

**POÈMES D'ADIEU
JAPONAIS**

Yoel Hoffmann

POÈMES D'ADIEU JAPONAIS

Anthologie commentée de poèmes écrits au seuil de la mort

ARMAND COLIN

Titre original :
Japanese Death Poems
Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death

Published by Tuttle Publishing, an imprint of Periplus Editions (HK) Ltd.
www.tuttlepublishing.com

Copyright © 1986 Charles E. Tuttle Publishing Co., Inc.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without prior written permission from the publisher.

Traduit de l'anglais par Agnès Rozenblum

Suivi éditorial
Nathalie Le Brun

© Armand Colin pour la traduction française, 2023

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

ISBN 978-2-200-63668-5

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Sommaire

Remerciements 7

Préface 9

I

La poésie et la mort au Japon

La poésie japonaise 13

La mort et sa poésie dans l'histoire culturelle du Japon 25

Note sur les poèmes 75

II

Poèmes de mort de moines zen

III

Poèmes de mort d'auteurs de haikus

Notes bibliographiques 289

Index des termes poétiques 291

Index 299

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont au professeur Mitsuda Kazunobu de l'université de Kyoto, sans l'aide et les conseils duquel je n'aurais pas pu écrire ce livre ; à M. LaVern Lenz, dont l'aide inestimable a permis la publication de ce livre en anglais ; à mon père, Abraham Hoffmann, qui a lu le manuscrit et fait des suggestions utiles ; et à mes chers amis, le maître zen Hirano Sojo et sa femme Hiroko, qui m'ont ouvert leur maison et m'ont accueilli comme un membre de leur famille.

Je souhaite exprimer ma gratitude au *Fund for Basic Research* administré par l'*Israel Academy of Sciences and Humanities* et à l'université de Haïfa pour le soutien qu'ils ont apporté à la recherche nécessaire à l'élaboration de cet ouvrage.

Pour l'autorisation de publier en traduction les poèmes zen rassemblés dans ses *Zenso no Yuige et Zenso no Shoji*, mes remerciements s'adressent à Furuta Shokin (né en 1911), professeur à l'Université de Hokkaido et à l'Université de Nihon, directeur du Matsugaoka Bunko fondé par Daisetsu Suzuki, et auteur du *Furuta Shokin Chosakushu* (14 vol.) et d'autres ouvrages.

Enfin, je tiens à souligner l'aide apportée par les membres de l'équipe éditoriale de Tuttle Publishing, qui ont pu affiner de nombreux points de détail tout au long du manuscrit.

Préface

*La mort en soi n'est rien, mais nous craignons d'être
nous ne savons quoi, nous ne savons où.*
Dryden

La mort n'est peut-être rien en soi, mais dans la plupart des cultures, la conscience de la mort fait partie intégrante de la vie. Cela n'est peut-être nulle part plus vrai qu'au Japon, où l'approche de la mort a donné naissance à une tradition séculaire d'écriture de « poèmes de mort ». Des centaines de ces poèmes, souvent accompagnés d'un commentaire décrivant le poète et les circonstances de sa mort, ont été rassemblés à partir de sources japonaises et traduits ici en français, la grande majorité d'entre eux pour la première fois. En tant que poèmes, ils partagent la beauté d'une poésie qui a déjà gagné l'admiration de l'Occident ; en tant que poèmes de mort, ils reflètent des aspects importants d'une culture encore largement méconnue de nombreux lecteurs occidentaux.

La première partie de ce livre explore la tradition de l'écriture de poèmes de mort sur fond d'une description détaillée des attitudes à l'égard de la mort tout au long de l'histoire culturelle du Japon. La deuxième partie contient des poèmes de mort écrits par des moines bouddhistes zen, et la troisième partie est une anthologie de *haiku*, jamais réunis jusqu'ici, même au Japon, écrits par quelque trois cent vingt poètes japonais au seuil de la mort. Les poèmes de mort de la plupart des auteurs de *haiku* les plus connus, ainsi que de nombreux poètes moins connus, sont inclus dans cette dernière partie.

I

La poésie et la mort au Japon

Note : Tout au long du livre, les noms japonais sont présentés dans l'ordre traditionnel, c'est-à-dire le nom de famille suivi du prénom. Les mots japonais sont romanisés selon le système Hepburn ; les macrons, pour les voyelles longues, ne sont conservés que dans les transcriptions des poèmes, afin d'indiquer le nombre correct de syllabes.

La poésie japonaise

Les premiers exemples connus de poésie lyrique japonaise sont des vers trouvés dans le recueil des premiers documents de l'histoire japonaise, le *Kojiki* (*Chronique des temps anciens*), achevé en 712 de notre ère. De structure simple et sans contraintes formelles, ces vers célèbrent la beauté de la nature, l'amour et le désir, et la loyauté envers le souverain dans ce qui semble être des éclats d'expression spontanée. La première anthologie de poésie japonaise, le *Man'yōshū* (*Recueil de dix mille feuilles*), est apparue à la fin du VIII^e siècle. Contenant plus de quatre mille poèmes, elle semble avoir été compilée par des fonctionnaires de la cour, et pourtant, à côté de vers composés par des empereurs et des nobles, on y trouve des œuvres de moines, de guerriers, et même de gens du peuple. Il semble que l'écriture de la poésie n'ait pas été le passe-temps d'une poignée de personnes dotées d'un talent particulier, et qu'elle n'ait pas non plus été confinée à une classe particulière. Le lyrisme du *Man'yōshū* est simple et direct, et ses thèmes — la beauté de la nature, l'amour et le départ, le vin et les réjouissances, le chagrin et la tristesse face au caractère éphémère de toutes choses — sont restés inchangés tout au long de l'histoire du Japon. Le style vigoureux de cette première poésie a cependant rapidement cédé la place à la poésie de cour, dans laquelle les artifices, l'esprit et les jeux de mots subtils éclipsent souvent les émotions fortes.

Les poèmes du *Man'yōshū* se présentent sous deux formes principales : le *tanka*, « poème court », un vers de trente et une syllabes sur cinq lignes, les syllabes étant réparties selon le schéma 5-7-5-7-7 ; et le *chōka*, « poème long », également composé de lignes de cinq et sept syllabes, mais d'une longueur indéfinie. Dans les années qui suivirent l'apparition du *Man'yōshū*, la forme longue ne fut conservée que pour les élégies, et le *tanka* devint la forme conventionnelle de la poésie.

Tout au long de la période Heian (794-1185), la rédaction de poèmes devint de plus en plus populaire au sein de la noblesse. Des concours de poésie étaient organisés à la cour de l'empereur et plusieurs anthologies de poésie furent compilées. La plus connue d'entre elles est le *Kokinshū*, ou *Kokin wakashū* (*Recueil de poèmes japonais d'hier et d'aujourd'hui*),

élaborée sous les auspices de l'empereur Daigo en 905. Déjà influencés par la culture chinoise, les poèmes sont plus sophistiqués, plus tranchants et plus spirituels que ceux du *Man'yōshū*. La plupart d'entre eux ont été composés par des nobles de la cour, certains par l'empereur lui-même, ainsi que par des prêtres et des moines bouddhistes. À l'époque du *Kokinshū*, la poésie était devenue une occupation majeure des nobles et des dames de la cour, l'habileté poétique étant souvent un moyen d'accéder à des postes de pouvoir et de prestige. La réception de ses vers dans l'anthologie impériale était une grande distinction. Outre les anthologies publiées par décret de l'empereur, des recueils de poèmes rédigés par des individus isolés parurent également. Des écoles de poésie rivales virent le jour, chacune adhérant à des idéaux esthétiques différents, chacune ayant ses propres maîtres qui gardaient les « secrets de l'art poétique » et ne les transmettaient qu'à un petit nombre d'élus. Écrire de la poésie exigea progressivement plus de connaissances qu'auparavant, et elle devint le passe-temps de ceux qui avaient le loisir de s'y adonner, les nobles.

L'influence de la Chine sur la poésie japonaise a commencé à se faire sentir au VIII^e siècle. La culture chinoise atteignit son apogée sous la dynastie des Tang (618-907), et les Japonais adoptèrent avec enthousiasme les modèles de pensée chinois en matière de gouvernement, de philosophie, de littérature et d'art. Les membres de la cour et les autres personnes instruites se sentirent obligés de s'exprimer dans la langue chinoise, laquelle jouissait d'un statut similaire à celui du latin dans l'Europe médiévale. Mais la poésie chinoise, bien que très admirée et étudiée avec persévérance et dévouement, n'a jamais entraîné de changement significatif dans les formes de poésie autochtones. Les Japonais ont simplement adopté, en plus de leur forme traditionnelle de *tanka*, un genre étranger, le *kanshi*, « poème chinois ». L'écriture de poèmes en chinois classique s'est maintenue parmi les lettrés jusqu'à nos jours, mais on ne peut pas dire que les Japonais aient apporté une contribution significative à la poésie chinoise. Cela est compréhensible compte tenu de la différence considérable entre les langues chinoise et japonaise. Bien que les Japonais aient adopté le système d'écriture chinois et que des milliers de mots chinois soient passés dans leur langue écrite et parlée, très peu de poètes japonais ont réellement maîtrisé le chinois.

Jusqu'au *xvi^e* siècle, la quasi-totalité des poèmes écrits en japonais prenaient la forme du *tanka* de trente et une syllabes. L'évolution du *tanka* vers le *haiku*, plus connu, peut être comprise en relation avec le *renga*, « poème lié », qui fournit une sorte de lien historique entre les structures du *tanka* et du *haiku*. Vers la fin de la période Heian, les poètes de *tanka* avaient tendance à diviser leurs poèmes en deux unités avec des comptes syllabiques de 5-7-5 (trois lignes) et 7-7 (deux lignes), chaque unité contenant une image poétique qui lui est propre. Au cours du *xiv^e* siècle, le *renga* s'est développé parallèlement au *tanka*. Deux poètes ou plus participaient à l'écriture du *renga*, en composant tour à tour des vers de dix-sept (5-7-5) et quatorze (7-7) syllabes. Chacun de ces vers est relié aux vers précédents et suivants selon des conventions strictes, par des images, des associations ou des jeux de mots. Les résultats de ces rassemblements sont des « poèmes en chaîne », parfois longs de plusieurs dizaines de vers — des créations collectives qui firent passer l'écriture de la poésie d'un art, aux fonctions sociales, à un véritable passe-temps social.

Deux styles de poésie apparurent rapidement dans la tradition du *renga*, chacun se distinguant par la classe et le tempérament de ses participants. L'un des styles tendait vers des règles formelles rigides, des sujets sérieux et un langage raffiné, dans la manière traditionnelle de la poésie de cour. L'autre, qui s'imposa de plus en plus au cours du *xvi^e* siècle, était moins rigoureux dans la forme et d'un ton plus populaire. Les poètes écrivant des *haikai no renga*, ce dernier style, utilisaient des images tirées de la vie quotidienne, exprimées simplement et souvent avec humour. C'est le style adopté par Matsuo Basho (1644-94), l'un des plus grands auteurs de *haiku*. Lui et ses élèves choisissaient souvent de ne composer que le premier passage d'un *renga*, le *hokku*, « phrase d'ouverture », comme un vers à part entière, en renonçant au reste de la chaîne. C'est ainsi que l'unité d'ouverture de dix-sept syllabes sur trois lignes en vint à être considérée comme un poème à part entière, et que de plus en plus de poètes commencèrent à tester leurs talents avec elle plutôt qu'avec le *tanka*. Ce style raccourci a parfois été appelé *haikai*, puis a reçu le nom qu'il porte aujourd'hui, le *haiku*.

Si l'on excepte le *renga*, forme particulière de « poésie collective », et le poème chinois, qui est finalement une branche greffée sur la culture japonaise, on trouve deux formes majeures de poésie au Japon au début

du xvi^e siècle : le *tanka* de trente et une syllabes et le *haiku* de dix-sept syllabes¹. Ces deux structures compactes ont représenté la quasi-totalité de la poésie japonaise. Cependant, même parmi les Japonais, certains estiment que ces structures sont trop brèves pour exprimer toute la gamme des émotions humaines. Au xix^e siècle, lorsque le Japon s'est ouvert à l'influence de la culture occidentale, certains poètes japonais ont commencé à expérimenter des styles étrangers, sans se fixer de limites précises quant à la forme et à la longueur. La poésie japonaise traditionnelle n'a cependant jamais été abandonnée et bien que des imitations des modes occidentaux aient été réalisées avec plus ou moins de succès, aucune d'entre elles ne reflète la beauté des formes indigènes. Aujourd'hui, la « poésie moderne » à la manière de l'Occident n'est écrite que par quelques centaines de Japonais, pour la plupart issus de l'intelligentsia, mais des millions de personnes de toutes les couches de la société écrivent des *tanka* et des *haiku*.

Il convient peut-être de préciser qu'il n'existe pas de lien historique direct entre les premiers moines zen dont les poèmes chinois sont présentés dans la deuxième partie de ce livre et les auteurs de *haiku* du xvi^e siècle et plus, représentés dans la troisième partie. L'attitude exprimée par les auteurs de *haiku*, cependant, reflète souvent des éléments bouddhistes zen ; en effet, de nombreux auteurs de *haiku* se sont profondément intéressés au bouddhisme zen, certains au point de revêtir une robe et d'errer dans tout le Japon en mendiant du riz de porte en porte, à la manière des moines zen. Malgré l'écart historique et les différences culturelles qui en découlent, on peut discerner une forte parenté spirituelle entre les poèmes d'adieu écrits en chinois par les moines zen et de nombreux poèmes écrits par les auteurs de *haiku*. En revanche, les *tanka*, du moins en ce qui concerne les poèmes de mort écrits dans ce genre, ont tendance à refléter une perception du monde assez différente. Ces poèmes ne sont traités que dans cette introduction.

1. Deux styles complémentaires au *tanka* et au *haiku* sont apparus plus tard à côté de ces formes. Le *kyōka*, « poème fou », est un *tanka* satirique qui n'est généralement pas basé sur une image de la nature ; cette forme était particulièrement populaire dans la seconde moitié du xviii^e siècle. Le *senryū*, nommé d'après le créateur du genre, Karai Senryū (1718-90), est un *haiku* qui fait la satire les travers humains. Le *senryū* est généralement écrit sous forme de *haiku*, mais il peut être encore plus court, en deux lignes de sept syllabes chacune.

Afin de mieux comprendre le contexte de la poésie de la mort des moines zen et des auteurs de *haiku*, nous examinerons tout d'abord la structure de la poésie chinoise, puis nous établirons une distinction entre les formes du *tanka* et du *haiku* et, enfin, nous discuterons des caractéristiques particulières du *haiku*.

LA POÉSIE CHINOISE

Plusieurs principes généraux régissent la poésie classique chinoise. Le nombre de « mots », c'est-à-dire de caractères, dans une ligne est fixe ; les poèmes de cinq caractères par ligne et de sept caractères par ligne sont les plus courants. La plupart des poèmes sont rimés et ont un ton défini, le chinois étant une langue à tons. (Lorsque les mots chinois sont entrés dans la langue japonaise, les tons ont été ignorés, mais les auteurs japonais de poèmes chinois ont développé des systèmes de signes pour garder une trace des tons afin d'écrire les poèmes correctement.) D'un point de vue syntaxique, les vers ne dépendent pas les uns des autres ; chaque vers est une phrase distincte. Il existe des poèmes courts de longueur fixe et des poèmes plus longs qui sont plus ou moins divisés en vers.

Prenons l'exemple d'un poème intitulé « Consolation pour moi-même » du poète Li Po (701-762). Il s'agit d'un poème de quatre lignes, chaque ligne étant composée de cinq caractères. Voici la traduction littérale du poème :

face à	vin	ne pas	distinguer	crépuscule
automne	fleur(s)	s'empiler	je / ma	robe
ivre	s'élever	marcher	vallée	lune
oiseau(s)	retour	homme	également	rare

Ce que l'on peut lire et traduire librement ainsi :

Perdu dans le vin, je n'ai pas remarqué que le crépuscule descendait
 Des pétales sont tombés et se sont empilés sur ma robe
 Ivre, je me lève et marche dans la vallée éclairée par la lune
 Les oiseaux ont disparu et les gens aussi sont peu nombreux.

TANKA ET HAIKU

Comme la plupart des mots japonais se terminent par l'une des cinq voyelles, une poésie rimée serait très fade. En fait, les poèmes japonais ne sont pas rimés, mais un autre procédé, l'alternance de vers de cinq et sept syllabes, crée un rythme propre à la poésie japonaise.

La plupart des *tanka* contiennent deux images poétiques. La première est tirée de la nature ; la seconde, qui peut précéder, suivre ou être entrelacée avec la première, est une sorte de complément méditatif à l'image de la nature. Le *tanka* produit un certain effet onirique, présentant des images de la réalité sans cette qualité spécifique de « réalité » que possèdent souvent les photographies ou les dessins, comme si l'image provenait directement de l'esprit du rêveur. L'auteur de *tanka* peut être comparé à une personne tenant deux miroirs dans les mains, l'un reflétant une scène de la nature, l'autre le reflétant lui-même tandis qu'il tient le premier miroir. Le *tanka* offre donc un regard sur la nature, mais il concerne également l'observateur de la nature. Le *haiku* n'est pas seulement un *tanka* compact : les quatorze syllabes retirées du *tanka*, pour ainsi dire, afin de produire un *haiku*, sont en fait le miroir qui reflète le poète. Le *haiku* a brisé le miroir auto-réfléchissant, ne laissant dans les mains du poète que le miroir qui reflétait la nature.

Pour démontrer la différence entre les formes, examinons un *tanka* écrit par Ki no Tsurayuki (870-945), noble de la cour, poète et l'un des érudits qui ont compilé le *Kokinshu* :

Les vents qui traversent	<i>Hana no ka ni</i>
le bosquet ombragé	<i>koromo wa fukaku</i>
alourdissent	<i>narinikeri</i>
ma robe	<i>ko no shita-kage no</i>
du parfum des fleurs.	<i>kaze no ma ni ma ni</i>

À première vue, le poème semble ne présenter qu'une image poétique tirée de la nature, mais en fait, il s'attarde sur cette image plus que ne le ferait un *haiku*. Le poème fait référence à l'endroit où se trouve le locuteur, « le bosquet ombragé », et à la manière dont le parfum des fleurs s'infiltré dans sa robe (*litt.* « chaque fois que le vent souffle »). L'imbrication de ces éléments crée un énoncé assez complexe qui ne peut être saisi sans

quelque effort de méditation. Si un auteur de *haiku* sept cents ans plus tard devait distiller ce *tanka* en un *haiku*, il choisirait probablement l'image surprenante du parfum des fleurs qui s'ajoute au poids de sa robe, et limiterait le poème à cette image de la saison du printemps :

Ma robe
s'alourdit
avec le parfum des fleurs.

Nous pouvons appliquer le même principe au *tanka* suivant de Fujiwara no Yoshitsune (1169-1206). Il a fait précéder son poème du titre « Un animal, emblème de l'amour ».

Ces jours-ci	<i>Konogoro no</i>
mon cœur se souvient	<i>kokoro no soko o</i>
d'un crépuscule d'automne	<i>yoso ni miba</i>
quand le brame du cerf	<i>shika naku nobe no</i>
résonne dans les champs.	<i>aki no yūgure</i>

Un auteur de *haiku* aurait pu supprimer le début contemplatif et se contenter de la deuxième partie (les deux derniers vers de l'original) :

Crépuscule d'automne :
le cri d'un cerf
résonne dans les champs.

Nous concluons cette démonstration par un poème de l'épouse d'un empereur, Eifuku Mon'in (1271-1342), qui devint nonne à l'âge de quarante-cinq ans et se consacra à la poésie :

Ainsi la nuit est tombée.	<i>Kakushite zo</i>
Hier aussi	<i>kinō mo kureshi</i>
le soleil s'est couché	<i>yama no ha no</i>
derrière le sommet des montagnes	<i>irih no nochi ni</i>
et des cloches ont sonné.	<i>kane no koegoe</i>

Si nous laissons de côté l'ouverture philosophique (les deux premières lignes de l'original), nous obtenons la même image poétique sous forme de *haiku* :

Le soleil se couche
derrière les sommets des montagnes
et des cloches sonnent.

LE HAIKU

Le *haiku* est probablement la forme de vers la plus courte que l'on puisse trouver en Orient ou en Occident. En japonais, la plupart des mots sont composés de plus d'une syllabe, de sorte que le nombre de mots dans un *haiku* est remarquablement réduit — de cinq à huit ou neuf au total. Les *haiku* ne sont pas rimés ; la seule règle formelle (parfois transgressée) est le nombre fixe de syllabes. Les mots ne sont généralement pas divisés entre la fin d'une ligne et le début de la suivante, de sorte que chaque ligne peut contenir de un à trois mots. Bien qu'un bon *haiku* puisse contenir plus d'une phrase, il n'évoque toujours qu'une seule image poétique. Cette image est essentiellement descriptive et le poète doit faire preuve d'une grande clarté de vue pour la créer, pour ainsi dire, en quelques coups de pinceau. Depuis le xvi^e siècle environ, trois conventions ont été universellement acceptées : 1. le *haiku* décrit un seul état ou événement ; 2. le temps du *haiku* est le présent ; et 3. le *haiku* renvoie à des images liées à l'une des quatre saisons.

Prenons l'exemple d'un *haiku* écrit par Mizuta Masahide (1657-1723) après l'incendie de son entrepôt :

kura yakete
1 2 3 4 5
entrepôt / brûler
sawaru mono naki
1 2 3 4 5 6 7
obstruer / chose / ne pas
tsukimi kana
1 2 3 4 5
observer la lune / [exclamation]

Dans la traduction présentée ici, j'ai conservé la forme de 5-7-5 syllabes (voir une autre traduction à la page 202) :

L'entrepôt brûlé,
il n'est plus rien qui empêche
d'observer la lune !

Les *haiku* sont parfois scrupuleusement traduits en français avec exactement dix-sept syllabes, souvent au détriment de la précision. Mais même lorsqu'une telle traduction reste aussi fidèle à l'original qu'un rendu littéral, le résultat poétique est faible, car le lecteur qui n'a pas été élevé dans une culture saturée de *haiku* a peu de chance d'apprécier le rythme particulier de 5-7-5 temps du poème avec autant d'acuité que celui qui l'a été. D'autres traducteurs renoncent à la convention du nombre de syllabes et la remplacent par une autre convention, celle de la rime. Un *haiku* aux rimes réussies peut en effet contribuer à la beauté de la traduction, mais en raison de l'extrême brièveté du genre, les rimes font le plus souvent du poème une ritournelle. Les traductions de ce livre sont presque toutes en vers libres. Le seul parti pris structurel de l'ouvrage est de traduire chaque *haiku* en trois lignes — généralement une courte, une longue et une autre courte. Si le style libre réduit le nombre de contraintes formelles qui pèsent sur le traducteur, il exige une plus grande attention au choix et à la disposition des mots.

Au-delà des considérations formelles, comment expliquer la qualité particulière du *haiku* ? Basho, le plus grand des auteurs de *haiku*, a dit : « À propos du pin, apprenez du pin ; à propos du roseau, apprenez du roseau ». Il suggère peut-être que le poète doit s'oublier lui-même afin de voir l'objet de son poème avec une clarté absolue, tel qu'il est en lui-même. Un érudit moderne, Kenneth Yasuda, propose une approche similaire :

Lorsque l'on voit un beau coucher de soleil ou une jolie fleur, par exemple, on est souvent tellement ravi que l'on reste immobile. Cet état d'esprit pourrait être appelé « oh-itude », car l'observateur ne peut pousser qu'un seul cri de ravissement : « Oh ! ». L'objet s'est emparé de lui et il n'est conscient que des formes, des couleurs, des ombres. Il n'y a ici ni temps ni lieu réservé à la réflexion, aux jugements ou aux sentiments de

l'observateur. Restituer un tel moment est le but de tout *haiku* et la discipline du genre¹.

Dans le *haiku*, il y a donc une tentative de « dire quelque chose sans le dire ». Ce qui n'est pas dit en dit plus long que les mots, et pourtant n'est pas clair sans eux. Les mots sont utilisés comme les quelques lignes d'encre des paysages japonais et chinois qui soulignent l'immensité de la scène. Quelle que soit la saison évoquée par un *haiku*, il y a en lui quelque chose d'un paysage hivernal : on ne peut en discerner les traits si à l'occasion un point ne détache pas du fond neigeux, un point de couleur qui donne du relief à l'étendue blanche. C'est de ce point que dépend le *haiku*, même si sa signification, comme celle du point dans le dessin, réside dans la grandeur de la scène environnante.

Beaucoup a été dit et écrit sur « l'instant *haiku* » — qu'il brouille la distinction entre « sujet » et « objet », entre « soi » et « autrui » ; qu'en lui la perception de l'essentiel et de l'accidentel, du beau et du laid, disparaît ; qu'il reflète les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes. On a également affirmé que dans le *haiku*, le lieu et le temps sont toujours l'ici et le maintenant, et pourtant tous les lieux et tous les temps, aucun lieu et aucun temps. Il y a sans doute une part de vérité dans ces observations, mais l'intérêt de les énoncer est discutable, et le mal certain. La poésie des *haiku* résonne de significations infinies simplement parce qu'elle atteint si souvent cette simplicité parfaite recherchée dans la philosophie, la religion, la littérature et l'art.

La mer s'assombrit :	<i>Umi kurete</i>
le cri d'un colvert	<i>kamo no koe</i>
raisonne faiblement blanc.	<i>honoka ni shiroshi</i>

C'est le milieu de l'hiver, au crépuscule, et Basho se tient au bord de la mer. Des taches de lumière sur les vagues reflètent encore le soleil couchant, et des canards sauvages crient : pour Basho, le son et la lumière se confondent.

1. Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku*, Rutland et Tokyo, Charles E. Tuttle, 1957, 30-31.

Le poème suivant, également de Basho, fait ressortir le mystère d'une autre image de saison, cette fois liée au printemps. Les contours sont flous, et même le peu qui apparaît est enveloppé de brume :

Le printemps est arrivé	<i>Haru nare ya</i>
— une montagne sans nom	<i>na mo naki yama no</i>
enveloppée de brume.	<i>usugasumi</i>

Le poème suivant de Yosa Buson (1716-1783), peintre et poète, est plus coloré. Il s'agit également d'une image printanière :

Le soleil de printemps	<i>Yamadori no</i>
se couche, en foulant	<i>o o fumu haru no</i>
la queue d'un faisan de montagne.	<i>irih kana</i>

Kobayashi Issa (1763-1827), dont les Japonais apprécient beaucoup la poésie, peint une scène d'automne où alternent le fixe et le changeant :

Vent d'automne :	<i>Akikaze ya</i>
l'ombre de la montagne	<i>hyorohyoro yama no</i>
tremblante.	<i>kagebōshi</i>

Le *haiku* suivant, d'Oshima Ryota (1718-87), contient une référence à l'automne (« lune », sauf indication contraire, désigne la lune d'automne). Pendant une fraction de seconde, l'écart entre la réalité et l'illusion, l'éternel et le temporel, se referme :

La lune dans l'eau	<i>Mizu no tsuki</i>
fait des sauts périlleux	<i>mondori utte</i>
et s'écoule.	<i>nagarekeri</i>

L'auteur du *haiku* observe ce que les autres voient à peine. Combien d'entre nous auraient remarqué ce que Shiba Fukio (1903-1930) décrit dans le poème suivant, à savoir la fraction de seconde qui sépare le premier pas du cheval du mouvement de l'attelage ?

Le chariot de blé
derrière le cheval
se traîne, puis s'élance.

*Mugi-guruma
uma ni okurete
ugoki izu*

Enfin, certains affirment qu'un poème aussi court que le *haiku* ne peut traduire la profondeur et la complexité de nos sentiments. Mais Ochi Etsujin (né en 1656) n'a-t-il pas saisi, dans le poème suivant, toute une « scène de la vie conjugale » ?

Soirée d'automne :
« N'est-il pas temps
— vient-elle demander —
d'allumer la lanterne ? »

*Aki no kure
hi ya tomosan to
toi ni kuru*