toi ou je languis d'amour pour toi".

Le troisième étage, c'est l'analyse phonétique au point de vue de la linguistique générale.

On trouve l'allitération *Izumigawa* et *itsumiki tote ka*. Et on remarque aussi la rime *Mika no hara* et *Izumi-gawa* et *itsumiki tote ka*. On doit dire, il n'y a que une seule rime par "a".

On doit faire aussi l'analyse rythmique. Le rythme poétique en japonais dépend du nombre de la syllabe. Le premier vers, par exemple, *Mi-ka-no-ha-ra*

consiste en 5 syllabes. Comme une tanka, le poème en question consiste en 31 syllabes à la manière de la combinaison de 5 syllabes et 7 syllabes en ordre de 5, 7, 5, 7, 7. Le secret de la musicalité d'un poème est analysé ici possiblement bien en tant qu'il s'agit de la porte de la linguistique générale.

Le quatrième étage est la confirmation historique. L'auteur de ce poème est Kanesuke Fujiwara qui a vécu entre Genkei Gannen (877) et Shohei Sannen (933). On l'a nommé Tsutsumi-Chûnagon et il nous a laissé son livre poétique "Kanesuke-Shû" après lui. Cette date est très importante pour l'étude suivante, parce qu'il y a beaucoup de choses historiquement recherchées à propos de la poésie en supposant que ce poème fut écrit pendant IXème ou Xème siècle.

De la jouissance de la sonorité musicale sans aucune compréhension sémiotique au temps de l'enfance, et de la première impression profane par le bon sens quotidien de ce poème, nous avons éclairci peu à peu le secret de sa beauté. Notre étude s'est levé pas à pas jusqu'ici jusqu'à l'historicité. Départant de la lueur au brouillard du matin nous sommes maintenant dans la lumière de la matinée. Nous attendons du midi où le sommet de la clarté rationnelle s'ouvre aux tous endroits du monde d'une œuvre poétique.

Le séjour au midi

Le midi de la poésie, c'est l'épanouissement de la connaissance de l'idiomographie dialectale et alors aussi l'acte de la rhétorique au domaine historiquement réel au point de vue de la beauté artiologique. (L'artiologie, c'est la science de l'art.)

Le cinquième étage est le topos pour ce midi, pour l'idiomographie dialectale et pour la rhétorique. C'est alors le midi de la poésie. Au quatrième étage nous avons constaté que le poème en question fut fait par Kanesuke Fujiwara qui était un aristocrate intellectuel au IXème et au Xème siècle. Donc son poème doit contenir en soi la totalité culturelle de ces siècles médiévaux. C'était le temps de la rhétorique notamment pour la poésie. On trouve beaucoup de jeux du mot qui ont été inventés afin d'évoquer la beauté phonétique et imaginaire.

Il y a avant tout quatre manières les plus importantes au regard du mot dans la poésie japonaise, c'est-à-dire, premièrement la "Makura-kotoba" (le mot pour l'oreiller ou le traversin; Makura veut dire l'oreiller et Kotoba veut dire le mot.), l'Uta-makura (l'oreiller de la poésie), Kake-kotoba (le mot qui jette un pont entre deux sens, alors le mot à double sens) et l'En-go (un groupe des mots en liaison de la fatalité, des mots à la cohésion sémantique; *En* veut dire la fatalité ou le lien, *go* veut dire le mot.) Je vais les exposer dans le texte du poème en question.

Mika no Hara
Wakite nagaruru
Izumi-Gawa
Itsu miki tote ka

Koishi karuram

L'exemple typique de la "Makura-kotoba" (le mot d'oreiller) est Izumi-Gawa (la rivière de la fontaine—la rivière d'Izumi). Cet Izumi-Gawa est la Makura-kotoba (le mot d'oreiller) pour "Itsu miki tote ka (Je ne sais quand je t'ai vu)." Le Makura, c'est-à-dire l'oreiller est une chose sur quoi la tête se pose. Et la tête est la première partie du corps humain. Alors la Makura (l'oreiller) qui est une corrélatrice de la tête est chez nous au Japon utilisée très souvent comme symbole de l'antécédent. Izumi-Gawa comme Makura-kotoba (mot antécédent) évoque et introduit le vers "Itsu miki" par leur analogue phonétique comme l'on peut remarquer tout de suite le parentage phonétique entre "Izumi-gawa" et "Itsu miki". Sémantiquement il serait suffisant pour le poète de dire "Itsu miki tote ka (Je ne sais quand je t'ai vu)", mais au moins pour l'évocation allitérative l'"Izumi-Gawa (la rivière d'Izumi)" est très effective au regard de la prononciation. Jusqu'ici la Makura-kotoba a la fonction évocative de l'allitération. Mais la relation entre la Makura-kotoba comme mot antécédent et le mot évoqué, ce n'est pas seulement phonétique, mais aussi imaginative et significative. Le mot antécédent comme Makura-kotoba pour "Itsu miki tote ka (Je ne sais quand je t'ai vu.)" doit avoir la fonction significative de la beauté ou de la sérénité, parce que le poète veut ici imaginer la vision de son amie. Pour cela on doit trouver le mot qui suggère la beauté féminine et la gracilité sereine d'une jeune fille. L'"Izumi-gawa (la rivière de la fontaine)" est à cet égard justement effective, parce que l'Izumi (la fontaine) est belle et sereine et la rivière de la fontaine est aussi gracile et pure.

Parce que l'oreiller doit servir à la tête pour son lieu, où elle se détend, le mot d'oreiller (la Makura-kotoba) doit aussi servir au mot évoqué pour son lieu, c'est-à-dire, le mot antécédent comme Makura-kotoba doit préparer la dimension de l'activité poétique du vers suivant. D'ici on a fait l'Uta-makura (l'oreiller de la poésie), qui est le lieu poétique, le topos poétique où la perspective d'un événement dans un poème se développe. L'Uta-makura comme topos poétique est alors le plateau, les planches sur quoi la scène du spectacle de la poésie se déroule bien. Par conséquent l'Uta-makura doit être choisie entre les noms des endroits très fameux à l'égard du paysage pittoresque, afin que l'image de la scène poétique soit convenable au thème d'un poème. Or "Mika no Hara (la campagne de Mika)" est la campagne où l'on a une vue magnifique et son étendue lointaine remue des souvenirs rétrospectivement dans le cœur. "Mika no Hara" est alors bien digne du nom l'Uta-makura. La jolie perspective de la campagne de Mika évoque la nostalgie de l'amour et fait le poète chanter "Je ne sais quand je t'ai vue", c'est-à-dire son amie a été toujours dans son amour du commencement de l'affection dans son histoire émotionnelle.

Troisièmement nous devons penser à la Kake-kotoba (le mot qui jette un pont entre deux sens, alors le mot à double sens). Son exemple dans ce poème en question est sans doute "Wakite (divisant en deux)". La forme originale de Wakite, alors l'infinif de "Wakite" est "Waku". Mais il y a au moins deux verbes qui ont la même

prononciation Waku. L'un veut dire "diviser" et l'autre veut dire "jaillir". Alors à la première lecture du vers "Mika no Hara, Wakite nagaruru Izumi-Gawa", on doit naturellement comprendre sa signification par la compréhension de "Wakite" comme "divisant en deux"; Par conséquent le vers mentionné veut dire en français "Le ruisseau Izumi-Gawa coule au milieu de la campagne Mika". Mais au même temps ou au plus tard à la seconde lecture on doit aussi remarquer que "Wakite" peut être une forme conjuguée de l'autre verbe isophonique "waku", c'est-à-dire "jaillir" ou "déborder". On ne doit pas oublier que le nom du ruisseau s'appelle Izumi qui veut dire la fontaine. Alors le ruisseau "La Fontaine" jaillit à la campagne Mika" est aussi possible pour la compréhension du vers, parce que le substantif "Mika no Hara" (la campagne de Mika) fonctionne sans post-position (pas préposition en japonais) pour adverbe comme ablatif de location au cas de la langue latine. Mais la perspective du poème en question est l'amour. Alors chez le mot "waku" en sens de jaillir on peut se figurer "suintement du liquide d'amour". Cet image érotique n'est pas érotomane, mais très attractive par la tournure nuageuse de la sexualité avec l'aide de la Kake-kotoba dans la représentation imaginaire du paysage pittoresque.

Quatrièmement à cet étage il faut exposer qu'est-ce que c'est que l'En-Go (le mot de la fatalité). C'est le groupe des mots en liaison au regard de l'image ou de la signification ou de l'ordre ontologique. Au cas de notre poème il y a l'En-Go de l'eau, alors il y a un groupe fataliste des mots concernant l'eau. C'est-à-dire "Mika" (un vase), "Waki-te" (jaillir), "nagaruru" (couler), "Izumi" (la fontaine) et "Kawa, c'est-à-dire la forme originaire de Gawa" (le ruisseau), ce sont en liaison au regard de l'eau. Par l'En-Go un poète fait l'imagination très efficace. Et l'image de l'eau relie le paysage et l'amour. Ici un secret technique de la poésie se trouve comme un mystère inventif de l'imagination.

Le vent du midi

Le sixième étage est l'inspection de la prononciation phonétique au temps où le poème en question fut fait et récité. Bien que l'on utilisa des mêmes lettres que nous utilisons aujourd'hui, la prononciation fut phonétiquement assez différente dans le neuvième ou dixième siècle.

(A)	(B)
La prononciation d'aujourd'hui	La prononciation du temps passé
Miká no Hara ○	Miká no Fara ○
Wákite nagáru <u>ru</u>	Wakíte nágaruru △
Izúmi-Gawa ○	Idúmi-Káfa ○

Ítsu míkí toteká

Koíshí karuram

Itú miki tóteka

Kofíshí káruramu

En comparaison avec la prononciation d'aujourd'hui au cas du temps passé il y a beaucoup de consonants qui nous donnent l'impression de la flexion psychologique articulée. Il y a seulement une rime "a" au cas de la prononciation d'aujourd'hui. Tandis que maintenant dans la prononciation d'au-temps-jadis on trouve deux groupes de rime, c'est-à-dire, non seulement groupe "a" comme au cas d'aujourd'hui, mais aussi groupe "u". De plus l'accent et l'intonation d'au-temps-jadis sont tout à fait différentes de notre nuance. L'accent au cas de B est totalement kiotoensis. Ce fait est sémantiquement très important, parce que la récitation à voix basse d'un certain syllabe donne l'influence sur la signification méta-linguistique. Mi de "Itu miki (Quand ai-je vu)" au cas de B est comme vous voyez prononcé à voix basse en comparaison "toteka (je ne sais pourquoi)". Cette suppression phonétique peut signifier une suppression psychologique à cause de la pudeur pour l'affaire de l'amour. Je me figure que miki (j'ai vu) ici au cas de B alors signifie non seulement "avoir vu" mais aussi "avoir eu des rapports sexuels avec la dame" qui est au poème en question l'objet de l'amour du poète. Alors ici tout le monde peut entendre comment l'idiographie dialectale est importante pour l'esthétique de la poésie.

Le septième étage, c'est le niveau d'imagination. "Mika" de "Mika no Hara" est déjà très significatif. "Mika" signifie un vase ou une jarre dont la forme antique japonaise suggère une jeune fille aux épaules tombantes et aussi figure la partie sexuelle féminine. Donc ici par deux images d'une jarre, on figure deux situations d'amour: la première rencontre où le poète vit la belle figure de son amie à la rive de l'Izumi dans la campagne d'un vase (Mika no Hara) et la dernière rencontre où il fit l'expérience de l'amour sexuel en quoi il jouit du fait que le liquide d'amour suintait (waki-te nagaruru) d'une jarre (Mika) de son amie. En pensant de cette manière imaginaire on peut jouir d'une perspective des images non seulement du paysage, mais aussi de l'histoire humaine privée et non seulement de la perspective synchronique mais aussi diachronique de l'affaire d'amour. "Hara" signifie ici naturellement seulement la campagne. Mais il y a aussi dans ce cas un mot hétéro-sémantique et isophonique, c'est "Hara" en sens du ventre, qui peut suggérer "utérus". Alors "Mika no Hara" veut dire "l'utérus d'une jeune fille".

Le dernier étage, c'est le niveau esthétique en sens de la calologie. On doit faire un espace métaphysique où toutes les études antécédentes, c'est-à-dire tous les résultats des recherches de chaque étage exposé se cristallisent symbiotiquement. Chaque étage présente un jugement esthétique. Tous les jugements esthétiques se concentrent à l'espace métaphysique au delà de l'imagination, afin d'acquérir une seule interprétation, en quoi l'entéléchie d'une œuvre poétique se révèle. L'interprétation, c'est une voie à l'idée. C'est une perspective close. L'œuvre poétique est, comme

les œuvres de tous les arts, "aperta" comme Pareyson dit. Et toutes les expériences esthétiques sont aussi ouvertes comme Bayer dit. Mais cette ouverture, cette ouverté, ce n'est pas ouverte à la variété de l'interprétation. Une œuvre poétique, c'est ouverte aux étages énumérés. Alors elle est ouverte aux jugements esthétiques variés. Et tous les jugements esthétiques, ce sont ouverts seulement à l'interprétation close à l'idée. Il n'y a pas multitude d'interprétation, il y a variété figurale de l'une seule forme absolue de l'interprétation sur quoi l'esprit humain, étant révélé et illuminé par les jugements esthétiques aux étages antécédants, fait un voyage à l'idée du beau. C'est une recherche intellectuelle. Ce n'est pas la jouissance passive. Mais cette voie de l'interprétation comme recherche est toujours joyeuse, malgré du fait que c'est une recherche intellectuelle. Pourquoi? Parce que c'est une voie d'une sorte de "nostos" pour l'esprit humain, qui est évoqué par l'idée du beau. La raison du fait que l'esprit humain est évoqué par l'idée du beau? C'est parce que personne détourne ses yeux des choses qui sont belles. L'entéléchie de l'expérience esthétique de la poésie se trouve alors dans la voie de l'interprétation close à l'idée qui nous évoque par des étages variés.

Université de Tokio