

Le silence du haïku

Résumé

Il nous semble que le haïku, ce genre poétique né au Japon à la fin du 17^e siècle et dont l'usage s'est répandu dans plusieurs pays et dans plusieurs langues, présente des liens forts avec la notion de silence. La forme elliptique, suggestive – en particulier la césure entre deux images – produit des blancs qui brouillent l'esprit, laissant le lecteur à ses interprétations. Privilégiant la « sensation immédiate », le haïku attire souvent l'attention sur l'inaptitude de la langue à représenter le réel, créant une sidération qui évoque l'effacement du langage.

*Un poème court toujours le risque de n'avoir pas de sens
Et il ne serait rien sans ce risque.*

Jacques Derrida (111)

Cet article n'a pas pour objet un quelconque historique du *haïkai*, du *hokku* et du *haïku*, que l'auteur serait en peine de mener, n'étant pas japonisant. Les lecteurs francophones ont la chance de pouvoir lire les écrits de Matsuo Bashō (1644-1694) et de son école dans les traductions de René Sieffert, Maurice Coyaud, Makoto Kemmoku, Dominique Chipot, et d'autres. À travers ces textes, on peut percevoir comment la pratique d'un poème enchaîné, réalisée collectivement, s'est peu à peu changée en écriture d'un poème bref, écrit en solo. De la disparition du collectif au profit d'une relation directe avec l'environnement a surgi une attention portée à l'épiphanie de l'instant. Et de la brièveté a émergé un rapport au silence comme à un envers de la parole. Le poème de Yasuhara Teishitsu (1610-1673), écrit au mont Yoshino, est en quelque sorte emblématique - dans sa manière de mettre en scène la perte de la parole devant les fleurs de cerisier - de l'idée de silence liée au haïku. Nous essayons de développer cette idée en montrant comment, selon une indication de Uda Kiyōko, l'écriture du haïku opère une coupe dans le langage, dans le temps et dans son propre énoncé.

1. Le haïku de Teishitsu

これはこれとはばかり花の芳野山

kore ha kore ha to bakari hana no yoshinoyama

Ça ça
C'est tout ce que j'ai pu dire
devant les fleurs du mont Yoshino

À l'époque de sa composition (sans doute dans les années 1660), un tel *élément* poétique est appelé *hokku*. Il est destiné à constituer le verset d'ouverture d'un poème enchaîné/*renga*, pratiqué au cours d'une séance collective d'écriture. Il doit donc présenter un caractère fort, qui entraîne les esprits. Ce type de poème est aujourd'hui appelé au Japon et ailleurs : *haïku*. J'ai lu pour la première fois ce *hokku-désormais-haïku* dans la préface du *Livre du haïku-Fourmis sans ombre*, une traduction (1978) de Maurice Coyaud (26).

Ce poème ne semble-t-il pas en quelque sorte typique du genre ? Le lecteur de ces trois lignes se trouve mis au fait d'une expérience intime : Yasuhara Teishitsu est allé admirer les cerisiers, au moment de leur floraison, sur le mont Yoshino (un endroit célèbre pour les fleurs, au sud de *Kyôto*, un peu comme en France le Mont Saint-Michel). Face à ce spectacle, il reste sans voix... enfin, pas tout à fait : *kore ha kore ha*, dans la traduction de Maurice Coyaud, « ça ça » profère-t-il (en tout cas, il l'écrit). Le lecteur comprend bien l'émotion de Teishitsu, même venue de là-bas, à 8000 km dans l'espace et trois siècles dans le temps, car déjà il a ressenti cette sensation de gorge serrée, de tremblement intérieur : impossible de parler, inutile, devant la multitude frémissante de pétales. Les amas de fleurs blanches vous ferment la bouche, comme elles vous éblouissent ; on parle même d'avoir le souffle coupé.

2. Le souffle

À propos de souffle, certains poètes de haïku américains du 20^e siècle ont proposé d'évoquer la brièveté du haïku en usant de la proposition : « exprimé en un souffle ». Sans doute, les vagues de fleurs blanches du mont Yoshino ont coupé le souffle de Teishitsu. Il a lâché un « ça ça » à l'instant de se voir absorbé par le spectacle des fleurs/*hana* (la fleur de cerisier, *sakura*, c'est la fleur même, *hana*, dans la langue japonaise).

Devant le poème, le lecteur se trouve muet comme Teishitsu l'était devant les fleurs. Quinze caractères sont alors tracés, bien plus tard traduits en quinze mots. Le lecteur d'ici se demandera pourquoi Yasuhara n'a pas décrit le spectacle qui occupait ses yeux : une mer de fleurs de cerisier dont les vagues ondulent au vent, les pétales essaimant comme poussière blanche sur le ciel bleu. Je ne vous fais pas un dessin, vous pouvez imaginer le mont Yoshino couvert de cerisiers ! Non, il signale seulement ce souffle coupé par la beauté du monde, à peine un souffle, un *hokku*.

Ce *hokku* (il sera le premier verset proposé pour une rencontre d'écriture) doit présenter la forme 5-7-5 *mores*¹. Un mot de saison, *kigo*, le lie au moment de l'écriture. C'est le cœur du printemps/*chushun*, quand la longueur des jours et des nuits s'équilibrent, la saison des fleurs/*hanadoki*, fleurs de cerisier/*hana*. Sans doute ce *hokku* ne facilitera-t-il pas la tâche du poète qui devra proposer le second verset du *renga* : *wakiku*, car comment écrire un second verset 7-7 alors que le *hokku* vous a coupé le souffle ? En japonais, couper, c'est *kireru* ; le mot de coupe, *kireji*. L'entière ligne 1 du poème de Teishitsu est à elle seule une ligne de coupe. « ça ça » *kore ha kore ha* : souffle coupé, poème coupé. On comprend que les lignes 2 et 3 ont été écrites plus tard, quand Teishitsu s'était éloigné des fleurs du mont Yoshino.

3. Couper

Dans un entretien de la revue *Simply Haiku*, Uda Kiyōko, président de l'Association du haïku moderne/*gendai haiku kyōkai*, dit, à propos de la pratique du genre par les femmes : « So, yes, haiku « cuts » explanation : this is haiku. Haiku « cuts » : scene, actions, everything, and cuts time and language. So, though it is said that « cutting » is really omission, I think that « cutting » is at the same time the essential proposition of haiku. » (Uda Kiyōko, «Women & Postwar Gendai Haiku: From Invisibility to Leadership») Selon le poète japonais donc, le fait de couper est la nature même du haïku, ce qui, dit-il plus loin, rendrait son accès plus difficile aux femmes. Il peut sembler particulièrement sexiste de penser qu'un homme coupe mieux qu'une femme. Au sabre, sans doute, mais avec une paire de ciseaux, ce serait plutôt l'inverse.

Couper/*kireru*. Selon Uda Kiyōko, le haïku coupe le temps et coupe le langage. Tâchons de voir comment le haïku coupe aussi le souffle, le sifflet, la parole, coupe la pensée, coupe court à toute discussion, se coupe lui-même avec le *kireji*.

4. Poème, le haïku ?

kore ha kore ha : les fleurs de cerisier/*hana* du mont Yoshino ôtent la parole au poète... impossible de dire... défaut de langage. La vue d'un très beau paysage absorbe Yasuhara totalement (presque). Il ne prononce que deux interjections : ça ça, un gémissement, pas de quoi faire un poème ! Pourtant, il en fait un *hokku*. Il lui suffira de noter ces deux interjections, d'en indiquer le contexte : rien pu dire devant les fleurs du mont Yoshino. L'objet du poème : à peine un balbutiement. Et peut-être est-ce la raison pour laquelle un poète japonais lit un haïku deux fois. Rien n'est dit. Le lecteur a du mal à en croire ses oreilles. À la seconde lecture, il entend ce rien : ça ça.

Un poète d'ici peut-il sérieusement user du mot « poème » pour désigner un haïku ? Certains répondront négativement. Le dictionnaire indique : « Poème = art du langage ». Devrait-on pas plutôt noter : « Haïku = art du non langage » pour ce hoquet de Teishitsu ? Un autre poète, par ailleurs moine, Ryōkan (il vit un siècle plus tard, 1758-1831), aimait à dire : « Quand vous aurez compris que mes poèmes ne sont pas des poèmes, nous pourrions parler de poésie. » Il semble difficile de se mettre d'accord quant au caractère poétique du haïku. Cependant, avec 17 syllabes, ici, le haïku est composé de mots - peu, certes. Parlons de poème minimal, ou de poème pauvre, comme il existe un *arte povera* dans l'art contemporain.

5. *Bouche cousue*

Le ça ça de Yasuhara fut apprécié des poètes de l'école de Bashō : *shōmon-ha*. Un des plus volumineux livres du *shōmon-ha* : *Friches/Arano* (1078 versets sur les 3482 publiés par l'école, préfacé par Maître Bashō / Bananier², compilé et édité par Yamamoto Kakei, de Nagoya (1648-1716), s'ouvre avec le *hokku* des fleurs du mont Yoshino.

« Ça alors ça alors
pour les fleurs de Yoshino
il n'est d'autre mot »

dans la traduction de René Sieffert (*Friches. Arano* 17). Le livre est publié en 1690, Teishitsu est décédé en 1673. Dix-sept ans après sa mort, le *hokku* est encore dans les mémoires et honoré par cette publication en première place.

Bashō a-t-il rencontré Teishitsu ? À l'âge de 20 ans, alors qu'il n'a pas encore choisi ce nom de poète, il a pour maître Kitamura Kigin (1624-1705), du groupe des poètes de Kyōto, *teimon-ha*, auquel appartenait Teishitsu, alors dans sa 54^e année. Le jeune poète a pu y apprécier son aîné, qu'il appellera plus tard « le fameux Teishitsu ». De retour d'Iga, son pays natal, en 1688, Bashō se rend au mont Yoshino en compagnie du jeune Mongiku-maru. Il écrit dans son journal de voyage, Le carnet de la hotte/*oi no kobumi* : « Sous les fleurs de Yoshino, je demeure trois jours, je contemple le paysage à l'aurore, au crépuscule, le poignant spectacle de la lune de l'aube me serre le cœur, emplit ma poitrine ; ou encore, transporté par le poème du seigneur Régent, troublé par les 'rameaux brisés' de Saigyō, quand le fameux Teishitsu avait jeté son 'ça ! ça !', moi je ne trouve rien à dire, et reste penaud, bouche cousue, à mon grand dépit. Le spectacle est à la mesure de ce que je m'étais promis, mais au point où j'en suis, quelle déception ! » (Bashō, *Journaux de voyage* 55)

Bouche cousue, écrit Bashō, traduit par Sieffert, mortifié de n'avoir pas même trois mots à glisser dans le flot d'émotion-et-pétales. Serait-ce que les fameuses interjections de Teishitsu

le rendent muet ? Oui, sans doute, seul le silence pourra faire écho au *kore ha kore ha*, parole coupée, pensée coupée.

Pourtant, à propos des « paysages d'une beauté absolue », Hattori Tohō (ami du grand poète, 1657-1730) rapporte dans *San-zōshi* ces paroles de Bashō : « ... on est saisi au point d'être incapable de composer. Dans ce cas, il faut bien le regarder, graver en son cœur les impressions reçues, puis les transcrire par écrit et composer ses versets en toute tranquillité. Il est aussi un moyen pour éviter d'être saisi. Quand les impressions se succèdent à un rythme tel qu'on ne peut les fixer dans des versets, il faut les noter telles quelles, et surtout ne pas se laisser décourager ! » (*San-zōshi. livre noir*, 170) Malgré ces bons conseils, au moins en deux occasions : au mont *Yoshino* et à *Matsushima*/Baie-des-pins, Bashō, confronté à la beauté d'un paysage, ne peut composer un *hokku*. Par la suite, s'il a pris des notes, elles n'ont pas dû lui sembler convaincantes... Rien que le silence à ajouter au « fameux ça ça » !

Tout en écrivant, je m'étais dit : Pourtant, maître Bashō a surenchéri sur Teishitsu devant la baie de Matsushima, dans ce poème fameux :

松島やああ松島や松島や

matsushima ya aa matsushima ya matsushima ya

Ah ! Matsushima

Matsushima ah !

ah ! Matsushima

au point de jeter trois interjections ponctuées du nom de l'époustouflante baie. Cette fois-là, il fit mieux que Teishitsu ! Mais je dus en rabattre sur le pouvoir de coupe de Maître Bashō : selon sources fiables (Greve Gabi), ce poème fut écrit par un certain moine Tawarabo, poète de *kyōka* (chant sans rime ni raison, poésie folle) de la fin de la période d'Edo (années 1800). Le poème fut attribué indûment à Matsuo Bashō... le plus fameux site géographique du Japon se devait sans doute d'avoir été encensé par le plus fameux poète japonais ! En fait, pas trace de ce *matsushima ya* dans les journaux de voyage de Bashō, ni dans l'édition intégrale de ses poèmes en français. Devant la Baie-des-pins, aucun poème ne vient à la bouche du Maître.

Que se passe-t-il donc pour un poète devant un « paysage d'une beauté absolue » ? Un poète n'est qu'un être humain sensible à la beauté des choses, et sensible au langage. L'émotion qu'il ressent devant un paysage magnifique n'est sans doute pas la même que celle qui le saisit devant un poème magnifique. Il semble que, pour Yasuhara, une part d'émotion mentale/verbale parvient à se glisser dans l'émotion physique, alors que Bashō est tout entier submergé par la vision du paysage. Quoiqu'il en soit, l'un comme l'autre cherchent à saisir

cet instant fulgurant où une émotion se transforme en langage (Bashō parle de « saisir dans les mots la lumière qui se dégage des choses avant qu'elle ne soit éteinte dans l'esprit »).

D'ici, on dirait : « inscrire la trace d'un objet sur la page », en ouvrant davantage de place aux lignes écrites qu'à celles du paysage. Un poète contemporain n'est-il pas d'abord spécialiste de texte ?

6. Dire/ne pas dire

Serait-ce que dans un haïku, rien n'est dit, ou plutôt rien ne veut se dire ? Le poète de haïku cherche à saisir ce rien dans une goutte de langage... juste quelques mots en passant, ce qui est à saisir, l'impalpable qui naît dans un esprit au contact des objets du monde... comme l'enfant d'Issa (Issa Kobayashi 80) tente de saisir une goutte de rosée en ne l'écrasant pas entre les doigts. Maître Bashō parlait de légèreté/*karumi*. Et le poète Kyoraï (1651-1704), un des partenaires majeurs de l'école de Bashō /*shōmon-ha*, évoque une discussion avec le maître à propos de la facture singulière des *haikai* du poète Izen-bō (1652-1711) :

« Les fleurs du prunier
sont bien rouges sont bien rouges
ah qu'elle sont rouges

Ce que fait Izen-bō ces temps-ci est généralement de ce genre. Ça n'a pas l'air d'un verset. Le Maître, alors qu'il dirigeait Izen-bō sur la voie du haikai, avait remarqué la qualité de ses procédés, et loué des choses comme :

galets de la grève
frottent roulent frottent roulent
battus par les vagues

'Il faut composer le haikai par intuition et sans réfléchir', disait-il, et encore : 'Dans le futur, la facture sans doute se fera de plus en plus légère/*karumi*'... » (Kyoraï Mukai. Livre II 54) Oui, dans le futur... Bashō porte une extrême ambition au *haikai*, et tente de l'imaginer autre dans le futur. D'ailleurs, durant sa propre existence, le *haikai* s'est beaucoup allégé : de citations, allusions aux poèmes chinois anciens, aux poèmes japonais anciens, de jeux de mot, de sens cachés, philosophiques... bien des manières ont été abandonnées au profit de la légèreté/*karumi*. Et le Maître imagine un *haikai* plus léger encore, comme ces « fleurs rouges/du prunier, rouges, rouges, rouges ». Kyoraï, lui, ne le ressent pas. Sa vision est moins large que celle du Maître.

Ici, aujourd'hui, on dirait de ces « fleurs de prunier bien rouges » d'Izen-bô qu'il s'agit d'un usage transgressif de la répétition : nouvelle façon d'user du langage. On pourrait également penser de cette répétition « bien rouges, bien rouges » qu'elle est une façon d'en dire moins dans ce *hokku*, de s'approcher davantage encore de ce but : parler de son rapport au monde sans en faire une histoire. C'est à dire, « couper le langage », comme l'indique le président de *gendai haiku kyôkaï* dans la revue *Simply Haiku*.

7. Répétition

Après la mort du Maître (1694), Kyoraï compose un *hokku*, qu'il cite comme un verset traduisant une notion centrale du *haïkaï* de Bashô : le permanent le changeant/*fueki ryûkô*.

« ô ô to iedotataku ya yuki no kado

Oui, oui, dis-je

mais elle frappe toujours

la neige à ma porte » (Kyoraï Mukai. Livre II 44)

« Le premier vers est superbe » estime l'un des poètes présents. Nul ne s'avise de la ressemblance entre ce oui oui/ô ô et le ça, ça/*kore ha kore ha* de Teishitsu. Il semble que cette répétition dans la ligne 1 ait marqué inconsciemment les esprits des poètes de l'époque.

D'ailleurs, le poème de Teishitsu est cité un peu plus loin comme verset invariant, lui aussi : « celui qui, par sa valeur universelle, ne repose point sur un trait d'esprit du moment.

Ça alors, ça alors

ne sais-je que dire aux fleurs

du mont Yoshino » (Kyoraï Mukai. Livre IV 72)

(autre traduction de Sieffert).

8. Haïku et lame

La métaphore couper/*kireru* est souvent utilisée par les pratiquant.es du haïku. Dans *Sanzôshû. Le livre rouge*, on lit ceci : « Le Maître [il s'agit de Bashô] dit : ' Si vous vous y prenez comme on abat un grand arbre, comme on désarme un adversaire, comme on fend une pastèque ou comme on engloutit une poire, les trente-six versets [d'un poème enchaîné/*kasen*] couleront tous de source. » (*Sanzôshû. Le livre rouge* 122) Abattre, désarmer, fendre sont des verbes qui supposent l'usage d'une lame. Dans un art poétique, un des premiers poètes de haïku français, Julien Vocance (1878-1954) écrit :

« Le poète japonais

Essuie son couteau

Cette fois l'éloquence est morte » (Vocance Julien 49)

Encore une lame sortie à propos du haïku, manifestement pour couper dans le langage, l'éloquence signifiant pour Vocance un excès de langage. Mais le geste de couper peut aussi appeler son contraire : une anecdote du *shōmon-ha* évoque, à travers deux haïkus, le fait de recoller quelque chose qui fut coupé. Un des poètes du groupe de Bashō, Kikaku (1661-1707), propose ce poème :

akatonbo hane o tottara toogarashi

Une libellule

ôtez-lui les ailes

un piment rouge

Le Maître corrige :

toogarashi hane o tsuketara akatonbo

Un piment rouge

Collez-lui des ailes

une libellule

D'une part, cette anecdote peut évoquer le fait que couper et coller ne vont pas l'un sans l'autre. En coupant le langage, le haïku accole du silence, du non langage au langage. D'autre part, Bashō fait sentir ici l'importance de respecter la vie réelle. L'esprit bouffon du *haikai* (et de Kikaku) doit trouver sa limite dans un respect de l'environ.

9. Le poète Teishitsu

Dans les années 1630, Yasuhara Teishitsu fait partie du groupe des poètes de Kyōto, *teimon-ha*, fondé par Matsunaga Teitoku (1571-1653). Ces poètes pratiquent le *haikai-renga*, un mode d'écriture collective plus ouvert que le *renga*, qui s'écrivait selon des codifications complexes à la cour impériale. *Haikai* signifie fantaisie, jeu, amusement. Le *haikai* du *teimon-ha* s'écrit avec des mots de la vie courante, sans vulgarité. C'est le début d'une ère de prospérité au Japon. Sous le shogunat des Tokugawa, une bourgeoisie commerçante se forme, s'enrichit et souhaite acquérir des lettres (« de noblesse ») en étudiant littérature et écriture poétique (moins aristocratique).

L'histoire qui m'est accessible ne dit pas grand chose de Teishitsu. Il semble qu'il ait écrit un certain nombre de *hokku* durant son existence, quelque chose comme 10000 versets (ce n'est pas énorme ; durant des concours organisés à Osaka, la ville où la bourgeoisie explose, par le poète Saikaku, connu aujourd'hui comme romancier, on compose plusieurs milliers de versets en 24h !). D'autres sources indiquent que Teishitsu aurait écrit 3000 *hokku* et qu'il n'en aurait

conservé que 3, comportant 30 mots... Cette farandole de 3 sent la création légendaire à plein nez... D'autres sources donnent les titres des livres qu'il a publiés. Quoiqu'il en soit, il aurait détruit vers la fin de sa vie une partie de ses haïkus pour n'en conserver qu'un petit nombre. Son esprit était sans doute devenu plus inflexible avec l'âge. Parmi les poèmes conservés que l'on peut lire aujourd'hui dans certaines publications, en voici quelques-uns, traduits en anglais (Gabi Greve, *Wordkigodatabase.blogspot.fr*. « Teishitsu ») et traduits en français par moi-même :

iza nobore saga no ayu kui ni myakodori

Allez à Saga

mouettes,

et mangez des truites !

suzushisa no katamari nare ya yowa no tsuki

Lune de minuit —

un gros bloc de

fraîcheur

nochi no tsuki miyoshino no kumo ya fuji no yuki

Lune de la seconde nuit —

nuages de Yoshino

neige du Fuji

uchitokete kôri to mizu nakanaori

En contact

glace et eau

réconciliés

et ce dernier, écrit durant l'hiver 1672, un mois avant sa mort.

kuru toshi no omoyu ni tsunagu inochi kana

Nouvel an —

ce qui me lie à ma vie

grain de riz

Ces poèmes indiquent que Teishitsu ne manquait pas d'humour avec les oiseaux ; il faisait preuve d'une qualité d'observation presque scientifique à propos de la glace fondant dans l'eau ; sa vision de la vie était aussi humble qu'un grain de riz. Cependant, aucun de ces poèmes n'est autant cité que celui des fleurs du mont Yoshino.

10. Couper le temps

« ... *haiku cuts time...* » affirme également Uda Kiyōko. Comment un poème pourrait-il couper une notion aussi complexe que le temps ? Entre le geste métaphorique tranchant du poète japonais et le concept occidental du temps, il existe un hiatus culturel. Cependant, sans doute dans des tonalités différentes, des poètes là-bas et ici écrivent des haïkus. Et un lien existe entre haïku, espace et temps. Ce lien fut jadis exprimé par Bashō à ses compagnons en poésie (c'est la seule « définition » qu'il ait donné du genre) : « Un hokku, c'est ce qui survient ici, à cet instant. » Cette proposition lie l'écriture du haïku au présent. Les poètes américains en ont forgé une expression : « haiku moment » ou « ha ha moment » (proche du ça ça). Bien que l'on discutât abondamment de chaque mot, de chaque ligne, dans l'école de Bashō, celui-ci précisait : « Le haïkai doit être composé dans un mouvement spontané. » (*Sanzōshi. Le livre rouge 121*). De façon immédiate, sans arrière-pensée.

Ainsi, le poète de haïku tourne-t-il son esprit vers l'instant-même qu'il vit. C'est comme une forme de méditation dans la vie courante. Dōgen (1200-1253), qui introduisit le zen au Japon, disait : « Quand je mange, je mange, quand je marche, je marche », proposition qui lie également l'esprit au moment présent. Alors, si le haïku est entièrement dédié à l'instant, il coupe donc et le passé, et le futur. Mais, ce n'est pas tout à fait exact.

Écrire suppose un déroulement du temps. Ce qui a été écrit, à gauche pour un poète d'ici, en haut pour un poète là-bas, vient avant ce qui va s'écrire, à droite, en bas. L'usage de l'écriture crée la division du temps. Le haïku ne fait pas exception à cette loi.

Dans le poème de Teishitsu, il semble bien que le *ça ça* soit saisi dans l'instant ; par contre, les deux lignes suivantes semblent postérieures, comme une explication après coup pour situer le moment. Et si le maître du *haikai* lui-même conseillait de composer un poème spontanément, la plupart des discussions du groupe *shōmon-ha* portaient sur l'usage de tel ou tel mot, sur des corrections, qui montrent que l'écriture d'un haïku n'est pas tout entière circonscrite à l'instant qu'elle tente de saisir. Disons que la forme brève du haïku ouvre la possibilité d'inscrire le poème dans la saisie d'un instant.

Du fait du resserrement du langage, une forme textuelle minimale a quelque chose de péremptoire, un peu comme une définition. Cet esprit coupant :

Ça ça

rien d'autre à dire

Fleurs du mont Yoshino

(ma propre traduction) interdit toute réplique. « Ça ça » signifie aussi : « c'est tel, c'est ainsi. » Rien à ajouter, donc. Cet aspect péremptoire coupe d'une certaine manière le temps, parce qu'il coupe le langage, tout langage supplémentaire paraît superflu, comme tout futur. Il y a l'instant du haïku, rien avant, rien après.

11. Ce qui survient

La coupure du temps peut aussi être liée au fait que le haïku n'est pas intégralement une forme poétique. Certes, on ne peut pas dire qu'il est un morceau de prose, le haïku japonais est un monostique présenté sous la forme de trois lignes en français. Mais ce dont il traite le situe entre poésie et fragment narratif. Teishitsu raconte ce qui lui est arrivé en regardant les fleurs de cerisier au mont Yoshino. Et l'on pourrait prendre de nombreux exemples de haïku comme fragment narratif, dans les textes de Bashō par exemple (*Bashō. Seigneur ermite* 150, 165, 373)

(319) *go o taite tenugui aburu samusa kana*

Je brûle des aiguilles sèches de pin

pour sécher ma serviette —

Quel froid !

(362) *yoshino nite sakuramishō zo hinoki-gasa*

À Yoshino

je te montre les fleurs de cerisier,

mon kasa tressé de cyprès

(975) *setsukarete toshiwasure suru kigen kana*

Supplié

d'honorer le banquet de fin d'année —

finale de bonne humeur

C'est bien ce qu'en dit Bashō, par ailleurs : « ce qui survient, ici, à cet instant ». Un événement est relaté par le haïku. Pourtant la narration se fait en 17 syllabes, n'a pas la place de se développer. Sitôt ouverte, sitôt fermée. D'où cette sensation de couper le temps. On va

pour raconter, c'est-à-dire développer le temps, et on interrompt le récit à peine commencé. Le temps s'ouvre aussi vite qu'il se ferme dans un haïku. Presque.

12. Vers le haïku

Il fallut trois siècles pour que se profile à travers la poésie japonaise une forme poétique autonome de 17 mores, si brève qu'elle puisse « couper le temps ». À l'époque où fleurit le *haikai-no-renga*, dans les principaux groupes de poètes de l'époque : *teimon-ha* à Kyōto, *danrin-ha* à Osaka et *shōmon-ha* à Edo (actuelle Tōkyō), la pratique du *haikai* est principalement collective. Elle a lieu dans des réunions de poètes qui ont pour but de composer un *haikai-no-renga*, soit un poème lié, de ton léger, populaire, comportant jusqu'à une centaine de versets. La forme la plus courante est le *kasen*, de 36 versets. Le premier verset 5-7-5 d'un *kasen* se nomme *hokku*. Il doit être soigneusement écrit car il oriente l'ensemble du *renga*. Peu à peu, ce premier verset prend une certaine autonomie, soit dans des journaux de voyage-*nikki*, soit dans certaines compilations de *hokku*, comme *Friches. Arano*, paru en 1690 (1078 *hokku* de 181 auteurs). Le *hokku* résulte donc en quelque sorte d'une coupe sévère dans le *renga*. Un *kasen* comprend 90 éléments ; un *hokku*, 3.

Cependant, le *hokku* reste le premier verset destiné à un ensemble plus large, journal ou poème lié. Et c'est à la fin du 19^e siècle, à travers les réflexions de Masaoka Shiki (1867-1902) sur le *haikai* que le *hokku*-premier verset se transforme en *haiku* (le mot est formé par Shiki comme un mot-valise entre *haikai* et *hokku*). Le poème devient alors totalement autonome.

Shiki vit à l'époque où les échanges entre le Japon et les pays occidentaux se développent. Il tente de redonner vitalité au haïku en le tirant vers l'observation de l'environnement comme un peintre qui ferait un croquis sur le vif/*shasei*. Le croquis se fait simplement, rapidement. Il a son autonomie. Ainsi en sera-t-il du haïku : 17 mores pour croquer une scène, « couper » un morceau d'alentour. Le 26 juin 1902, dans un de ses articles publiés par le journal *Nihon/Japon*, Shiki écrit : « Quand on peint, comme lorsqu'on décrit la réalité, 'transposer la vie' (*shasei*) est quelque chose d'extrêmement important, au point que l'on pourrait même affirmer qu'un tableau ou une narration sont inconcevables si l'on n'applique pas cette méthode. On l'utilise en Occident depuis longtemps, mais, comme la méthode ancienne était imparfaite, on a récemment fait des progrès et on l'a rendue encore plus précise. » (Shiki Masaoka 92) Ces quelques mots indiquent le lien, dans la pensée de Shiki, entre *shasei*/croquis sur le vif et la littérature occidentale. L'invention du « haïku » s'est faite à l'ombre de la littérature d'occident.

13. Haïku coupé du Japon

Masaoka Shiki vient de mourir, le 19 septembre 1902. L'année suivante arrive au Japon le normalien philosophe Paul-Louis Couchoud. Il va rester quelques mois là-bas grâce à une bourse Kahn. Il rapportera ici une passion pour le haïku. Avec deux amis, il sera le premier à écrire ces petits poèmes en français. La forme et l'histoire du poème est alors très peu connue des poètes français, dont l'enthousiasme est tel qu'ils n'hésitent pas à se lancer dans la pratique d'une forme poétique qui vient de si loin dans l'espace et le temps. La coupure est extrême ! 8000km et trois siècles entre les poètes français (partis en 1905 sur une péniche, pour composer ces poèmes fraîchement exportés de là-bas) et Yasuhara Teishitsu.

1905 est sans doute le moment de la plus grande coupure pour le haïku. Il s'évade de l'Archipel qui l'a vu naître pour essaimer un peu partout sur la planète. Il s'est coupé du Japon. Il poursuit son histoire là-bas, et entame une nouvelle histoire ici et ailleurs.

Jean Antonini
Co-président de l'Association francophone de haïku
www.association-francophone-de-haiku.com

Jean Antonini né en 1946, vivant à Lyon, France, s'engage dans l'écriture comme activité de recherche. A enseigné la physique, anime des ateliers d'écriture. Captivé par le haïku, a publié plusieurs recueils, et deux livres collectifs. Coprésident de l'Association francophone de haïku, rédacteur en chef de la revue GONG.

Bibliographie

Antonini Jean. *Chou hibou haïku. Guide de haïku à l'école et ailleurs*. Lyon : Alter éditions, 2012.

Bashō Matsuo. *Journaux de voyage* (traduction de René Sieffert). Paris : P.O.F., 1978.

_____. *Bashō Seigneur ermite. L'intégrale des haïkus* (édition bilingue par Makoto Kemmoku et Dominique Chipot). Paris : éditions La Table ronde, 2012.

Coyaud Maurice. *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*. Paris : éditions Phébus, 1978.

Derrida Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : éditions du Seuil, 1967.

Dōgen. *Corps et esprit. La voie du zen* (traduction de Janine Coursin). Paris : éditions Gallimard, 2013.

Friches. Arano (traduction de René Sieffert). Lagrasse : éditions Verdier, 2006.

Greve Gabi. *Worldkigodatabase.blogspot.fr*. Japan : En ligne.

Issa Kobayashi. *Ora ga haru. Mon année de printemps* (traduction Brigitte Allieux). Nantes : éditions cécile defaut, 2006.

Kyorai Mukai. *Kyorai-shō*, livre II, dans *Traité de poésie. Le haïkai selon Bashō* (traduction de René Sieffert). Paris : Publications orientalistes de France, 1983.

_____. *Kyorai-shō*, livre IV, 72, dans *Traité de poésie. Le haïkai selon Bashō* (traduction de René Sieffert). Paris : Publications orientalistes de France, 1983.

Ryōkan. *Les 99 haïku de Ryōkan* (traduction de Joan Titus Carmel). Lagrasse : éditions Verdier, 1977.

San-zōshi. Le livre noir, 170, dans *Traité de poésie. Le haïkai selon Bashō* (traduction de René Sieffert). Paris : Publications orientalistes de France, 1983.

_____. *Le livre rouge* 121, 122 dans *Traité de poésie. Le haïkai selon Bashō* (traduction de René Sieffert). Paris : Publications orientalistes de France, 1983.

Shiki Masaoka. *Un lit de malade six pieds de long* (traduction de Emmanuel Lozerand).

Paris : éditions Les Belles Lettres, 2016.

Uda Kiyōko. “Women & Postwar Gendai Haiku: From Invisibility to Leadership”, *Simply Haiku* 7, 4. En ligne, 2009. <http://simplyhaiku.com/SHv7n4/features/Gilbert.html>.

Vocance Julien. *Le livre des haïkai. Le héron huppé*. Paris : courtoisie de Geneviève Seguin-Besson, 1983.

Notes

¹ La more est un son élémentaire émis lors de la phonation. En japonais, par exemple, une voyelle accentuée (1 syllabe) correspond à 2 mores.

² Bashō signifie bananier en japonais.