

spiritualités

Bashô, Issa, Shiki

Textes présentés par Vincent Brochard et Pascale Senk

# L'Art du Haïku

Pour une philosophie de l'instant



Le  
Livre  
de  
Poche



Digitized by the Internet Archive  
in 2024





L'ART DU HAÏKU

Pour une philosophie de l'instant



BASHÔ, ISSA, SHIKI

*L'Art du haïku*

Pour une philosophie de l'instant

PRÉFACE DE PASCALE SENK

TEXTES JAPONAIS  
TRADUITS PAR VINCENT BROCHARD

BELFOND

Une édition établie et présentée par Vincent Brochard.

© Belfond, 2009, pour la traduction française.  
ISBN : 978-2-253-12970-7 – 1<sup>re</sup> publication LGF

## Préface

### L'ESPRIT HAÏKU : UNE INVITATION À PLUS DE VIE

Un dimanche matin de février. En traversant le salon, je remarque un rayon de soleil inespéré sur la table devant la fenêtre. À cet instant précis, Mina, notre chatte noire angora, monte d'un bond gracieux sur la table, et va se lover dans le papier de soie rose tyrien qui enveloppe encore un bouquet offert la veille. Le bruit de l'emballage qu'elle froisse, la lumière de ses yeux jade sur ce fond fuchsia, le soleil qui vient iriser toutes ces couleurs... Je cours chercher mon appareil photo pour saisir cet instant. Mais le temps que je revienne, la lumière n'y est plus. Et Mina détourne son regard perçant de l'objectif. Je prends alors un carnet sur lequel je griffonne :

*Papier rose froissé  
les yeux si verts du chat  
regardent l'autre côté*

Encouragée par l'enquête que je mène depuis quelques mois sur la pratique du haïku, je m'étais « lancée », osant m'exercer pour la première fois à cet art difficile, et confirmant ainsi l'intuition de Roland Barthes :

« Le haïku a cette propriété quelque peu fantasmagorique que l'on s'imagine toujours pouvoir en faire soi-même facilement<sup>1</sup>. »

Je venais d'expérimenter l'un des premiers effets d'une lecture régulière de cette forme de poèmes brefs japonais. Alors que la poésie occidentale traditionnelle, lorsqu'elle se décline en sonnets ou en milliers de vers comme chez Victor Hugo, peut faire peur au lecteur, le sidérer devant tant d'effets et de rigueur métriques, les haïkus, eux, nous poussent à écrire. Peut-être de manière générale faudrait-il d'ailleurs distinguer deux types de productions artistiques : celles qui vous éblouissent de savoir-faire et de talent au point de vous laisser fasciné... mais passif ; et celles qui dynamisent votre envie de créer, de vous exprimer, de laisser une trace. Nul doute que les haïkus appartiennent à cette deuxième catégorie.

Certains Occidentaux, parmi lesquels d'illustres écrivains, n'ont d'ailleurs pas hésité à quitter leurs espaces de création habituels pour se lancer dans l'aventure du haïku : Paul Claudel, notamment, lorsqu'il était ambassadeur de France au Japon, en composa. Parmi ceux-ci, l'énigmatique :

---

1. In *L'Empire des signes*, Seuil, coll. « Points », 2007.

*Le coucou localise  
l'endroit  
où nous ne sommes pas<sup>1</sup>*

Jack Kerouac, qui déroula sur des milliers de pages une œuvre romanesque foisonnante, a lui aussi cherché à assouvir sa quête d'intensité via des haïkus écrits sur des dizaines de petits carnets<sup>2</sup>.

Qu'y a-t-il de si attirant dans ces « mini-poèmes » ? Leur simplicité de forme (trois lignes, dix-sept syllabes en général) y est sans doute pour beaucoup. Mais il y a plus : le regard sur la vie qu'ils distillent, l'expérience existentielle à laquelle ils invitent semblent pouvoir réveiller les esprits les plus rationnels.

Je venais donc d'être titillée par cette grâce. Une impression fugace, une scène de la vie qui passe, un léger « clic » dans ma perception de la réalité, et un haïku était né. Rien de plus mais rien de moins non plus. Je ne me prenais pas pour la grande poétesse Chigetsu-ni, disciple du maître Bashô, mais j'avais peut-être obéi à la même impulsion qu'elle lorsque celle-ci, au XVII<sup>e</sup> siècle, écrivit ces quelques mots :

*Le rossignol !  
mes mains au-dessus de l'évier  
s'interrompent<sup>3</sup>*

---

1. Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

2. Voir Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, La Table ronde, 2006.

3. In *Ah ! le printemps*, Moundarren, 1991.

Je notai alors la date de ce dimanche avec l'idée que le moment précieux que je venais de vivre existerait pour toujours. Chaque fois que je lirais ce mini-texte, je m'en souviendrais. J'avais découvert le plaisir un peu absurde, relié au tragique même de notre condition, de saisir l'éphémère.

En même temps, je sentais bien que je n'avais pas pleinement réussi à exprimer l'émotion provoquée par la beauté de cet instant. Je savais que j'aurais encore à ciseler ce haïku. Je décidai de me rendre dans un atelier de *haijins*<sup>1</sup>. Là, je recevrais sûrement les conseils avisés dont j'avais besoin pour approcher de plus près ma réalité et la retranscrire.

Une grande ouverture à l'instantanéité, un encouragement au travail progressif et plus approfondi : telles sont les deux invitations que me lança le haïku ce matin-là.

## LA VOIE DES HAÏKISTES

Cet événement ne faisait que confirmer mon intuition de départ. Depuis qu'une amie journaliste accro aux « trois petites lignes<sup>2</sup> » m'avait parlé des concours de haïkus qu'elle organisait, depuis qu'elle m'avait

---

1. Tout au long de ce texte nous emploierons indifféremment les mots « haijin » et « haïkiste » pour désigner les auteurs de haïkus.

2. Catherine Belkhodja, rédactrice en chef du magazine gratuit spécialisé sur l'Asie *Marco Polo* et secrétaire de l'Association française de haïku (AFH).

raconté comment cette pratique donnait de nouvelles couleurs à sa vie, je découvrais que la civilisation nipponne, à côté de la cérémonie du thé ou de l'ikebana, nous offrait avec l'art du haïku une véritable voie. Je commandai alors un article pour le magazine<sup>1</sup> auquel je collabore.

Cette première piste allait m'ouvrir les portes d'un monde passionnant, celui des haïjins à l'ère d'internet. Depuis une dizaine d'années, quelques Occidentaux se sont lancés dans l'aventure du haïku et témoignent d'une sensibilité et d'une passion rares. Tous montrent de façon plus ou moins directe que la pratique du haïku influence fortement l'existence de celui qui en lit, puis en écrit.

Parmi tous ceux que j'ai rencontrés, Isabel Asúnsolo, ingénieur agricole de formation, qui m'a raconté comment elle avait décidé de renoncer à son gros salaire et à sa vie de manager pour monter sa maison d'édition de livres de poésie ; Thierry Cazals, qui m'a avoué avoir été d'abord un « cérébral et un intellectuel invétéré », et qui anime aujourd'hui des ateliers de haïkus pour enfants ; Joël Flammer, ancien toxicomane, qui s'est mis à composer des « haï-courts » dans le métro pour saisir « les plus infimes parcelles de vie qu'on peut encore trouver dans cet environnement déshumanisé »...

Que peuvent donc nous apporter la lecture régulière, puis l'écriture de haïkus ? Comment transforment-ils notre regard sur la vie ? Les pages qui suivent sont les quelques réponses que j'ai pu trouver à ces

---

1. Cf. *Psychologies Magazine*, n° 259, janvier 2007.

questions. Elles se nourrissent à la fois de la lecture des grands maîtres comme Bashô, Issa et Shiki – présentés plus loin par Vincent Brochard – et aussi de mes rencontres avec ces haïjins contemporains qui trouvent dans l'écriture des courts poèmes un art de vivre, et même pour certains une véritable pratique spirituelle.

« Est-ce le haïku qui aide à vivre sa vie ou bien est-ce la vie qui aide à en écrire ? » se demandait le poète Thierry Cazals lors de notre rencontre, avant d'ajouter : « Peu importe. Préservons le mystère... » Certes. Mais que ce mystère, à la fois poétique et existentiel, ne nous empêche pas d'explorer toutes les dimensions que le haïku ouvre en nous. De manière aussi brève que possible, évidemment.

## SAISIR LES INSTANTS PRÉCIEUX

Les haïkistes sont un peu comme des chasseurs de papillons. Ils avancent dans la vie avec leur filet et lorsque celle-ci leur amène comme sur un plateau une minute joyeuse, un événement à célébrer, ils osent « la notation spontanée d'un instant d'élite », comme disait Roland Barthes<sup>1</sup>.

Telle est la toute première conséquence d'une fréquentation régulière des haïkus : elle affine notre capacité à reconnaître et à conserver les événements heureux de notre vie.

Souvent la lecture des mini-poèmes ressemble à une promenade au pays de saveurs retrouvées.

---

1. In *L'Empire des signes*, op.<sup>4</sup> cit.

*Délice  
de traverser la rivière d'été  
sandales en main*

BUSON<sup>1</sup>

Elle sonne comme une invitation à capter les plaisirs les plus simples, ceux qu'on atteint quand on prend le temps de s'arrêter et de regarder :

*Dans le ciel  
une tortue de mer  
grandeur nuage*

Philippe QUINTA<sup>2</sup>

Ou quand on se satisfait de ce qui ne coûte presque rien :

*Assis sur un banc  
le soleil couchant  
et des frites*

Magda DHAINANT<sup>3</sup>

Ainsi, d'un moment matinal passé sur la terrasse avec sa compagne, le haïjin Dominique Chipot nous restitue-t-il le meilleur :

---

1. In *L'Empire des signes*, *op. cit.*

2. Atelier parisien de haïku de Daniel Py du 16.2.2008.

3. Article « Équilibres et mouvements du haïku » d'Isabel Asúnsolo, 2007. Consultable sur le site [www.editions-liroli.net](http://www.editions-liroli.net).

*Petit déjeuner  
mêler à la confiture  
l'odeur des jacinthes<sup>1</sup>*

Cette collecte d'instant précieux procure un effet bénéfique immédiat, au lecteur mais aussi au poète. Elle confirme les plus récentes études en psychologie positive qui nous apprennent que l'habitude d'écrire chaque jour les situations qui nous procurent du bonheur augmente nettement notre bien-être physique et psychique. « Réitérer fréquemment cet exercice apprend à apprécier les côtés positifs de votre vie au lieu de les considérer comme allant de soi », explique le professeur Tal Ben Shahar<sup>2</sup> de l'université Harvard.

Dans cet esprit, les haïkus rendent compte d'un étonnement sans cesse renouvelé devant la fraîcheur des plus petites choses qui – comme tout dans notre vie – ne sauraient durer ou se reproduire à l'identique. En ce sens, ils sont d'abord une célébration. En lire invite à se rappeler tout ce qui fait « le sel » de la vie ; en écrire permet de constituer peu à peu son livret personnel des meilleurs moments... à jamais perdus.

*Celeste haïku  
pour Fénelon*

---

1. In *Tout sur les haïkus* de Dominique Chipot, Aléas, 2006.

2. Tal Ben Shahar, *L'Apprentissage du bonheur*, Belfond, coll. « L'Esprit d'ouverture », 2008.

## S'OUVRIR PLEINEMENT AU RÉEL

Mais il y a plus. Lorsque la dame d'honneur Sei Shônagon se lança au XI<sup>e</sup> siècle dans ses *Notes de chevet*, qui allaient devenir un classique de la littérature japonaise<sup>1</sup>, elle commença elle aussi par faire des listes de tout ce qu'elle préférait : l'aurore au printemps, la nuit en été, le ciel pur du premier jour de l'année... mais, très vite, sa discipline d'écriture l'entraîna à énumérer de manière plus large tout ce qui l'amusait, l'étonnait ou l'agaçait. Son inventaire devient alors pour le lecteur un voyage exaltant dans tout ce qui tisse l'existence humaine : des « choses qui ont une grâce raffinée » aux « choses qui emplissent l'âme de tristesse » ou à celles « qui ne sont bonnes à rien... ».

Ainsi en est-il d'un recueil de haïkus. Il ne saurait se réduire à de jolis instants mais peut accueillir tous les fruits d'une véritable attention au réel. Écrire des haïkus, c'est rassembler des fragments d'éveil, sortes de « balafres légères tracées dans le temps », rappelait Roland Barthes.

*Noir l'oiseau  
non ! bleu !  
la branche en bouge encore*

Jack KEROUAC<sup>2</sup>

---

1. Sei Shônagon, *Notes de chevet*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1997.

2. Cité dans la jolie anthologie *Le Bleu du martin-pêcheur*, L'Iroli, coll. « Haïkus & co. », 2007 ([www.editions-liroli.net](http://www.editions-liroli.net)).

*Après l'orage  
une flaque de ciel bleu  
au creux du banc de pierre*

Damien GABRIELS<sup>1</sup>

Regarder, écouter, goûter, sentir... L'écriture incisive et directe du haïku nous encourage à nous ouvrir au monde qui nous entoure, à témoigner des plus infimes découvertes que nous pouvons faire, lorsque nous sommes un peu plus « réveillés ».

Thierry Cazals, poète et haïjin enthousiaste, toujours émerveillé par la puissance du poème bref, le sait bien, et il en a fait son credo puisque, muni de son bâton de pèlerin, il anime des « ateliers haïkus » auprès des enfants. Ses plongées dans les écoles et collèges l'entraînent parfois dans des banlieues difficiles. Et là, il découvre chaque fois une autre violence que celle, très visible, dont parlent sans cesse les médias : violence de l'apathie, des regards absents, de l'incapacité à intérioriser dont souffrent les élèves. « Pour moi, c'est ça la violence absolue : ne pas vivre sa vie, faire les choses mécaniquement, être dans la grande répétition machinale et l'oubli. »

Parfois, pour « réveiller » ces enfants et les initier au pouvoir du haïku, le poète lance une question qui claque dans l'air comme le coup de bâton sur l'épaule du méditant zen qui s'est assoupi : « En venant à

---

1. *Cahiers de poésie*, n° 11, 3<sup>e</sup> trimestre 2007.

l'école ce matin, qu'est-ce que vous avez remarqué ? » Régulièrement, il constate avec effroi que les enfants ne peuvent pas répondre à cette question. Ils viennent en classe comme enfermés dans une carapace. Coupés de leurs sensations, ils font le chemin la tête encore pleine des émissions de télévision de la veille, mais restent absents à ce qui les entoure. « Moi, vivant, je demande à d'autres êtres vivants : "Qu'est-ce qui a été un moment de vie pour vous ce matin ?" et ils ne peuvent me répondre ! C'est terrible ! » s'insurge Thierry Cazals.

Proposer à ces enfants d'écrire un haïku permet de rafraîchir les esprits, de donner un coup de balai sur cette ambiance mortifère. Et le plus souvent, ça marche. Un jour, une fillette avoue à l'animateur qu'elle a peur de la mousse qui a poussé sur le mur moisi de la cour. Elle n'a jamais osé toucher « ce truc », une excroissance naturelle perçue soudain comme trop organique pour cette enfant de la télé, des fast-foods et des cités de béton. Le poète lui explique d'où vient cette mousse, et l'invite à écrire un haïku, trois petits vers seulement, sur cette végétation qui l'effraie. La petite fille s'y met.

*La mousse verte  
douce  
ne s'éteint jamais<sup>1</sup>*

Une autre fois, un enfant écrit :

---

1. Voir cette expérience racontée dans *Le Nouvel Observateur* du 6.7.2005.

*Dans un sac  
à côté de mon lit  
les coquillages de la mer pétillent*

« Trois pincées de poésie dans la soupe grise du quotidien, et aussitôt tout devient précieux, digne d'écoute et de respect », observe Thierry Cazals.

Question d'ouverture. Beaucoup de haïjins racontent que des haïkus « leur viennent » quand ils se promènent, passent du temps dans les moyens de transport, les salles d'attente, ou encore quand ils patientent dans leur voiture. Il faut alors qu'ils soient un peu « vides », dans un léger état modifié de conscience qui les laisse disponibles, avec tous leurs sens ouverts. Là, soudain, comme l'éclair, un événement surprend, une perception s'impose, perçant le voile de leurs habitudes pour venir toucher leur âme. Souvent, le haïku ne sera écrit que quelques heures plus tard, mais son sens a déjà jailli. Tout est alors bon à prendre pour celui qui est en prise directe avec le vivant.

Une scène de la rue qui émeut, intrigue :

*Banc du square  
autour d'elle sa vie  
en sacs plastique*

Damien GABRIELS<sup>1</sup>

---

1. Source : site de l'auteur : <http://pageperso.aol.fr/Damien-gabriels/>

Un détail qui s'impose pendant que l'on cuisine :

*L'aubergine juste cueillie  
grince  
quand je la lave*

HOSAI<sup>1</sup>

Ou une image qui a marqué la journée :

*Soleil éclatant  
une femme et son ombrelle  
glissent à vélo*

Joëlle DELERS<sup>2</sup>

Attentif au réel, ouvert à la surprise et se méfiant des concepts et de l'abstraction qui nous coupent de l'expérience brute de la vie, le haïku est le versant poétique de toute la philosophie zen. Il nous encourage à ouvrir nos consciences et à affûter notre intuition pour atteindre ces états de vérité extrême où la réalité peut se dévoiler à nous de manière directe et dans sa totalité, « là où les mots eux-mêmes, dans leur imperfection, échouent à nous satisfaire », comme l'explique l'écrivain John Lane<sup>3</sup>.

Une ouverture qui s'apparente à la pratique médita-

- 
1. *Sous le ciel immense sans chapeau*, Moundarren, 2007.
  2. Atelier parisien de haïku de Daniel Py du 16.2.2008.
  3. John Lane, *Les Pouvoirs du silence*, Belfond, coll. « L'Esprit d'ouverture », 2008.

tive telle que la définissait Alan Watts : « La méditation consiste juste à avoir une conscience quiète, sans commentaire à propos de tout ce qui arrive ici et maintenant. Cette conscience est accompagnée de la plus vive sensation de la non-différence entre soi et le monde extérieur, entre l'esprit et son contenu – les divers sons, couleurs et autres impressions de l'environnement alentour. Bien entendu cette sensation ne s'éveille pas en essayant de l'acquérir, elle vient juste d'elle-même lorsqu'on est assis en train de contempler sans la moindre intention à l'esprit, y compris l'intention de se débarrasser de toute intention<sup>1</sup>. »

## EXPRIMER SON MONDE INTÉRIEUR

Par touches légères et nuancées, comme des « miettes » ou des « sauts de puce », disait le critique Claude Duneton<sup>2</sup>, les haïkus nous ouvrent au réel et au vivant qui nous entoure, mais à bien plus encore. Le haïku est tout sauf une poésie seulement descriptive. Il permet aussi d'avoir accès, que l'on soit seulement lecteur ou que l'on écrive soi-même des poèmes, à des sentiments et des émotions difficiles à mettre en mots. Tout en retenue, en allusion, le senti intérieur est là, sobrement attelé aux trois vers et d'autant plus intense qu'il a été canalisé.

---

1. Alan Watts, *Éloge de rien, carrément zen*, Moundarren, 2006.

2. Chronique « Le plaisir des mots » du *Figaro Magazine* du 26.2.2008 consacrée à *Taches de rousseur*, de Claire Fourier, Denoël, 2006.

Le grand Sôseki, dans son roman *Oreiller d'herbes*, recommandait de transformer sa colère ou ses larmes en dix-sept syllabes. Les haïjins semblent avoir retenu la leçon. En ciselant leur haïku, ils offrent au lecteur toute la palette des émotions et des sensations humaines. C'est un plaisir de recevoir celles-ci car elles nous parviennent, même intenses, comme tamisées par le travail d'écriture poétique. Comme si les poètes voulaient bien se confier à nous, certes, mais sans jamais nous encombrer de leur pathos.

Ainsi, Jack Kerouac. Rongé par une relation de grande dépendance à sa mère, alcoolique et dépressif, l'écrivain était obligé de vivre avec elle. Oui, lui, le grand auteur de *Sur la route*, l'ange vagabond des *beatniks* qui incita des milliers de jeunes à fuir le domicile parental pour déguster les joies d'une vie nomade, ne réussit malheureusement pas à couper ce lien qui l'entravait. Il finit ses jours sous le toit maternel. En un seul haïku, il nous révèle sa misère, son ennui, son asservissement.

*Dans la maison tranquille  
ma mère  
se plaint et bâille<sup>1</sup>*

Issa, grand maître de haïkus du XVIII<sup>e</sup> siècle, a su lui aussi nous transmettre par-delà les siècles sa douleur du deuil et de la solitude. Pour lui, celle-ci commença très tôt : à deux ans, il perd sa mère. Comment exprimer ce qu'on n'a même pas pu vrai-

---

1. Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, op. cit.

ment formaliser, digérer, une peine qui a été éprouvée avant même que les mots puissent la dire ?

*Feu ma mère  
chaque fois que j'aperçois la mer  
chaque fois que j'aperçois la mer*

Plus tard, sa vie est parsemée d'épreuves. Il perd notamment plusieurs enfants en bas âge. Écoutons son chagrin d'avoir perdu sa petite fille :

*Vent d'automne  
Toujours elle voulait arracher  
les fleurs rouges*

Quelques années plus tard, il devient veuf et écrit un superbe haïku adressé à sa femme perdue :

*Sans toi en vérité  
trop grands  
sont les bosquets*

Ramené sans cesse à la solitude, Issa sut fort bien l'évoquer. Quand nous le lisons aujourd'hui, nous pouvons éprouver avec lui la tristesse qui submerge l'être abandonné à son destin :

*Seul  
prenant mon repas  
le vent d'automne*

Les haïjins peuvent aussi s'exercer à exprimer la fête intérieure et la joie :

*Passage d'oies  
un concert de cris sauvages  
durant nos ébats*

Serge TOMÉ<sup>1</sup>

mais aussi des sentiments plus subtils comme la confiance :

*Au vent qui souffle  
je témoigne  
ma confiance*

HOSAI<sup>2</sup>

ou le fameux « lâcher-prise » auquel de nombreuses philosophies orientales font référence sans toujours parvenir à expliquer vraiment de quoi il est fait. En quelques mots, le poète Hosai nous l'offre :

*Ce cœur qui réclame ceci ou cela  
dans la mer  
je relâche<sup>3</sup>*

À propos de ce poème, qu'il affectionne particulièrement, Thierry Cazals relevait que « le haïku est

---

1. *Le Bleu du martin-pêcheur*, anthologie trilingue, *op. cit.*

2. *Sous le ciel immense sans chapeau*, *op. cit.*

3. *Ibid.*

d'abord un moment de vérité avec soi-même ». Il délivre – dans tous les sens du terme – une expérience pleinement vécue. Et le poète de s'enthousiasmer devant l'art de Hosai : « Il faut vraiment avoir vécu ce moment où l'on sort enfin de ses désirs, de ses frustrations, il faut vraiment s'être abandonné à l'infini pour ciseler un tel bijou sur le lâcher-prise ! »

En ce sens, peu importent les sentiments que l'on souhaite exprimer – envie, rage, espoir, nostalgie, impatience... L'important est que l'écriture ramassée à l'économie du haïku nous oblige à avoir pleinement expérimenté ces sensations pour pouvoir les transmettre. « Tout ce qui n'est pas réellement présent dans le cœur ne relève pas du haïku », disait le poète japonais Santoka.

## FAIRE TAIRE L'INTELLECT

Si le mini-poème a une source, c'est bien du cœur et de l'expérience directe qu'il s'agit. D'ailleurs, un bon haïku n'appelle aucun commentaire. Celui-ci ne ferait que redire ce que le mini-poème a le pouvoir de délivrer d'un seul jet... de quelques syllabes.

De même qu'une pierre peut faire naître à elle seule plusieurs ricochets, l'impact du haïku résonne en plusieurs échos. Tentez l'exercice : la vraie force d'un haïku se fait souvent sentir quand il a été lu une fois à haute voix, puis deux, et vibre encore dans le silence qui suit sa lecture. Rien de plus.

Ce qui l'emporte, c'est l'image. Et le paradoxe, la contradiction, ou la surprise et le pur plaisir qu'elle

suscite chez le lecteur. Un bon haïku, c'est une image forte, suffisamment forte pour faire taire notre bavardage mental et notre désir de tout maîtriser via la fameuse pensée discursive vantée par Descartes.

Ainsi, certains haïkus de grands maîtres parviennent à faire taire notre intellect agité et acharné. Qu'ajouter après ces poèmes de Santoka<sup>1</sup> :

*C'est l'automne  
dans les herbes folles  
assis*

ou encore :

*Jusqu' dans la cuisine  
la lumière de la lune  
tout seul<sup>2</sup>*

Pas d'analyse, pas de vérité générale, pas de métaphore... Le haïku nous détourne de nos tentations de le plier aux différents jeux de la raison et de l'abstraction. Il nous offre un sens en suspension que nous ne pouvons qu'accueillir tel quel.

Roland Barthes voyait là l'essence même de cet art :

« Il s'amincit jusqu'à la pure et simple désignation : "C'est cela, c'est ainsi", dit le haïku, ou mieux

---

1. *Zen, saké et haïku*, Moundarren, 2003.

2. *Ibid.*

encore : « Tel ! » dit-il, d'une touche si instantanée et si courte que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée. Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière<sup>1</sup>. »

C'est aussi en cela qu'il est vraiment le versant poétique de l'expérience zen. Hervé Collet, fin connaisseur et éditeur de poésies chinoise et japonaise, lorsque je lui demandai une définition du « bon » haïku, s'est d'ailleurs servi d'un conte anonyme zen pour répondre à ma question.

« Le maître monta en chaire et, au moment même où il allait commencer son sermon du jour, un rossignol se mit à chanter. Quand l'oiseau eut fini de chanter, le maître dit : « C'est tout ce que j'avais à vous dire. » Puis il prit congé<sup>2</sup>. »

À force de lecture, puis d'écriture de haïkus, l'esprit apprend sans doute progressivement à se taire. À laisser vivre ce qui l'entoure, tout simplement, êtres, nature, objets... Peu à peu, le lecteur découvre le plaisir pur d'une promenade tranquille dans les faits bruts du réel, soudain débarrassé du parasitage des commentaires intérieurs constants.

Cette expérience semble s'intensifier avec la création poétique. Pour celui qui s'y exerce, c'est toujours l'image ou la perception qu'on en a qui s'impose, comme en témoigne la Québécoise Jessica Tremblay : « La pratique du haïku nous amène à être plus attentifs à ce qui nous entoure, à arrêter le train

---

1. *L'Empire des signes*, op. cit.

2. *Éloge de rien, carrément zen*, op. cit.

de notre pensée pour nous concentrer sur ce qui se passe en ce moment même. C'est une forme de méditation éveillée. Par exemple, quand je fais un *ginkgo* (balade pour écrire des haïkus), mon esprit est complètement vide. Je me contente d'observer, d'être ouverte, disponible. Si le haïku apparaît, ce sera dans un éblouissement, comme une petite illumination. S'il ne vient pas, je ne m'en porte pas plus mal, car ma marche était "sans but"<sup>1</sup>. »

À entrer dans le monde vivant des haïkus, on y gagne forcément en fraîcheur, en légèreté, en capacité à accueillir l'événement, ce qui advient, sans le juger, le commenter, le réduire, l'analyser. Une ascèse naturelle dont nous autres, Occidentaux – et surtout Français –, avons grandement besoin.

## SE DÉTACHER

D'autres dimensions des haïkus expliquent la sensation d'allègement et l'ascèse naturelle provoquées par leur fréquentation régulière.

Leur capacité à « émietter » le monde d'abord, que Roland Barthes, notamment, avait immédiatement pointée :

« Le nombre, la dispersion des haïkus d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière

---

1. Propos recueillis dans *Dix vues du haïku*, publication de l'AFH, octobre 2007.

d'événements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer. »

Pas d'unité globalisante, donc, ni d'instance organisatrice derrière cette « poussière d'événements ». Donc pas de témoin. Le haïku oblige à disparaître. Même réunis en une anthologie, ou un recueil thématique, les mini-poèmes génèrent ainsi peu à peu un effacement subtil de celui qui les lit ou les écrit. Même si, à fréquenter les carnets de voyage de Bashô ou d'Issa, on apprend progressivement à reconnaître la sensibilité et le ton singulier de chacun, quelque chose de leur ego a disparu dans la pure sensation d'exister qu'ils transmettent :

*Vent d'automne  
l'ombre des montagnes  
tangué*

ISSA<sup>1</sup>

Qui parle là ? Y a-t-il même un « je » qui parle ? Il est important par ailleurs de noter que le « je » n'est jamais exprimé en japonais. Alors, quel point de vue nous interpelle ? Celui d'un ermite ivrogne rentrant chez lui à la tombée de la nuit et incapable de marcher droit ? Celui d'un poète amoureux de la nature au point de se fondre dans le paysage ? Celui d'un peintre soudain inspiré par une vision de beauté ?

---

1. Issa, *Et pourtant, et pourtant*, Moundarren.

Et nous, que reste-t-il de nous lorsque nous lisons ce court texte ? Qu'est-il advenu de notre identité professionnelle, de nos soucis familiaux, de notre opinion personnelle sur la vie ?

Faites-en l'expérience : peu à peu, les haïkus nous apprennent à nous délester du poids d'un ego crispé sur ses possessions et son désir de maîtrise. Peu à peu, la présentation comme « à plat » du monde et de la vie qu'ils proposent travaille en nous. Nous apprenons alors à nous détacher chaque jour un peu plus : nous nous détachons de ce que nous pensons, de notre conception parfois « enkystée » de la vie, de ce que nous croyons devoir être ou manifester.

Ce détachement se nourrit aussi d'humour et même de grivoiserie.

L'art du *senryû*, notamment, est dédié à cette cause plus légère.

Le *senryû*, c'est en quelque sorte un haïku – même forme, même structure – mais libéré de certaines contraintes : pas de mention de saison obligatoire (la fameuse règle du *kigo* sur laquelle nous reviendrons page 39) ; ouverture à l'humour, au cynisme, et à l'opinion de l'auteur (en tout cas, un peu plus que dans le haïku), ainsi que nous le démontre Dominique Chipot à travers l'un de ses *senryûs* :

*Deuxième jour de pluie  
commencer à regretter  
les moustiques,*

*Senryû*

« La nature est présente (pluie, moustiques), mais l'auteur dit sans détour ce qu'il ressent (regretter)<sup>1</sup>. »

Autre caractéristique du senryû : « Il veut être un pic incisif qui fait mouche<sup>2</sup>. »

Dans ce registre, nul doute que la vie moderne et notre mode de vie occidental parfois absurdes prêtent facilement à ironiser, comme dans ces deux senryûs :

*Moteur en marche  
devant le magasin bio  
le gros 4 × 4*

André CAYREL<sup>3</sup>

*Square du centre-ville  
à la radio du clochard  
les cours de la Bourse*

Damien GABRIELS<sup>4</sup>

Mais l'humour et la moquerie ne sont pas le domaine réservé des haïjins contemporains. Les plus anciens s'y sont aussi exercés... avec beaucoup de sérieux. Humour qui naît alors plus particulièrement de l'observation des autres, mais aussi de soi, de ses limites et de ses imperfections, de sa condition humaine.

---

1. Dominique Chipot, *Tout sur les haïkus*, op. cit.

2. *Ibid.*

3. *Éclair soudain*, publié par l'AFH, janvier 2005.

4. *Le Temps d'un haïku*, Chloé des Lys, 2006.

*Buvant dans mes mains  
l'eau glacée de la source  
ah ! les dents gâtées*  
BASHÔ<sup>1</sup>

*Sous l'averse de grêle  
debout je pisse  
sompptueux*  
ISSA<sup>2</sup>

*Je sors lâcher  
une dizaine de pets  
longue est la nuit*  
ISSA<sup>3</sup>

## AIMER LE TRIVIAL

Certains haïkistes contemporains invitent eux aussi à aller très loin dans le trivial, à chercher la beauté dans l'ordure, à capter la vie dans ses dimensions les plus glauques.

Pour Thierry Cazals, c'est là toute la force des haïkus d'un Jack Kerouac, notamment : « Il n'y a pas chez lui de frontière nette entre le trivial et le sacré ; le saisissement de l'éveil peut nous saisir n'importe

---

1. Bashô, *À Kyoto rêvant de Kyoto*, Moundarren, 2004.

2. Issa, *Et pourtant, et pourtant*, *op. cit.*

3. *Ibid.*

où ; il ne se limite pas aux seuls murs d'un temple zen. Le monde est proprement ahurissant, en tout lieu, en tout temps – dans un misérable insecte, ou de banales boîtes de mayonnaise ! »

*Le petit ver  
descend du toit  
par un fil tissé de sa propre merde*

*La mayonnaise  
la mayonnaise arrive en boîte  
par la rivière<sup>1</sup>*

Joël Flammer, poète urbain, poursuit dans le même esprit une quête extrême et originale. Il revendique la création de « haï-courts » qui s'inspirent des haïkus tout en n'en respectant pas la forme « 5, 7, 5 ».

Pendant de longues années, Joël a été toxicomane. Son univers ? Les parkings des cités de Seine-Saint-Denis, les seringues, les dealers, la saleté des corps et des âmes. Grâce à un travail de groupe qui dure depuis des années, Joël s'est sevré et libéré de la drogue. Un jour, il emprunte des livres de poésies chinoise et japonaise du Moyen Âge à sa bibliothèque de quartier. C'est un choc pour lui : « La façon dont ces poètes atteignaient un maximum de beauté en un minimum de mots

---

1. In *Les Fleurs du silence*, propos de Thierry Cazals recueillis par Juliette Schweigsguth, à lire sur : <http://www.francoopolis.net/francosemailles/fleursds4.htm>.

m'a bouleversé. » Comme il fréquente alors des « soirées slam », Joël Flammer décide de travailler ses poèmes dans le sens de la brièveté maximale. Son inspiration : la ville, les couloirs de métro, les SDF, la rue parisienne. Et plus précisément la force de vie que son regard voit pousser çà et là. « Cette énergie qu'on sent chez le petit arbre qui s'est imposé dans une fente du trottoir, ou chez les vendeurs de tissus pakistanais qui déchargent leurs rouleaux d'étoffe dans le Sentier, chez les prostituées ou les SDF, elle me fascine. Toute cette vie grouillante qui anime aussi les étoiles ou l'océan, c'est mon univers. » Résultat d'une telle compassion : des « haï-courts » contemporains qui, comme ceux de Bashô ou Issa, traquent l'essentiel au milieu de la fange.

*Ligne 4 17/03/2000 19 h 06*

*Un homme assis  
à Château-Rouge  
les gestes doux  
il nettoie son doseur<sup>1</sup>*

*Rue Gaillon 23/09/2001 18 h 21*

*D'un pigeon écrasé  
il reste peu de chose  
au bout d'une journée<sup>2</sup>*

---

1. Joël Flammer, *Peu de chose au bout d'une journée*, Spoke.

2. *Ibid.*

*À Blanc-Mesnil  
de l'autre côté du grillage  
le saule pleureur s'en fout<sup>1</sup>*

Pour ce poète urbain, le RER ou les cités de banlieue représentent l'équivalent des chemins ou des huttes des maîtres classiques du haïku.

## VIVRE DANS LA SIMPLICITÉ

Accueillir dans le règne poétique des éléments aussi réalistes et triviaux peut choquer nos esprits occidentaux, habitués à associer poésie et préciosité.

Mais le haïku nous fait là un cadeau existentiel. Ce à quoi il nous invite, c'est à reconnaître la grandeur du tout petit, la beauté du trivial, la richesse du simple. Issa l'écrivait ainsi : « Plutôt que de jouir du plaisir raffiné d'un jardin fleuri, mieux vaut s'employer à labourer le chap derrière la maison ; plutôt que d'admirer les roses des montagnes d'Inde, mieux vaut prendre soin des fleurs de colza. La couleur des épis de blé est plus émouvante que celle des pivoines<sup>2</sup>. »

La lecture d'un recueil des maîtres du haïku déclenche une rêverie à partir d'images toujours très

---

1. *Ibid.*

2. Issa, *Et pourtant, et pourtant*, op. cit.

simples : l'eau, les feuilles, une hutte, un puits, un navet, une aubergine, un bol, une assiette, des sandales...

À notre époque de surconsommation, de gaspillage extrême et d'incitation à la vie matérialiste, ces poèmes distillent une philosophie pour laquelle l'essentiel se rencontre dans l'apprentissage du dénouement. En ce sens, ces poètes routards et ermites du XVI<sup>e</sup> siècle, ces Bashô, Hosai ou Issa, qui firent tous l'expérience d'une forme de pauvreté, sont les ascendants directs d'un Henry David Thoreau. Dans leur vie comme dans leur pratique poétique, la simplicité est considérée comme une véritable force.

En quoi l'est-elle ? Au niveau de l'écriture poétique, bien sûr, elle engage à alléger, à être minimaliste pour tenter d'atteindre l'essence des choses. Pour ce qui est de l'expérience de la vie, la simplicité est un appel à l'authenticité et au renouvellement constant des sensations et des pensées.

Le dépouillement amène la fraîcheur, alors que l'envahissement qui arrive lorsqu'on possède trop d'objets ou lorsqu'on cherche la richesse nous condamne à la lourdeur d'une existence encombrée.

*Que je mendie, que je marche,  
partout  
le bruit de l'eau*

SANTOKA<sup>1</sup>

La simplicité s'atteint notamment pendant l'expé-

---

1. Santoka, *Zen, saké, haïku*, op. cit.

rience de longs voyages, ce que les années soixante-dix ont brièvement résumé par la formule « faire la route ». Lorsqu'on lit les journaux de voyage d'un Bashô, on y entend cet appel puissant auquel répondent tous ceux qui cherchent à fuir la société de consommation :

« Dans ces beaux paysages de montagne, de plaine, de mer et de rivages, je contemple l'œuvre de la nature créatrice. Je suis les traces d'hommes libérés de toutes attaches, en quête des sentiments poétiques qu'ils éprouvent. Plus je suis loin de mon nid, moins j'ai besoin d'objets. Comme j'ai les mains vides, sur la route je n'ai rien à craindre. À l'aise, je marche à pied plutôt que d'emprunter un palanquin. Un repas frugal le soir est plus savoureux qu'un repas de viande. Aucune étape n'est obligée, le départ du matin sans heure fixée. Chaque jour je ne souhaite que deux choses : un bon gîte pour le soir et des sandales en paille convenant à mes pieds. Ce sont là des demandes modestes. D'heure en heure mon humeur change, de jour en jour mon sentiment se renouvelle<sup>1</sup>. »

Une expérience que le poète Issa raconte lui aussi dans ce haïku qui sonne comme la version « allégée » du récit de Bashô :

*Ne possédant rien  
le cœur en paix  
fraîcheur !*

ISSA<sup>2</sup>

---

1. Bashô, *À Kyoto rêvant de Kyoto*, op. cit.

2. Issa, *Et pourtant, et pourtant*, op. cit.

Ainsi, lorsqu'on n'a rien, ou peu, le monde entier peut nous appartenir. Si l'on s'exerce à regarder à ras de terre, on y voit de grandes choses. Un poète comme Christian Bobin, auteur de *Le Très-Bas*<sup>1</sup>, est en ce sens très proche de l'esprit haïku. Lui aussi préfère les fleurs simples aux lys triomphants. Lui aussi avoue remarquer chaque jour d'infimes miracles qui, s'il ne les notait, disparaîtraient dans la nuit des temps. Ses textes explorent la beauté du moineau et du pissenlit.

Ainsi les biens les plus précieux de l'existence ne sont pas toujours ceux que l'on croit.

*Je sors de ma poche  
une poignée de pommes de pin  
il sourit*

Jean ANTONINI<sup>2</sup>

## S'INCLINER DEVANT LA NATURE

Y a-t-il une source de richesse plus réelle que la nature ? Pour tous ceux qui explorent l'univers du haïku, cette dimension est fondamentale. Elle fonde une philosophie de vie, et pour cela s'inscrit dans la structure même du poème bref.

La nature, comprise à la fois à travers ses produc-

---

1. Christian Bobin, *Le Très-Bas*, Gallimard, 1992.

2. In *Dix vues du haïku*, op. cit.

tions, ses manifestations, ses mouvements, est l'alpha et l'oméga du haïku, ainsi qu'elle doit le devenir dans notre vie : conscience, respect et humilité s'ensuivent alors... naturellement.

Les maîtres ne cessent de chanter la nature. Ils la contemplent, la racontent, se fondent en elle : fleurs, animaux, végétation, nuit, jour, pluie sont leurs véritables compagnons.

*De quel arbre en fleur  
je ne sais  
mais quel parfum !*

BASHÔ<sup>1</sup>

*Dans l'eau que je puis  
scintille le début  
du printemps*

RINGAI<sup>2</sup>

*Après la danse  
le vent dans les pins  
le chant des insectes*

SOGETSU-NI<sup>3</sup>

Souvent, on se promène dans un recueil de haïkus comme dans l'allée d'une forêt. Et pour celui qui cherche l'inspiration, l'immersion dans la nature,

---

1. In *Anthologie de haïkus*, Seuil, coll. « Points », 1990.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

nous rappellent-ils tous, est incontournable. Car pour le haïkiste la nature n'est certainement pas « l'environnement », suivant le vilain mot employé aujourd'hui, mais l'essence même de l'existence, l'unique source à laquelle on peut toujours s'abreuver. L'homme s'y contemple et y apprend les rythmes justes, l'acceptation et l'humilité.

En cela, le haïku reste profondément imprégné de philosophie chinoise. Lorsqu'on lit la poésie chinoise du Moyen Âge, on y trouve déjà tout l'esprit du poème bref japonais qui vint des siècles plus tard.

« Dans ce qu'on voit, rien qui ne soit fleur, rappelait Bashô ; dans ce qu'on ressent, rien qui ne soit lune. Quand dans les formes on ignore la fleur, on est pareil à un barbare, quand dans le cœur on ne ressent pas la lune, on est de la même espèce que la bête. Pour chasser le barbare, pour éloigner la bête, il faut retourner à la nature créatrice, s'accorder à la nature créatrice<sup>1</sup>. »

Pour laisser une place centrale à cette nature si vitalisante, les maîtres haïkistes ont institué la règle du kigo. Clef de voûte du haïku traditionnel, celle-ci impose au poète un « mot de saison » dans son texte. D'abord pour situer la scène du haïku dans le temps, mais aussi pour classer ensuite les poèmes par ordre de saison. C'est ainsi qu'il y a des haïkus d'hiver ou de printemps, d'été ou d'automne :

---

1. Bashô, *À Kyoto rêvant de Kyoto*, op. cit.

*Dans les fleurs tardives de cerisier  
le printemps qui s'en va  
hésite*

BUSON<sup>1</sup>

Au Japon, outre le printemps, l'été, l'automne et l'hiver, il y a une cinquième saison, celle du nouvel an. Cette période est encore une source d'inspiration intarissable pour les haïkistes contemporains :

*La première neige  
sur mon épaule voûtée  
et l'an qui passe*

Yves PICART<sup>2</sup>

*Lendemain de réveillon  
effluves de parfums nouveaux  
dans la maison*

Damien GABRIELS<sup>3</sup>

Le passage des saisons qui scande tout l'univers des haïkus nous apprend à être humbles, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il nous rappelle que nous, humains, ne sommes pas les maîtres de l'univers, mais de simples phénomènes naturels au milieu des autres. Les cycles des saisons, les jours de

---

1. In *Anthologie de haïkus*, op. cit.

2. In GONG, revue francophone de haïku, AFH, n° 18, janvier 2008.

3. *Ibid.*

pluie ou de soleil, les nuits qui passent, les étoiles qui s'allument dans le ciel, nous n'y pouvons rien. Ainsi notre présence au monde doit-elle être remise à sa juste place. Et le respect profond pour cette nature signe la qualité d'un homme :

*Peu de gens en ce monde  
remarquent les fleurs du châtaignier  
au-dessus de l'auvent*

BASHÔ<sup>1</sup>

## ACCEPTER L'IMPERMANENCE

Autre motif de grandir en humilité : la loi de l'impermanence qui découle de ces cycles naturels. Tout, dans l'univers, naît puis meurt. Rien à quoi s'accrocher de manière permanente. Entrer dans le monde du haïku revient à régulièrement faire face à cette vérité. Ce qui a été ne peut être encore, ce qui est né mourra.

*On les balaie  
puis on les laisse  
les feuilles mortes*

TAIGI<sup>2</sup>

*Dans le feu  
quelques branches de cerisier*

---

1. Bashô, *À Kyoto rêvant de Kyoto*, op. cit.

2. *Haïkus, Anthologie*, op. cit.

*le printemps dernier, je me réchauffai à ses  
fleurs*

Thierry CAZALS<sup>1</sup>

*Me retournant sur la plage  
même les traces de mes pas  
ont disparu*

ISSA<sup>2</sup>

Cet apprentissage de l'impermanence auquel invite le haïku est essentiel. En 1792, lorsqu'il se fit raser le crâne pour devenir moine, celui qui devint le grand Issa prit le nom de *hai kai-ji nyudo Issa-bo*, qui signifie « une bulle dans une tasse de thé ». Ce fut sa façon de souligner son sentiment aigu de l'impermanence des choses<sup>3</sup>. Lui qui écrivit d'ailleurs l'un des plus beaux haïkus sur la brièveté de l'existence fit de cette prise de conscience le fil rouge de sa vie :

*Un monde de rosée  
que ce monde de rosée  
et pourtant, et pourtant*

ISSA<sup>4</sup>

---

1. Thierry Cazals, *Le Rire des lucioles*, Opale, 1997.

2. Issa, *Et pourtant, et pourtant*, op. cit.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

La vision de l'existence humaine perçue comme un souffle, un épisode infime, un épiphonème, marque encore l'appartenance du haïku au zen. Le poème d'Issa fait d'ailleurs écho au célèbre verset du Bouddha dans *Le Soutra du diamant*, au chapitre « L'Illusion des apparences » :

« Il en est ainsi de notre vie sur terre,  
comme une étoile de l'aube, une bulle sur l'eau,  
une goutte de rosée, un éclair dans le ciel d'été,  
un rêve dans ce monde flottant<sup>1</sup>. »

Comment alors ne pas sentir naître en soi des sentiments d'humilité et de compassion ? Comment ne pas se sentir proche de tous ceux qui partagent avec nous un destin mortel ? Tout haïkiste, par sa pratique poétique, est ramené à ces interrogations essentielles. Et c'est alors toute une vision de la vie qui change. Une vie où l'on éprouve du respect pour plus petit que soi.

*Le sumo vainqueur  
évite d'écraser les insectes  
sur son chemin de retour*

ISSA<sup>2</sup>

Une vie où l'on sait que sa place n'est ni au-dessus ni au-dessous des autres, mais dans une juste humi-

---

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

lité, c'est-à-dire une humilité non pas résignée, mais joyeuse et apaisée :

*Sous les fleurs des cerisiers  
personne  
n'est vraiment un étranger*

ISSA<sup>1</sup>

*Là où il y a des hommes  
il y a des mouches  
il y a des bouddhas*

ISSA<sup>2</sup>

## ÉPURER

Puisque tout passe, puisque notre action en ce monde, notre présence, est semblable au mouvement d'aile d'un papillon ou à la luminescence si brève d'une luciole, pourquoi s'alourdir ? Pourquoi se lenter de possessions encombrantes, mais aussi de pensées arrêtées, définitives ? Minimale, et minimaliste, la pratique du haïku nous enseigne que « moins c'est toujours mieux ». Et dans sa forme, le haïku tout entier manifeste cet éloge du « plus petit possible ».

Ainsi, lorsque des haïkistes vous avouent retravailler parfois pendant des années un poème, comprenez : « J'épure, je soustrais, j'enlève. » Leur traque ?

---

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

L'adjectif en trop, le verbe qui alourdit. Le détail qui colore trop l'image. Comme me le confiait Damien Gabriels : « Je veille à suggérer plutôt qu'à tout dire, pour permettre au lecteur de conserver sa part d'interprétation, et ce dans un style le plus simple, le plus naturel possible. Il est important pour moi que le texte ait un phrasé naturel, sans affectation ni lourdeur. »

C'est donc la recherche de légèreté, de pureté de sens qui doit guider dans cette voie du haïku. Un univers où l'on découvre des bijoux tellement ciselés et délestés de l'inutile que, rayonnant par-delà les siècles, ils viennent nous atteindre en plein cœur :

*Seul  
j'écoute  
le pivert*

SANTOKA<sup>1</sup>

*Allègre  
à l'eau  
je goûte*

SANTOKA<sup>2</sup>

Quelle étrange pratique, si peu familière à des Occidentaux habitués aux développements et aux ornements poétiques ! Le haïku peut paraître infime,

---

1. Santoka, *Zen, saké et haïku*, op. cit.

2. *Ibid.*

bien trop court à celui qui aime s'abîmer dans une pensée dense.

Mais s'il est si léger, c'est pour pouvoir donner accès à une réelle profondeur. Comme l'explique Thierry Cazals : « Le haïku ne nous apporte pas de la matière qui va nous blinder, il nous enlève du matériau de trop pour arriver à un moment où tout est là, et tout est exact. Un moment d'exactitude avec soi-même. »

Voilà l'un de ses enseignements les plus tenaces : il est possible d'arriver à une réelle densité via des formes légères. Personnellement, je tente d'appliquer ces principes à de nombreuses dimensions de ma vie : mieux vaut peu de meubles, mais les rares qui restent dans une pièce doivent réellement dégager du sens et de la beauté. Mieux vaut des moments brefs mais intenses, dans une vraie présence, avec ceux que j'aime, que des heures passées à se côtoyer par habitude.

L'une des dimensions les plus importantes du haïku est le non-dit, le silence qui le soutient, le vide qui le porte. Pour Roland Barthes, la force du poème bref se mesurait à la qualité du silence qui suivait sa lecture à haute voix. Un silence riche de sens, de mille échos possibles. Un silence encore bruissant de tout ce qu'il peut contenir :

*Quel silence !  
imprégnant la roche  
le cri des cigales*

BASHÔ

Cette profondeur s'obtient si, simple lecteur ou haïkiste de longue haleine, on parvient à saisir l'esprit derrière l'événement ou l'apparence.

« Lorsque, dans le moment présent, on traduit l'éternité, poursuit Hervé Collet. Et dans le "ici et maintenant", le "partout ailleurs". »

## ATTEINDRE L'ÉQUILIBRE

Léger et pourtant profond, minuscule et grand en résonances, reposant sur le vide et le non-dit et cependant si plein de sens... Un haïku est particulièrement abouti s'il parvient à allier les contraires, à réunir les opposés ainsi que la philosophie taoïste le recommande.

Le respect de la forme, l'obéissance absolue à la métrique sont-ils garants de cet équilibre ? Faut-il apprendre à compter sur ses doigts la règle des « 5, 7, 5 » syllabes pour y parvenir ? Pas nécessairement, affirment la plupart des haïkistes. Certains d'entre eux, nous l'avons vu dans le cas de Joël Flammer, explorent même d'autres formes tout en respectant la philosophie profonde et l'esprit du poème bref. De même le poète Yves Leclair, nourri de poésies chinoise et japonaise, avoue : « J'écris ce que j'aimerais appeler des "haïkus en prose". »

La lecture de ses deux recueils<sup>1</sup> ressemble à s'y méprendre à un voyage dans l'univers du poème bref japonais. Pourtant, on n'y trouve aucun poème en

---

1. *Manuel de contemplation en montagne*, La Table ronde, 2005, et *Bâtons de randonnées*, La Table ronde, 2007.

« 5, 7, 5 ». Mais le poète reconnaît que ses textes ne sont « constitués que de haïkus, c'est-à-dire de brèves traces d'étonnement » :

*Toron de fumée bleuâtre dans la montagne. Quelqu'un habite là-bas<sup>1</sup>*

ou encore :

*Le tas de bois bien aligné en vue des longs hivers.  
Le croassement rauque d'un corbeau souligne la densité  
du silence<sup>2</sup>*

Ainsi n'est-il pas forcément besoin de s'en tenir à la forme pour atteindre l'esprit du haïku. Issa, notamment, a insisté sur ce point :

« La voie de la poésie est la même que celle du Bouddha ou de Confucius. Mais ceux qui oublient le véritable sens de cette voie et qui, en vain, n'en retiennent que la forme, en sont les profanateurs. »

Tous les haïkistes reconnaissent cependant qu'il faut avoir appris, dans un premier temps, à se plier aux règles métriques pour pouvoir s'en libérer ensuite. « Il est souhaitable, surtout à ses débuts, de se contraindre à écrire des haïkus de dix-sept syllabes afin de s'entraîner à être concis et précis, écrit Dominique Chipot<sup>3</sup>. Car être bref n'est pas aussi simple qu'il y paraît. » (Voir aussi « Pour écrire des haïkus », p. 55.)

---

1. *Manuel de contemplation en montagne, op. cit.*

2. *Manuel de contemplation en montagne, op. cit.*, p. 76.

3. In *Tout sur les haïkus, op. cit.*

Formidable leçon de vie à nouveau délivrée par la pratique du poème bref. Les règles, les contraintes, il faut d'abord apprendre à les maîtriser pour mieux s'en libérer. Le cadre doit être un point d'appui, pas une finalité.

On peut méditer cette vérité en l'appliquant à de nombreuses dimensions de notre existence : l'éducation d'un enfant ne suppose-t-elle pas d'abord l'apprentissage des limites pour mener ensuite à l'autonomie ? La liberté ne s'obtient-elle pas qu'après avoir intégré les contraintes ?

La recherche d'un tel équilibre est au cœur de cette pratique poétique comme au cœur de notre existence. Mais cet équilibre ne s'obtient pas par le respect aveugle de normes ou de règles imposées. Il est au contraire le fruit d'un travail personnel exigeant que le haïku explore en permanence, ainsi que le rappelle Isabel Asúnsolo dans un brillant article<sup>1</sup> :

« Dans la société actuelle on nous dit qu'il faut être/manger/penser *équilibré*... C'est compter sans la liberté de chacun. L'équilibre est le fruit d'une recherche personnelle qui ne saurait nous être donné de l'extérieur. C'est en nous-mêmes qu'il faut chercher la *voie du milieu*. Le haïku est un des chemins possibles vers la sagesse et l'équilibre intérieur. Il libère en accueillant des tendances en principe contraires : fierté et modestie, agir et non-agir, savoir et ne pas savoir, recevoir et donner... L'humain n'est plus le centre de l'univers. Il éprouve de la compassion pour tous les êtres qui l'entourent. Sa pensée se

---

1. « Équilibres et mouvements du haïku », art. cité.

dilate – mouvement en tous sens cette fois – pour accueillir la souffrance du monde et l'apaiser. Il y a aussi équilibre entre accueil de la souffrance du monde et détachement. La pratique du haïku n'est pas cheminement solitaire sur la crête du poème ni exercice de style à l'équilibre précaire... Il est dialogue avec autrui et soi-même, participation attentive et solidaire au monde<sup>1</sup>. »

## PARTAGER

L'ouverture aux autres. Désormais, il était temps pour moi de ciseler mon haïku avec de véritables « pratiquants ». Je savais que le poème bref avait toujours été le centre de rencontres et d'échanges. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le poète Issa, chassé de la maison familiale par une belle-mère et un demi-frère odieux, allait de temple en temple et de cercles poétiques en écoles littéraires :

*Fraîcheur d'automne  
où que je sois  
c'est la maison des autres*

ISSA<sup>2</sup>

Le haïku plonge d'ailleurs ses racines dans une pratique collective, l'écriture de *rengas* (poèmes

---

1. Voir le site des éditions L'Iroli, que dirige Isabel Asúnsolo : [www.liroli.net](http://www.liroli.net).

2. Issa, *Et pourtant, et pourtant*, op. cit.

liés) : un poète composait les premiers vers, auxquels un autre poète ou plusieurs donnaient la réplique. Commencé par l'un, il pouvait être terminé par un autre. Ici encore, je notai une opposition : entre l'image solitaire du haïkiste, l'ermite pèlerin, et l'existence de communautés et d'écoles poétiques puissantes, le haïku avait trouvé sa voie.

Aujourd'hui, il fleurit sur internet. Les sites, les chats spécialisés, les blogs de haïkistes sont nombreux (cf. « *Pour aller plus loin dans la pratique du haïku* », p. 57). Les discussions entre Tokyo, Montréal et Paris sont animées, les références culturelles toujours très nourries. Mais il y a plus : des ateliers *kukai* se tiennent au cœur des villes. Là, on peut apporter ses haïkus et les lire avec d'autres.

Un samedi après-midi, en plein cœur du quartier des Halles à Paris, je me retrouvai dans une salle à l'étage d'un café. Nous étions une douzaine de personnes accueillies par Daniel Py, animateur du jour.

Chacun avait apporté trois haïkus, soit composés par lui-même, soit choisis sur des sites ou dans des anthologies. Les poèmes brefs, toujours anonymes, étaient lus à haute voix, deux fois. Soudain, beaucoup d'attention et d'écoute dans cette salle de café. Et je mesurai alors la force que peuvent prendre ces infimes poèmes. Puis il y eut une sélection, jusqu'à en élire un, le préféré du jour. Ce jour-là, ce fut :

*Gelée du matin  
sur le balcon au soleil  
le linge fume*

Si son auteur était là, il pouvait en parler. Mais ce ne fut pas le cas, car ce haïku venait d'un groupe du sud de la France. Sinon, chacun était invité à dire ce qu'il ressentait, ou notait les procédés d'écriture employés. Les analyses étaient brèves. Pas besoin de surcommenter un poème bref réussi.

Je me lançai et demandai comment je pourrais améliorer ce premier haïku que j'avais osé écrire. Ma voisine m'avoua qu'elle l'avait remarqué à cause de son aspect énigmatique. Mais elle le trouvait « un peu trop elliptique toutefois pour que le lecteur soit touché ». Une autre me conseilla de réduire les adjectifs de couleur : le « vert » des yeux du chat, le papier « rose » froissé... Tous ces qualificatifs amenaient du « trop » dans mon haïku.

Puis on me fit une suggestion qui m'interpella : changer la césure. Au lieu d'écrire le verbe en troisième ligne, j'étais invitée à le mettre en « bascule » du deuxième au troisième vers. Ainsi, de :

*Papier rose froissé  
les yeux si verts du chat  
regardent l'autre côté*

mon haïku devenait :

*Papier rose froissé  
les yeux du chat regardent  
l'autre côté*

C'était peu, et c'était tout. Je venais de comprendre la force de la césure et donc du rythme dans l'impact d'un haïku. Un art sur lequel Isabel Asúnsolo est enthousiaste : « Cet élément est sans doute plus important que le respect de la formule "5, 7, 5" dans la technique d'écriture du haïku. Avec la rupture de l'équilibre, la césure est un interstice par lequel s'immisce le souffle. Il permet l'apparition du mouvement de la vie. C'est le trébuchement, l'imperfection nécessaire ou "mouvement du cœur". »

*Sortie de virage  
seul au-dessus du brouillard  
le coq du clocher*

ÉRIC HELLAL<sup>1</sup>

« Même non signifiée par un tiret ou autre signe, il y a une césure en fin de premier vers : le "mouvement du cœur" de l'auteur se glisse là. C'est ici qu'a lieu la prise de conscience<sup>2</sup>. »

Grâce aux haïkistes, je venais de saisir l'importance d'un déséquilibre à atteindre parfois pour « redonner du jeu » à la vie.

Cet après-midi m'apporta beaucoup. J'aimais ces moments où, concentrée sur l'écoute et le travail des poèmes brefs, j'avais pu échanger avec d'autres, sans jugement, sur des choses aussi inutiles, gratuites et essentielles.

---

1. *Dix-huit haïkus pour Isabel*, inédit, 2007.

2. « Équilibres et mouvements du haïku », art. cité.

Je repensais à cette utopie à laquelle le poète Thierry Cazals s'était laissé aller quand nous nous étions rencontrés : « Vous imaginez une société instituée dans "l'esprit du haïku" ? Ce serait paradisiaque : il y aurait une grande écoute, on ne serait pas dans la surconsommation mais ce qui serait consommé le serait pleinement. On éviterait le gaspillage, on vivrait de manière plus écologique, en aimant profondément la nature. Il y aurait plus d'équilibre entre extériorité et intériorité, et surtout on vivrait plus de moments pleinement vivants. »

Peut-être la pratique du haïku m'aiderait-elle à participer à ce rêve. Quelques semaines plus tard, en vacances dans les Pyrénées-Orientales, j'écrivais un deuxième haïku :

*À chaque nouveau virage  
un mimosa en fleur explose  
mille petites boules jaunes*

Oui, le chemin du haïku ne faisait que commencer.



*Pascale Senk, rédactrice en chef adjointe au magazine Psychologies, est l'auteur de Soyez yin (Presses du Châtelet, 2002) et Se libérer de ses dépendances (Pocket, 2007).*

## Pour écrire des haïkus

*Partez toujours de votre expérience, de votre ressenti le plus soudain ou le plus profond.*

Ayez toujours un petit carnet sur vous. Ce sont surtout des sentiments imprévus, des impressions inhabituelles, des « surprises » du quotidien qui vous donneront envie de l'ouvrir pour écrire. Comme le recommande le poète Yves Leclair : « Surtout ne pas se mettre à sa table de travail et se dire : je vais écrire maintenant un haïku. Le haïku surprend, saute aux yeux, s'écrit à l'improviste, de lui-même, comme ça, d'un seul trait, en passant. Le haïku s'écrit d'autant mieux que l'on ne veut pas en écrire. »

*Retranscrivez l'image principale qui vous a « frappé » et si possible en 3 vers de 5, 7, 5 syllabes.*

Essayez d'écrire ce que vous avez vu et si possible sans jugement, sans longue description, sans vérité générale, sans trop de métaphores ou de figures de style... Allez au plus direct et au plus simple (ce qui est le plus difficile !). Si votre haïku compte 19 ou 18

syllabes, ce n'est pas grave. L'important est qu'il vous semble « juste ».

*Laissez mûrir votre haïku pendant quelques heures ou quelques jours.*

Profitez-en pour vous poser certaines questions qui vous feront avancer dans la conception : ce haïku ne contient-il pas des détails inutiles ? Offre-t-il des contrastes vitalisants ? Changer la césure peut-il améliorer son impact ?

*Revenez à votre poème quelque temps plus tard.*

Revoyez la scène ou l'émotion initiale. Est-elle encore perceptible dans ce que vous avez écrit ? Votre texte est-il compréhensible pour un autre ?

Pour aller plus loin  
dans la pratique du haïku

Association française de haïku  
10 rue Saint-Polycarpe  
F-69001 Lyon  
<http://www.afhaiku.org/>

Association pour la promotion du haïku  
<http://www.100pour100haiku.fr>

Tout sur les haïkus  
<http://pagesperso-orange.fr/dominique.chipot/>  
Groupe de discussion en français  
<http://fr.groups.yahoo.com/group/haiku-fr>

**Sites internationaux**

« Haïku sans frontières » : site international très  
réussi fondé par le poète André Duhaime  
<http://pages.infinet.net/haiku/>

Site bilingue (français-anglais)

<http://haikuspirit.org>

Haïku International Association

[www.haiku-hia.com/index\\_en.html](http://www.haiku-hia.com/index_en.html)

Haïku Society of America website

<http://www.hsa-haiku.org/>

Un excellent site d'un couple de poètes, Californie :

<http://www.ahapoetry.com/index.html>

avec entre autres une page glossaire sur le haïku :

<http://www.ahapoetry.com/iapgloss.HTM>

et une page sur les femmes haïkistes :

<http://www.ahapoetry.com/twamth1.htm>

American Haiku Archives

California State Library, Sacramento, California

<http://www.americanhaikuarchives.org/> (2,313 haïku items)

Société de haïku de Californie du Nord (présidée par Garry Gay) :

<http://www.haiku-poets-northern-california.com/>

Terebess : une présentation d'un grand nombre de haïjins de toutes nationalités :

<http://www.terebess.hu/english/haiku/haiku.html>

Site de la Millikin University, renvoyant vers de nombreux autres sites anglo-saxons consacrés au

haïku, et notamment vers les revues électroniques, absolument à découvrir (*Roadrunner, Heron's Nest, Simply Haiku...*) :

<http://www.millikin.edu/haiku/haikulinks.html>

Le blog de James Hackett

<http://www.hacketthaiku.com>

Le blog de Fred Masarani, un New-Yorkais qui écrit des haïkus urbains très « vivants » :

<http://hbfm.blogspot.com/>

Le blog de Matt Morden, malheureusement arrêté depuis fin juillet 2008, mais qui recense un grand nombre de blogs et de sites de qualité :

<http://mordenhaikupoetry.blogspot.com/>



## Rien qui ne soit lune

Faire de la poésie un exercice spirituel, une manière de vivre et de mourir : à cela nous invite le poème court japonais appelé « haïku ». Aucune poésie ne semble pourtant plus simple et plus anodine : il s'agit d'un tercet de cinq, sept et à nouveau cinq syllabes. Mais le haïku n'est pas seulement une forme poétique élémentaire à la métrique exotique. Il naît d'une certaine disposition d'esprit, il indique une certaine attitude à l'égard du monde, il suppose un certain usage de soi-même, des choses et d'autrui. Il est une école, il est un chemin : il est une voie. Une voie vers la beauté.

Or rien n'est plus fuyant, évanescent, inconstant, que la beauté. Ce n'est pas seulement que les plus belles roses finissent par se ternir, par se faner, par laisser choir leur « robe pourprée », comme a dit Ronsard (dans le miroir du Japon, les poètes ne cessent d'évoquer la chute des fleurs de cerisier). C'est surtout que notre regard s'use, que notre curiosité s'amenuise, que nos sens s'engourdissent. L'habitude

nivelle, rabote, uniformise. L'intensité des commencements, l'acuité des premiers instants s'estompent. Nous trouvons que cela est beau parce que nous savons que cela est beau, mais la fraîcheur de l'émotion première inexorablement s'étiole, se dessèche, se contracte.

Bashô, Issa et Shiki, les trois grandes figures tutélaires dont il est question ici, nous convient, chacun à sa manière, à puiser à la source du haïku une eau vivifiante qui redonne tout son éclat à la rencontre sans cesse renouvelée de l'homme avec le monde. Cette source jaillit du plus loin des origines de la civilisation japonaise, mais ses ramifications souterraines communiquent avec une nappe phréatique universelle où se mêlent les rêves communs de l'humanité.

Car nous croyons innombrables les visages de la beauté ; nous la voyons sans cesse se métamorphoser ; elle nous semble changeante et capricieuse, variant suivant les époques et suivant les lieux. Nous oublions que la beauté est d'abord en nous, qu'elle est dans notre regard.

Nous disons « beauté » mais les poètes ne raisonnent pas en ces termes abstraits. Dans les premières lignes de ses notes de voyage intitulées *Carnets de la botte* Bashô se confie, dévoile ses errements, ses hésitations, ses revirements. Il raconte qu'il fut un temps où il voulait réussir dans le monde, se faire un nom, briller, pour réaliser finalement que cette ambition contrariait sa véritable aspiration, sa nature profonde. Il se lança ensuite dans l'étude, à la poursuite du savoir, de la connaissance. Pour mieux constater

son incurable bêtise. Homme de peu de talent, sans métier, sans statut, il se tourna alors vers cette forme de poésie qu'on allait appeler haïku. Il comprit qu'une même chose s'y faisait jour qui transparait aussi bien dans les grandes œuvres littéraires classiques que dans la peinture des maîtres éminents ou dans la cérémonie du thé lorsqu'elle est conduite à la perfection. S'engager dans la voie du haïku, explique Bashô, c'est suivre le cours du monde en faisant des quatre saisons ses compagnes. Alors, il n'est rien que l'on regarde qui ne soit fleur, rien que l'on conçoive qui ne soit lune.

La fleur et la lune qu'évoque Bashô ne sont pas uniquement des métaphores poétiques. Elles ont aussi valeur de symboles spirituels. Le haïku ouvre un chemin qui mène à une transfiguration du monde. Bashô, Issa et Shiki ont porté cette aspiration – littéralement – jusqu'à leur dernier souffle. Leurs dernières paroles ont été des haïkus. Car ce court poème de dix-sept syllabes, par ses contraintes mêmes, par cet usage du langage auquel il oblige, par cette disposition de l'âme qu'il réclame, cette écoute de la nature et des rythmes cosmiques à laquelle il convie, est tout à la fois l'instrument, le signe, la trace d'une expérience humaine vécue dans sa vérité.



## Qu'est-ce qu'un haïku ?

Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que le mot « haïku » a pris le sens qu'on lui connaît aujourd'hui. Le vocable, résultant de la contraction de l'expression « *haïkai no ku* », désignait auparavant tout vers (*ku*) d'une poésie chaînée (*renga*) de style dit « haïkai ». Bashô (1644-1694), que l'on considère comme le patriarche du haïku, était en fait un maître de *haïkai no renga*, un style de poésie collective élaborée autour d'un maître par un cercle de participants qui enchaînaient des vers l'un après l'autre dans une sorte de ronde poétique.

Dès l'origine, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le « haïkai » ne cessa d'être déchiré entre la séduction de la forme et l'exigence de l'esprit. À la suite de Bashô, Buson au XVIII<sup>e</sup> siècle, Issa à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle puis Shiki à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle incarnèrent chacun à sa manière un retour à l'esprit du haïkai contre les dérives formelles dans lesquelles le genre a tendu invariablement à s'égarer. Quand Shiki (1867-1902) entreprit de rénover les formes

poétiques japonaises, le haïkaï no renga, en tant que création artistique collective, était devenu un passe-temps mondain dénué de toute véritable inspiration. Shiki reprit alors le terme « haïku » pour désigner exclusivement ce qui était à l'origine le premier vers (*hokku*) de cette poésie chaînée. Il en consacra ainsi le statut de forme poétique à part entière.

Dans le haïkaï no renga le maître était le premier à parler. C'est lui qui prononçait le premier vers (*hokku*). Ce vers était critique. Il devait être parfaitement ajusté aux circonstances de la séance poétique. Il lui fallait d'emblée susciter une unanimité, une concordance spirituelle, et se révéler assez fécond pour nourrir un échange qui pouvait compter jusqu'à cent vers successifs. Ce premier vers concentrait tout l'art, toute la puissance créatrice du maître de haïkaï. Il possédait une force propre qui transcendait les variations dont il était le prélude. Il marquait les esprits. On y revenait, on l'admirait. On l'appréciait pour lui-même. De sorte que l'on se mit à collecter les premiers vers d'un même maître pour les réunir dans des anthologies.

Dès l'époque de Bashô, à cause de son statut particulier, le *hokku* s'était autonomisé. On en composait en dehors du contexte des séances poétiques. Les haïkus de Bashô sont pour une part de véritables *hokkus* prononcés en situation et consignés par le participant qui faisait office de scribe, et pour une autre part les vers isolés qui scandent ses écrits de voyage ou que l'on a recueillis dans des anthologies.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les séances de haïkaï no renga étaient devenues depuis longtemps un loisir

dépourvu de toute véritable poésie. Dans des écoles, des maîtres élaguaient, taillaient, bouturaient, rempotaient comme des bonsaïs les vers de leurs élèves sans s'écarter d'une imitation servile et tatillonne des auteurs anciens et en tout premier lieu de Bashô. En isolant définitivement le hokku et en le rebaptisant haïku, Shiki prenait acte de la décadence du haïkai no renga en tant que pratique littéraire et sociale et se donnait pour ambition d'en revitaliser la partie décisive, la quintessence : le vers inaugural, le hokku.

Le genre que Shiki fixe sous la dénomination de haïku possède trois caractéristiques formelles : il s'agit d'un unique vers d'une cadence de 5, 7, puis 5 syllabes, comportant un vocable associé à une saison (*kigo*) et incluant un mot-césure (*kireji*). Par mot-césure il faut entendre un mot de nature exclusivement poétique (comme notre « ô » emphatique) dont le rôle est d'introduire une rupture, une respiration, une ponctuation à l'intérieur du vers. Classiquement, il existait 18 mots-césures différents ayant diverses spécificités grammaticales et nuances sémantiques. Le *kireji* ne se rapporte pas à une signification précise et il n'est généralement pas littéralement traduit. La fonction de rupture dont il est porteur se trouve le plus souvent rendue en français par un signe de ponctuation ou un retour à la ligne, puisqu'il est d'usage de découper en un tercet de trois vers la traduction des haïkus japonais qui se présentent dans l'original sur une ligne.

Ces caractéristiques ne suffisent cependant pas à définir ce qu'est un haïku. Elles n'ont en rien valeur de normes absolues. Bashô lui-même les relativisait.

Nombre de ses poèmes comptent une ou plusieurs syllabes de plus que le nombre requis. Bien qu'il n'ait jamais dérogé lui-même à la règle, il disait porter en plus haute estime un hokku sans kigo mais imprégné de l'atmosphère d'une saison qu'un hokku réglementaire dont le mot de saison n'aurait aucun pouvoir d'évocation. L'absence de kireji n'était pas non plus à ses yeux rédhitoire. À un disciple qui le questionnait à ce sujet, Bashô répondit que n'importe quel mot pouvait jouer le rôle de mot-césure.

Par définition, pourrait-on dire, le haïku ne se laisse pas enfermer dans un carcan. D'ailleurs, en engageant, au nom d'un retour à la pureté de l'intention et contre l'académisme, la rénovation du haïku, Shiki introduisait les ferments d'une dissolution des règles formelles elles-mêmes. Certains de ses disciples, poussant ses principes jusqu'à leur ultime conséquence, en vinrent à professer l'abandon de toute contrainte externe et à proclamer l'avènement du haïku libre (sans kigo, sans kireji, sans même le rythme canonique).

Qu'est-ce qui reste du haïku quand on le dépouille des règles formelles qui le définissent aux yeux des puristes ? Cette question traverse toute l'histoire du haïku. Elle n'a cessé de resurgir. Elle a été une source constante de réflexion et de débat. Personne n'a jamais apporté de réponse définitive. L'approche de Bashô lui-même a évolué au cours de son existence et ses disciples se sont divisés sur son héritage.

Pour comprendre ce qu'est le haïku, il faut s'imprégner de son esprit. Cet esprit est mouvant, fluctuant.

Il est à la croisée de traditions et d'influences variées aux interactions complexes. Il ne se laisse pas saisir en quelques principes abstraits. Il ne se laisse pas enfermer dans un cadre théorique, dans une philosophie toute faite. On ne peut le figer à un moment donné dans le temps. Le monde de Bashô, un maître de haïkai du XVII<sup>e</sup> siècle, dans lequel s'interpénétraient les conceptions bouddhistes, taoïstes, néoconfucéennes venues de Chine, ne peut se comparer avec celui de Shiki, poète influencé par la culture occidentale, qui meurt à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle dans un Japon qui se modernise de façon accélérée. Les personnalités de l'un et de l'autre ne sauraient en outre être plus différentes. Bashô était un homme vigoureux, plein d'allant et de courage physique, qui a sillonné à pied le Japon hasardeux de son époque. Shiki a été atteint très jeune par la tuberculose et a passé les dernières années de sa courte vie confiné dans sa chambre de malade.

Shiki a développé une conception du haïku qui se distancie nettement de l'approche de Bashô. Et pourtant l'un et l'autre ont emprunté le même chemin ; l'un et l'autre ont poursuivi un même idéal. Cet idéal ne se résume pas dans un concept ou dans une formule. Il émane d'une certaine orientation de l'esprit, d'une certaine configuration intellectuelle et spirituelle qui ne se comprend que si l'on en retrace la genèse et si l'on se pénètre de toutes ses nuances.

Les séances poétiques dont le hokku – qui deviendra après Shiki le haïku – était le vers inaugural pouvaient rassembler simplement des disciples autour de

leur maître. Le plus souvent, elles se tenaient à l'invitation d'un amateur éclairé : une personne cultivée conviait le maître de haïkaï à venir animer chez elle une réunion poétique. Celle-ci se déroulait suivant un rituel et une atmosphère qui s'apparentaient à la cérémonie du thé. La composition du poème collectif progressait en alternant les vers de 17 syllabes, comme le hokku initial, et les vers de 14 syllabes. Les participants proposaient à tour de rôle un vers reprenant de façon légèrement décalée des choses déjà dites tout en ajoutant par association d'idées des choses nouvelles, si possible inattendues. Une fois les deux premiers vers prononcés, qui se situaient dans l'instant présent, le poème prenait l'allure d'une longue pérégrination poétique à travers le temps et l'espace, tissée de références littéraires, pleine de péripéties et de métamorphoses. On n'avait généralement pas assez de trois heures pour parvenir au bout des 36 vers que comptait le standard le plus courant de ces poèmes chaînés, le *kasen*.

L'enchaînement des vers obéissait à des prescriptions et des interdictions extrêmement complexes. Le deuxième vers, par exemple, appelé *wakiku*, devait être en harmonie avec le premier, en conserver la tonalité saisonnière tout en apportant un nouvel aperçu, et en outre se terminer par un substantif. Chaque participant composait son vers et, après mûre réflexion, le transcrivait sur un morceau de papier qu'il remettait au scribe qui en vérifiait la validité. Si rien ne s'y opposait, celui-ci transmettait le texte au maître qui le commentait, y apportait le cas échéant des corrections, suggérait des améliorations, puis le

rendait au scribe qui en lisait alors à voix haute la version finale avant de la consigner sur les feuilles volantes qui faisaient office de registre.

La coutume voulait que l'invité d'honneur compose le premier vers et que l'hôte lui réponde par un second vers de bienvenue. Le hokku était, avant toute chose, un vers d'hommage : il se devait de comporter une allusion courtoise en remerciement pour l'invitation reçue. Par exemple, la fraîcheur (*suzushisa*, un mot de saison associé à l'été) dont il est question dans un certain nombre de haïkus de Bashô doit fréquemment s'entendre – entre autres choses – comme un éloge indirect à l'attention d'un hôte pour le confort de sa demeure au plus fort des chaleurs estivales.

Le hokku avait naturellement une portée plus grande que la simple expression d'un sentiment de gratitude. Il initiait une thématique, imprimait une tonalité, il devait séduire, mettre en verve, stimuler les imaginations. Par des allusions savantes mais transparentes à la littérature classique il transportait les participants dans un même espace poétique et leur ouvrait un horizon commun.

La marque de courtoisie restait le plus souvent extrêmement discrète et allusive. Elle pouvait n'être suggérée que par un seul mot, ne se déduire que de la double entente de certains termes. Le mot porteur du compliment condensait plusieurs significations, ouvrait un éventail d'autres interprétations : l'évocation de la fleur de prunier, par exemple, pouvait être perçue sur le plan métaphorique comme un hommage à l'égard de l'hôtesse des lieux

sans rien perdre de sa qualité descriptive et objective, ni de sa valeur saisonnière, ni de sa portée symbolique ou de sa résonance émotionnelle et subjective. La valeur d'hommage était insérée dans le vers sans en épuiser le sens et sans en entamer l'intégrité esthétique. Elle n'en constituait pas moins un aspect essentiel.

L'échange du hokku et du wakiku, du premier vers d'hommage et du second vers de bienvenue, instaurait un bref dialogue qui laissait parfois deviner, sous l'expression de la déférence et de la gratitude réciproques, des sentiments plus intimes. Bashô commença ainsi une séance poétique organisée à l'invitation de Sonomé, poétesse talentueuse et fervente disciple :

*Blanc chrysanthème  
à mes yeux qui le scrutent  
est sans poussière*

Sonomé répondit à l'allégorie qui la magnifiait par une autre allégorie exaltant le rôle d'initiateur, d'éveilleur, d'engendreur du maître :

*Sur les feuilles mortes l'eau  
que répand la lune aurorale*

Sonomé laissa un recueil de poèmes dont le titre, *Poussière du chrysanthème*, manifestait le prix qu'elle avait attaché aux paroles de Bashô. Il ne faut cependant pas se méprendre sur le ton de cet échange. Le hokku du maître, par l'allusion qu'il contient à un

vers classique, servait aussi d'amorce littéraire et son aspect lyrique, teinté de l'enjouement propre à une réunion amicale entre esthètes de haute culture, se rapportait d'abord à la communion intime des participants dans une même célébration poétique.

Le mot de saison (*kigo*) contribuait à donner au premier vers un tour en quelque sorte personnel et concret, à célébrer l'occasion particulière que représentait la réunion. Il en cristallisait les circonstances et le contexte. La séance poétique n'était pas une pure activité intellectuelle et abstraite mais un événement social, une rencontre vivante, l'opportunité de mettre en action des affinités, de communier « ici et maintenant », dans la jouissance d'un moment poétique.

Pour être véritablement courtois et honnête, il convenait que ce premier vers parte du cœur, qu'il soit empreint de sincérité et de spontanéité. Un vers conçu à l'avance ne faisait pas l'affaire. Face à un public particulièrement averti et prodigieusement attentif, il eût immanquablement paru plaqué, réchauffé, en tout cas factice. De même eût-il été malséant, une fois le vers élaboré mentalement, de s'attarder à en peser in petto les mérites et les démérites. La décence commandait que l'on prenne la parole sans faire languir l'assistance. Bashô expliquait qu'il valait mieux proposer un premier vers bancal que de balancer, de flotter, de rester en suspens, au risque d'indisposer l'assistance et de faire démarrer la soirée du mauvais pied.

Un hokku réussi supposait une grande finesse et une extraordinaire capacité d'improvisation. Le critique littéraire japonais Kenkichi Yamamoto, dans un essai intitulé « Le pur haïku » (1952), a eu cette formule : le haïku est verve (*kokkei*), il est hommage (*aisatsu*), il est improvisation (*sokkyô*).

Cette définition capture trois facettes essentielles du haïku en tant qu'il est l'héritier du hokku. Celui-ci devait insuffler aux participants une inspiration poétique non dénuée d'enjouement et d'esprit (au sens du « trait d'esprit »). Il devait témoigner une gratitude à l'égard de l'hôte qui avait eu l'initiative de la réunion. Il devait être composé de façon impromptue, en partant du cœur.

Comment ces traits qui caractérisaient le premier maillon d'une activité poétique collective se conservaient-ils dans les hokkus créés isolément ? Comment se sont-ils perpétués jusque dans les haïkus modernes composés par des poètes solitaires comme le fut Shiki ?

Le hokku en tant que premier vers d'une séance poétique supposait que le maître oriente son art, tende son esprit, dans le sens de l'œuvre collective à venir. La verve, le sentiment de déférence, l'improvisation étaient cantonnés dans les limites de l'exercice littéraire et social que constituait la séance poétique. Bashô, l'un des premiers, brisa le cadre. Il sortit le hokku de son contexte confiné pour lui donner un champ d'action illimité. Il mit l'esprit qui animait le hokku directement à l'épreuve du monde.

Ce geste conduisit à un approfondissement et une transmutation de l'esprit du hokku. La verve initiale changea de nature dès lors qu'elle n'était plus conditionnée par un jeu social mais provenait d'un dialogue direct du poète avec le monde. Le sentiment qui inspirait l'hommage prit une ampleur nouvelle lorsqu'il ne s'adressa plus uniquement à une personne en particulier mais à la nature et au cosmos tout entier. L'improvisation devint autre chose qu'un gage de courtoisie lorsqu'elle se fit méthode poétique, principe d'écriture, manière de s'inscrire dans l'instant.

On voit se dessiner les deux faces du haïku. L'une et l'autre ne s'opposent ni ne se contredisent. Le haïku a conservé jusqu'à aujourd'hui la valeur conviviale attachée au hokku des origines. Les haïkus s'échangent, circulent, se partagent. Des amateurs se réunissent dans des sortes d'ateliers d'écriture (*kukai* en japonais) pour créer des haïkus, comme déjà Bashô en son temps se prêtait à des sortes de concours de hokku. Cette dimension conviviale, interactive, exotérique, pourrait-on dire, du haïku, se double cependant d'une dimension subjective, intérieure, ésotérique, qui renvoie à une expérience personnelle et intime.



## La vraie poésie se moque de la poésie

Parler de « verve » ne rend pas suffisamment justice au tour franchement comique que prennent de nombreux haïkus. La verve n'est qu'une facette de la notion de kokkei employée par Kenkichi Yamamoto pour définir le haïku. On pourrait tout aussi bien traduire « kokkei » par « drôle ». Les séances poétiques de style haïkaï avaient en effet un caractère essentiellement ludique et le hokku ne répugnait pas à faire rire. Le mot « haïkaï » lui-même, qui a donné « haïku », suggère sans la moindre équivoque une idée de drôlerie et de bouffonnerie. Le haïku ne se conçoit pas sans le sens de l'humour.

Le style haïkaï était en effet une parodie de la poésie sérieuse. Auparavant, les séances de poésie collective (renga) avaient été l'apanage de l'aristocratie. Cette pratique, héritée du Moyen Âge, était devenue, à mesure que le temps avait passé, une sorte de rituel dans lequel les participants de haut lignage combinaient et modulaient inlassablement les mêmes thèmes, les

mêmes motifs, les mêmes images. On y multipliait les citations des œuvres de la littérature ancienne, du *Kokinshû* (première anthologie poétique officielle, commanditée par l'empereur, remontant au X<sup>e</sup> siècle), des *Contes d'Ise* (un recueil de poésie amoureuse), du *Dit du Genji* (roman d'une dame de la cour, surnommée Murasaki Shikibu, datant du début du XI<sup>e</sup> siècle).

Des règles vétilleuses commandaient l'enchaînement des vers, leur syntaxe, les associations de mots et de symboles, et l'on y admettait uniquement des vocables puisés dans le lexique de la littérature classique. La langue japonaise avait extraordinairement évolué au cours des siècles et s'était notamment considérablement enrichie de termes d'origine chinoise. L'usage de ces mots de la vie quotidienne, le recours à la langue vivante parlée par le commun des gens dans le monde concret y étaient formellement proscrits.

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, le Japon entra dans la période de mutation politique, économique et sociale qui marqua la transition de l'époque médiévale à l'ère moderne d'Edo. Avec l'essor de la bourgeoisie citadine, le renga se répandit parmi un plus large public avide de s'en emparer mais se trouvant dans le même temps en porte-à-faux à l'égard de ses codes alambiqués et de son langage pompeux.

Ces nouveaux amateurs, moins éduqués, moins policés, plus spontanés, s'approprièrent le renga en y plaquant des éléments puisés dans leur propre environnement : le monde des marchands et des artisans, celui des samourais aussi, dont beaucoup étaient

confinés dans des tâches administratives et bureaucratiques.

Cela commença par l'irruption de mots ou d'expressions du langage ordinaire parmi les vocables raffinés et désuets prescrits par la tradition. Puis on s'empara de sujets prosaïques tirés de la vie courante. Le télescopage de systèmes de références, le noble et le populaire, diamétralement opposés, produisait un effet piquant auquel on prit goût et que l'on finit par cultiver pour lui-même. On joua sur les mots, on glissa des calembours (la plasticité de la langue japonaise, extrêmement riche en mots homophones, se prête particulièrement bien à l'exercice, et permettait de concevoir des haïkus pouvant se lire intégralement de deux façons différentes, l'une bizarrement poétique, l'autre burlesque ou obscène). Ce nouveau style de renga devint non seulement une pratique ludique, un divertissement, mais une véritable satire du renga classique. On le qualifia de haïkaï, en reprenant un mot qui apparaissait déjà dans l'anthologie *Kokin-shû* et qui désignait des poèmes se distinguant par un aspect cocasse.

Le style haïkaï n'était cependant pas unifié. Il donna naissance à des écoles rivales s'affranchissant plus ou moins radicalement des règles traditionnelles. L'humour qui l'inspirait et qui en émanait prenait des nuances extrêmement variées. On entendait par haïkaï toute poésie qui ne se conformait pas strictement, d'un point de vue ou d'un autre, aux normes classiques. L'effet humoristique pouvait être léger, confiner plutôt à l'insolite, comme dans ce

haïku (hokku) de l'un des pères du style haïkaï, Arakida Moritake (1473-1549), qui joue plaisamment sur un dicton populaire dans lequel l'image du pétale tombé exprime l'idée que l'on ne peut revenir en arrière :

*Pétale envolé  
à la branche revient  
papillon hélas !*

La veine humoristique se fit parfois plus épaisse, virant au grotesque, au trivial, et donna au haïkaï no renga une tournure carrément subversive. Non seulement on empruntait à la langue vulgaire mais on tournait franchement en dérision la littérature classique, on se moquait des coutumes et des conventions sociales, on se riait des divinités du shinto ou du bouddhisme. Le haïkaï versa dans le rabelaisien, le truculent, le scatologique. Un vers célèbre de Sôkan (1465-1553), l'autre précurseur du haïkaï avec Moritake, représente la princesse Saho, divinité du printemps célébrée par la tradition dans ses blancs et soyeux atours de brume, à la manière d'une paysanne dont la robe à l'endroit de l'ourlet se mouille car elle est en train d'uriner.

*De sa robe de brume  
le bord est humide*

Tel est le vers sur lequel à son tour Sôkan enchaîna :

*La princesse Sabo  
comme le printemps au réveil  
s'est mise à pisser*

Le haïku commence par un éclat de rire, par un rire transgressif et libérateur. Tout à coup, le verrou du conformisme saute et l'on s'aperçoit que l'imaginaire auquel on adhérerait est en déphasage complet avec la vie réelle, avec sa fluidité, son inventivité, sa spontanéité, que les figures idéales auxquelles on était resté attaché sont raides, figées, empruntées, mécaniques pour reprendre le mot de Bergson. Le haïku a jailli du rire provoqué par la conscience soudaine de cet hiatus.

Un haïku d'Issa (1763-1827) résonne particulièrement de ce rire subversif et roboratif :

*Un effluve de pisse  
ils exhalent aussi  
les chrysanthèmes*

Si l'on se souvient de Sonomé, la disciple de Bashô, et de sa blancheur immaculée, si l'on se remémore que le chrysanthème est l'emblème de la famille impériale japonaise, on perçoit sans mal ce qu'il y a de sacrilège à mêler des vapeurs d'excréments au parfum à la fois puissant et suave de cette fleur, la plus vénérée entre toutes. Issa profane une icône de la poésie classique. Il brise un tabou. Dans un geste de provocation et de dérision, il rappelle que la vraie vie se moque de la poésie. Mais il

indique aussi bien que la vraie poésie se moque de la poésie.

L'esprit du haïku suppose de s'affranchir, par le rire, des préjugés qui encadrent notre appréhension du monde. L'humour est ce qui fait sauter le verrou du conformisme. Il en dévoile les raideurs, il en démystifie les faux-semblants. Il fait surgir la vie au milieu du machinal. Au cœur de tout haïku, même de ceux qui nous paraissent les plus graves et les plus mélancoliques, il y a une part de jeu et un fond d'enjouement. Tout haïku vibre encore du rire vivifiant de ses origines.

Ce rire est l'écho d'une jubilation profonde au spectacle du monde et au simple fait d'exister. Ainsi de ce haïku de Bashô dont l'ironie intemporelle s'ancre cependant dans l'art de vivre japonais de son époque :

*Par moments les nuages  
à ceux-là donnent un répit  
qui contemplant la lune*

Dans le Japon traditionnel, il était de coutume d'aller honorer la première pleine lune d'automne qui marquait la fin de la période des récoltes. Dans les milieux cultivés, on se réunissait pour pratiquer la cérémonie du thé, composer des poèmes en admirant l'astre nocturne pour y puiser – avec plus ou moins de bonheur – l'inspiration.

Pour donner un décor plus idyllique à la mise en scène, on s'embarquait parfois sur un bateau pour jouir de la clarté répandue par le disque lunaire et de

ses reflets sur l'eau. Buson a tiré un gag, non dénué d'autodérision, de la situation :

*En barque admirant la lune  
tombe la pipe à l'eau  
le lit est peu profond !*

Le sens de l'humour est indissociable de l'esprit du haïku, il lui est consubstantiel. Le haïku a gardé la mémoire de ce jeu sur les conventions, sur les mots, sur les idées reçues, sur les associations toutes faites dont il est issu. Il en a conservé un goût pour la trouvaille verbale qui rend souvent sa traduction ardue, voire impossible. Ainsi ce haïku de Bashô :

*Des valves de la praire  
le départ faire  
l'automne s'en va*

Le double sens du mot « départ » en français (action de partir mais aussi action de départir, de séparer en deux) permet de restituer un premier jeu de mots japonais mais il est impossible de rendre le second, articulé sur le terme japonais *futami*, qui renvoie à la fois aux deux parties de la praire et au nom de la destination vers laquelle se met en route Bashô après une halte chez des amis. Ce haïku est un condensé exemplaire d'humour et de tristesse : tristesse de la séparation, qu'expriment la rupture des valves du coquillage et le sentiment poignant que l'hiver approche ; humour que dénotent le jeu sur le double sens des mots et le manie-ment ludique du langage.

Bashô a revendiqué le qualificatif de « fou » qui s'attachait au style de poésie haïkaï (*fûkyô* : folie poétique) dont il était un maître. Il s'est prévalu d'une folie qui se riait des conventions non seulement littéraires mais aussi sociales et qui l'amena, alors qu'il était un maître de haïkaï réputé et que la nouvelle capitale où il exerçait son art se remplissait d'une clientèle nombreuse et fortunée, à quitter Edo et à se retirer dans un ermitage qu'il construisit à Fukagawa au bord de la rivière Sumida, laissant ce haïku qui souligne aussi bien la parfaite futilité de la poésie que sa valeur inappréciable :

*Messieurs les marchands  
ce chapeau je vous le vends  
ce chapeau de neige*

Chez Bashô, la « folie poétique », qui allait inspirer par ailleurs une veine du haïkaï cultivant les jeux formels, l'invention verbale, la fantaisie débridée, conduit au contraire à un regard empreint de candeur. La neige est symbole de pureté, elle représente une poésie dépouillée de ses artifices, une approche du monde qui s'est élevée au-dessus des contingences sociales et des représentations imposées par la bienséance ou par l'usage. Le rire est purificateur. Il amène à une appréhension directe, naïve, des choses. Il rend l'esprit léger comme la neige. Avec Bashô, l'humour s'aère pour devenir légèreté (*karumi*).

## Le haïku de la grenouille

Le poème de la grenouille de Bashô est un exemple emblématique et fameux du saut par lequel le haïku se libère des lieux communs et de l'ornementation factice pour atteindre la réalité dans sa nudité, dans sa vérité poétique, si peu « poétique » soit-elle en apparence :

*Vieille mare  
une grenouille plonge  
bruit de l'eau*

Dès sa publication, ce haïku fit sensation par sa façon de détourner les canons de la poésie classique.

Selon ce que rapporte un disciple de Bashô, Enomoto Kikaku, qui était présent ce jour-là, le poème aurait été composé en deux temps. Bashô était en train de travailler dans son ermitage quand il entendit le bruit émis par le plongeon d'une grenouille. Les deux derniers segments du vers ont alors surgi dans son esprit. Manquait le premier segment.

Kikaku suggéra de mentionner des roses jaunes (*yamabuki*), qui étaient, au même titre que les grenouilles, symboles de l'arrivée du printemps. Bashô s'en tint à « vieille mare » : vision d'eau croupie, fétide, verdâtre.

Dans la poésie sérieuse, les roses jaunes (corètes du Japon) étaient un symbole de vie, de renouveau, que l'on associait typiquement au coassement des grenouilles à la saison des amours. Les grenouilles dont il s'agissait étaient d'une variété particulière (*kajikagaeru*) que l'on trouve près des eaux claires et vives et étaient renommées pour leur coassement nasillard et plaintif évoquant le râle du faon. Le poème de Bashô tournait en dérision toutes les conventions : pas de roses jaunes pimpantes mais une vieille mare, pas d'eau vive et cristalline mais une eau stagnante, pas de chœur de rainettes mais le bruit que fait l'une d'elles en plongeant.

Issa, plus d'un siècle après sa composition, se réjouissait encore de la portée subversive du poème :

*Roses jaunes !  
mais d'abord à vous l'honneur  
grenouille qui plongez*

On a beaucoup glosé sur le poème de Bashô qui est probablement le haïku le plus célèbre de toute la littérature. Il en existe de multiples interprétations. Un auteur s'est amusé à en recenser cent traductions anglaises différentes. Les incertitudes de la grammaire japonaise laissent en effet le champ libre à l'imagination. Il n'y a, par exemple, pas de marque

du pluriel en japonais. Certains ont considéré, sur la base d'observations zoologiques plus ou moins scientifiques, qu'il ne pouvait s'agir que de plusieurs grenouilles se précipitant, dans un mouvement collectif et concerté, en plusieurs bonds successifs dans l'eau. Il nous reste cependant un dessin de Bashô qui représente une seule grenouille au bord d'une seule étendue d'eau.

On est évidemment moins averti aujourd'hui de la teneur parodique du poème. On ne décèle pas spontanément, comme à l'époque de sa composition, les ruptures et les déviations qu'il opère par rapport aux clichés littéraires de son temps. Il ne cesse pas néanmoins d'intriguer et de fasciner. Il a conservé sa valeur transgressive par-delà même le contexte dans lequel il s'inscrivait car on continue de deviner une intention ironique sous l'aspect outrageusement minimaliste et factuel, parfaitement antipoétique de son tracé. Et dans le même temps, on reste frappé par son pouvoir d'évocation, par la force poétique qui émane de la simplicité même du trait. L'impression produite est en vérité plus profonde : on perçoit dans ce haïku, plus que dans tout autre, l'écho incertain, à la fois très proche et très lointain, d'une révélation sous-jacente, à l'instar de ce *koan* de la tradition zen nous invitant à concevoir le bruit que produit l'applaudissement d'une seule main.

La vieille mare évoque aussi bien un endroit isolé, désolé, abandonné, un lieu lugubre et mystérieux, façonné par la nature et les intempéries, chargé d'histoire et de légendes. Il n'y a personne, aucun être humain. La nature règne, elle est omniprésente.

Elle est livrée à elle-même, à son infinité, à son éternité. Le silence emplit l'espace, il frissonne dans les feuillages, il se gonfle au souffle léger du vent. Le poète est absorbé dans l'instant. Le silence est tellement profond qu'il est silence de la conscience qui devient pure perception : bruit de l'eau.

On s'attend à tout sauf à ce pur fait brut, énoncé sans la moindre fioriture, sans le moindre artifice rhétorique et poétique, et qui exprime la jonction de la conscience avec le monde.

Bashô nous présente un paysage dépourvu de tout l'apparat de la poésie lyrique et idéalisante : une vieille mare aux eaux stagnantes, une dérision de cascade, peuplée d'une seule grenouille qui se manifeste, plutôt que par son chant mélodieux, par un plongeon incongru et cocasse. Or cet événement insignifiant, qui est le jaillissement de la vie dans ce qu'elle a de plus spontané, de plus naturel mais aussi de plus banal, donne à ce spectacle risible une intensité poétique soudaine. Il est l'occasion d'un instant de communion avec la nature.

Le poème de la grenouille est resté comme le « Shôfû kaigan no ku », le haïku qui a ouvert les yeux de Bashô sur sa propre voie, qui a produit sur lui un effet de révélation, d'éveil, de *satori* pour reprendre le terme zen, qui l'a fait basculer vers une vision nouvelle de son art. Sa simplicité était un pied de nez au maniérisme dans lequel s'était figée la tradition poétique. Or cette simplicité même se révélait porteuse de poésie véritable.

Buson, comme Issa après lui, ne manqua pas d'en célébrer le caractère décisif et emblématique :

*En un seul plongeon  
elle rafraîchit un vieux poème  
la grenouille*

Un événement anodin et inattendu devient une expérience poétique véritable. Toute l'esthétique, toute la philosophie du haïku est contenue dans le plongeon de la grenouille de Bashô. Tous les principes du haïku s'en déduisent et notamment celui-ci, que Bashô a énoncé sous la notion de *kôgokizoku* : s'éveiller à l'élevé en retournant vers le bas, vers le « vulgaire » au sens premier du terme (*zoku*). Par le « bas », il faut entendre le monde tel qu'il se donne à nous concrètement, le monde bassement matériel tel que nous l'appréhendons à travers l'expérience effective de nos sens.

« L'éveil à l'élevé » enjoint de dépasser l'esprit parodique du haïkaï. Le haïkaï cesse de caricaturer, de détourner, de subvertir la poésie classique. Il ne se préoccupe plus de tourner en dérision les conventions dans lesquelles elle s'est ossifiée. Il ne se satisfait plus d'opposer à la préciosité de ses images, à l'affectation de son style, la vie dans ce qu'elle peut avoir de plus commun, de plus médiocre et d'ordinaire. Il cherche dans le commun, dans l'ordinaire, dans le dérisoire même, la source de la poésie et de la beauté.



## Retourner vers le « bas »

Le retour vers le « bas » est retour à l'authenticité de la vie. Rien n'est plus opposé à la conception habituelle de la poésie que le haïku. Le haïku ne cherche pas la poésie dans le rêve, l'idéal, l'imaginaire, mais dans la réalité la plus matérielle, la plus anodine, la plus triviale. Le haïku ne poursuit pas la beauté dans le raffinement, la somptuosité, la grandeur, mais dans la simplicité, la pauvreté, la petitesse. Il se détourne de tout ce qui, sous le prétexte d'élever, éloigne du monde. Il s'écarte de tout ce qui, sous le prétexte de l'embellir, vient surcharger, travestir, solidifier la spontanéité du vivant. Le haïku tente de capter la vie au plus près de son jaillissement.

Pour Bashô, les choses les plus vulgaires peuvent être porteuses d'une émotion poétique. Ainsi de poulpes captifs dans leur pot. Traversant un village de pêcheurs, Bashô a aperçu des pots qui servent à piéger des poulpes. Ceux-ci ont été immergés la

veille dans l'après-midi et ont été relevés au petit matin, contenant les poulpes qui s'y sont entassés :

*Dans le pot les poulpes  
en un rêve éphémère  
lune d'été*

La présence de la lune évanescence dans le ciel nocturne contraste de façon saisissante avec la matérialité des mollusques. Ceux-ci sont nimbés d'une lumière onirique qui suscite un étrange sentiment d'identification. Dérision et compassion se mêlent : ces poulpes avachis et benoîts, inconscients de leur sort, sont une caricature mélancolique de la destinée humaine. Le rapprochement fortuit de deux objets parfaitement ordinaires suffit à produire une image qui a la force d'une trouvaille surréaliste.

Quand il entreprend sa rénovation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Shiki réaffirme la vocation du haïku à s'ancrer dans le monde contemporain et à se saisir des objets les plus communs. Ses poèmes reflètent le Japon de son temps dont la modernisation accélérée transforme les paysages, créant de nouvelles perspectives, modifiant la perception de l'espace, engendrant des atmosphères inconnues jusque-là :

*Vers la voie ferrée  
vol bas des oies sauvages  
clarté de la lune*

L'irruption d'un élément aussi bassement matériel et prosaïque qu'une voie ferrée dans l'univers poé-

tique sembla aussi incongrue aux contemporains de Shiki que l'image crue des poulpes du temps de Bashô. Elle battait en brèche une tendance de la poésie à s'abstraire de la réalité pour s'isoler dans un monde harmonieux et raffiné, à l'atmosphère raréfiée, peuplé d'essences idéales. Elle heurtait la conception conventionnelle de la beauté. Or le haïku, dans son exigence de retour vers le bas, de retour à l'authenticité de la vie, a développé une vision de la beauté qui va à l'encontre de nos préjugés.

Pour Bashô la beauté n'est pas ce qui plaît à l'œil. Le beau n'est pas tant dans l'extériorité que dans l'intériorité, il n'est pas tant dans la perfection que dans l'imperfection, il n'est pas tant dans l'objet que l'on regarde que dans le regard que l'on porte sur lui. Avec ce qu'on appelle le *wabi*, Bashô a incorporé au haïkaï un idéal dont on retrouve la trace très loin dans la culture japonaise.

La notion de *wabi* s'était élaborée à la croisée de l'esthétique et du spirituel. À l'origine, le terme avait le sens péjoratif de médiocre, pauvre, rudimentaire, mais il s'était graduellement chargé du sens positif que peut revêtir la sobriété. Cette sobriété était devenue un aspect essentiel de la cérémonie du thé dans la tradition de Sen no Rikyû.

Le *wabi* se caractérise par le dépouillement, l'austérité, par le rejet de l'artificiel, du décoratif, de l'ornemental. Au principe du *wabi*, il y a l'idée que la beauté se donne dans la simplicité extrême : la grâce est dans le naturel, y compris dans ce qu'il peut avoir d'imparfait, d'asymétrique et d'irrégulier. Un rameau

printanier tordu, un bol à thé à la surface grossière, des ustensiles aux lignes frustes recèlent plus d'élégance et de charme que des objets raffinés et élaborés.

Il y aurait un inventaire à dresser des objets qui apparaissent dans les haïkus : chapeaux et sandales de paille, socques, balais, assiettes, pots de chambre, cuvettes... toutes choses des plus humbles et des plus rudimentaires qui se voient conférer, par la grâce de la poésie, un prestige inattendu. Autant que de la modestie d'un univers matériel, elles témoignent d'un rejet du superflu qui permet de considérer chaque objet dans la plénitude de sa fonction, de son usage et de sa symbolique.

Mais l'esthétique wabi, dans le haïku, ne tient pas tant aux choses dont il y est question qu'à une certaine qualité du regard que l'on porte sur elles. Ainsi de ce poème de Buson, empli de l'esprit wabi par la façon dont il fait émerger la beauté d'une scène banale et rustique de la vie paysanne :

*Oiseaux d'eau  
lavant des légumes  
une femme sur une barque*

À la notion de wabi s'est associée celle de *sabi* qui apporte une nuance liée à l'empreinte du temps sur les choses, à la façon dont la durée s'y incorpore en les marquant, en les transformant, en les altérant aussi bien. Le mot « *sabi* » avait lui aussi une valeur négative à l'origine. Dans l'une de ses acceptions, il signifie « rouille » en japonais. Cette valeur péjora-

tive s'est ensuite retournée pour se charger des connotations positives que nous donnons au mot « patine ». L'esthétique *sabi* affectionne le vieilli, l'usé, le corrodé, elle exalte l'altération naturelle qu'engendre l'action du temps. Rien ne l'illustre mieux que l'image d'une pierre polie par les intempéries et tapissée de mousse. Elle transparaît dans la prédilection des haïkus classiques pour les « vieilles mares », les « vieux puits », comme dans ce poème de Buson :

*Dans la vieille mare  
a coulé une sandale de paille  
tombe la neige fondue*

« Le *sabi* est la couleur du haïku... Par exemple, un vieil homme se revêtant d'une armure pour se lancer dans la bataille, ou se parant de brocards pour prendre part au banquet, à cette figure âgée on peut comparer le *sabi*. » C'est ainsi que Kyoraï, un disciple de Bashô dont les écrits constituent l'une des plus importantes sources quant aux enseignements du maître, définit le *sabi*.

« *Sabi* » a donné le substantif *sabishisa* que l'on traduit habituellement, faute de mieux, par « solitude ». À un ami moine, Bashô fait parvenir ce haïku :

*Ne te détourne pas  
moi aussi je suis seul (sabishi)  
crépuscule d'automne*

La *sabishisa* du haïku ne renvoie pas à l'état d'isolement affectif que désigne le terme dans son acception actuelle. Elle décrit une certaine atmosphère intérieure, mentale, ou extérieure, éloignée de l'agitation des affaires humaines, dans laquelle se révèle dans sa nudité, par un effet de contraste implicite ou explicite, l'écoulement, le passage, la fuite du temps, ainsi que le laisse percevoir cet autre poème de Bashô :

*Solitude !  
parmi les fleurs épanouies  
un cyprès*

En réalité, dans le pur esprit du haïkaï, l'arbre qu'évoque ici Bashô n'est pas même le cyprès lugubre et hautain que nous imaginons. Il s'agit d'une variété japonaise très commune et bien moins altière appelée *asunaro*, terme que, en jouant sur les mots, la sagesse populaire interprète comme voulant dire « l'arbre qui voudrait devenir cyprès ».

Le *sabi* manifeste la présence de la durée, du vieillissement, de la mortalité. Il apporte une dimension temporelle dans la définition de la beauté. Une chose est belle parce que la vie se déploie en elle. Elle est belle des traces que la vie a laissées et persiste à laisser sur elle. La beauté n'est pas une qualité passive, intemporelle, fixée pour l'éternité dans une forme immuable et refermée sur elle-même. Elle est mouvante, inachevée, imparfaite. Elle est une qualité organique et vivante. Elle est inscrite dans le mouvement interminable de la vie.

Ce poème de Buson qui extrait l'émotion d'un tas de poteries abandonnées, sans doute brisées et ternies, que la végétation est en train de recouvrir est empreint de l'esthétique sabi :

*Ancien temple  
les poteries qu'on a jetées  
parmi le persil*

Shiki s'est montré critique à l'égard de la sensibilité wabi et sabi, qu'il jugeait passive et désuète. Influencé par les conceptions occidentales, il a développé sa propre théorie du haïku, prônant une approche objective et réaliste qui prenait ses distances avec l'inclination des premiers maîtres du haïku pour les figures du pauvre et du patiné. Mais ce poème montre comment un motif qui, par sa fraîcheur, semble aux antipodes du wabi et du sabi peut nous y ramener :

*De l'enfant  
qui a piétiné l'herbe  
la plante des pieds*

Shiki, en homme de la modernité et du progrès, se désintéresse des vieux puits à la margelle moussue. Mais en se concentrant, à travers un détail anatomique trivial, sur la coloration verte de l'herbe sur la plante des pieds d'un enfant, il donne à la sensibilité wabi et sabi un prolongement inattendu et vivifiant.

Plus encore que par une orientation esthétique qui opposerait le vieux au neuf, le simple au raffiné, le naturel à l'artificiel, la sensibilité wabi et sabi rompt avec une vision statique de la beauté. La beauté n'est pas un état, elle est action, procès. Elle n'est pas figée à la surface des choses mais s'exprime dans le mouvement même de la vie, avec ce qu'il comporte de nécessairement inachevé et imparfait. D'inconvenant, pourrait-on dire, comme chez cette jolie femme d'Issa :

*Pluie printanière  
prise d'un grand bâillement  
une jolie femme*

La notion de wabi et sabi renvoie, au-delà de l'orientation esthétique, à un idéal spirituel qui s'est manifesté chez Bashô et ses disciples dans le choix de la pauvreté matérielle et d'un mode de vie ascétique.

Les maîtres du haïku ont souvent mené des vies austères, concevant leur pratique comme un sacerdoce. À l'instar des maîtres du thé, ils ont éprouvé la nécessité de se soustraire aux tentations mondaines afin de préserver intacte leur sensibilité aux surgissements les plus imperceptibles de la beauté. Issa :

*Mon gîte au printemps  
parce qu'il n'y a rien  
de rien je ne manque*

Issa, qui était très imprégné de religiosité bouddhique, a porté très loin l'exigence d'humilité en choisissant le « nom de plume » par lequel il est passé à la postérité. Issa signifie : « une tasse de thé ». Le retour vers le bas suppose que l'on s'abaisse, que l'on se mette à la hauteur du rossignol trempant ses pattes crottées dans une flaque d'eau, comme dans ce poème :

*Un rossignol  
rinçant ses pattes crottées  
fleur de prunier*

Le regard d'Issa descend volontiers plus bas encore dans l'échelle du microcosmique pour entrer en empathie avec les insectes a priori les moins dignes de considération, comme cette mouche qui semble implorer qu'on l'épargne :

*Non ne frappez pas !  
la mouche se tord les mains  
et se tord les jambes*

Parmi les êtres modestes auxquels le haïku porte une attention particulière, les enfants, par leur ingénuité, leur spontanéité, sont une source inlassable d'émerveillement, notamment chez Issa qui a ressenti durement la mort en bas âge de ses propres enfants :

*Perle de rosée  
que recueille et considère  
le petit enfant...*

Issa, lui-même d'origine paysanne, a également conservé sa vie durant une grande proximité avec ce qu'il est convenu d'appeler le menu peuple. Il transpose dans certains de ses haïkus des citations de chansons populaires. Il se laisse inspirer par des scènes saisies sur le vif dans le quotidien des petites gens :

*Un plat en terre  
pour couvre-chef en chemin  
pluie de printemps*

L'esprit de dérision propre au haïkaï s'est sublimé en fusionnant avec l'esthétique wabi et sabi pour donner au haïku cette attention au pauvre, au simple, à l'humble, à l'infime, par laquelle il s'ouvre sur le monde. Le retour vers le « bas » est un retour vers le dérisoire. Le haïku prend en considération ce que l'on est porté à négliger, ce que notre conception de la beauté et des convenances, ce que notre échelle de valeurs nous conduisent à ignorer ou à mépriser. De la même manière, il nous invite à affiner notre réceptivité pour percevoir l'imperceptible, l'invisible, l'intangible.

Car la pratique du haïku n'oblige pas nécessairement à se raser la tête et à mener une existence d'ermite ou de moine itinérant. Buson, tout en se voulant le restaurateur fidèle de l'idéal du haïku défini par Bashô, était d'une nature visionnaire et romanesque. Certains de ses haïkus trahissent un style de vie qui n'excluait pas la fréquentation des quartiers de plaisir. Mais s'il délaisse à l'occasion le

monde ordinaire pour des décors plus fastueux, il n'en reste pas moins fidèle à l'essence du « wabi et sabi ». Ce n'est pas la splendeur qui le retient alors, mais quelque chose de ténu et d'impalpable, quelque chose de tellement imperceptible qu'il en devient implicite, comme dans ce haïku suspendu à un souffle voluptueux du vent :

*Sur le paravent d'or  
le kimono de soie à qui est-il ?  
vent d'automne*



## Le bruit des ciseaux

Dans tout haïku, il y a un dévoilement. Et ce dévoilement provoque une surprise d'autant plus grande qu'il contrarie notre attente, prend à contrepied nos présupposés et nos préjugés. Le principe de *kôgokizoku* (« s'éveiller à l'élevé et retourner vers le bas ») n'est pas tellement une invitation à anoblir l'expérience ordinaire qu'une exhortation à percevoir la noblesse au sein même de l'expérience ordinaire. Pour qui est « éveillé à l'élevé », le précieux et le grand se donnent dans l'humble et l'infime, la vérité la plus profonde jaillit du détail le plus superficiel. Le haïku exprime ce renversement par lequel une chose indigne se charge d'une valeur inestimable, par lequel un incident insignifiant ouvre des perspectives indicibles.

Ainsi de ce poème d'Issa :

*Comme est magnifique  
par un trou dans la cloison  
la Voie lactée*

La cloison dont il s'agit est cette cloison coulissante typiquement japonaise (*shōji*) composée d'un cadre en bois et de papier de riz laissant pénétrer la lumière et qui permet d'isoler à volonté une pièce, par exemple une chambre à coucher pour la nuit. On imagine qu'Issa s'est retiré pour dormir. La cloison donne sans doute sur la véranda qui court le long de la maison. Le papier a été déchiré à un endroit. Issa s'en aperçoit alors qu'il s'est allongé sur son futon. Obéissant à une curiosité parfaitement vaine, il approche son visage du minuscule trou. Celui-ci ne lui donnera rien à découvrir qu'il ne connaisse déjà. Il ne lui offrira rien à contempler qu'il n'observerait bien mieux s'il écartait tout simplement les panneaux. Il applique son œil à cette petite ouverture fortuite et accidentelle dans un mouvement ludique et enfantin. Et la Voie lactée lui éclate à la figure.

Un détail trivial et dérisoire (un trou dans une cloison en papier), un geste enfantin (y coller son œil) font basculer dans la vision vertigineuse du cosmos. Un infime trou ouvre les portes de l'infini. Le vertige ressenti à la vue de la Voie lactée est d'autant plus intense que l'incident qui nous y confronte est fortuit et presque risible. Le haïku dégage une impression de libération soudaine, communique une sensation d'expansion infinie, comme si les limites de l'espace et du temps étaient d'un seul coup abolies.

Par le renversement de l'infiniment petit dans l'infiniment grand, la force du haïku d'Issa naît de l'effet de contraste créé par la juxtaposition de deux

éléments incommensurables. Une des fonctions du mot-césure (*kireji*), qui n'a pas de contenu sémantique strictement défini mais dont l'emploi est requis dans la composition du haïku, est de souligner la discontinuité entre deux éléments pour en mieux révéler les corrélations inaperçues.

Le point d'exclamation dans la traduction de ce haïku célèbre de Bonchô, un disciple de Bashô, permet de restituer le mot-césure (en l'occurrence *ya*) qui vient renforcer le contraste entre la chaleur étouffante qui règne en ville au plus fort de l'été et la fraîcheur qui émane de la lune éthérée :

*Ici en ville  
quelle odeur ont les choses !  
lune d'été*

Sur le plan de sa construction, tout haïku comporte normalement une césure. Celle-ci peut séparer deux objets hétérogènes (ici l'odeur des choses en ville et la lune d'été) ou bien deux points de vue différents sur un même objet. Les disciples de Bashô se sont opposés sur la question de savoir si les haïkus les plus réussis étaient ceux qui combinaient comme ci-dessus deux motifs disparates (c'est le principe de juxtaposition, *toriawase*), ou bien ceux qui s'attachaient à un unique objet pour y faire surgir une discontinuité.

Ce poème d'Inen, un des dix disciples de Bashô, illustre de façon éclatante comment une perspective infinie, par le jeu de la redondance, peut s'ouvrir brusquement à l'intérieur d'une même chose :

*Les fleurs de prunier  
pour être rouges,  
elles sont d'un rouge, d'un rouge...*

Le mot-césure *kana*, rendu ici en français par des points de suspension, est particulier parce qu'il s'emploie non pas à l'intérieur mais toujours en fin de vers. Cette césure finale peut, en l'occurrence, signifier le basculement dans un approfondissement de degré en degré plus vertigineux du rouge ou bien marquer la suspension, l'interruption, de ce processus, invitant à revenir au début et à relire, indéfiniment, le poème.

Qu'elle soit à l'intérieur du poème ou à sa conclusion, la rupture dont le haïku est porteur ouvre un espace, une pause, un vide qui, par la tension qu'il instaure, par les interactions qu'il suscite, engendre une mutation du regard. Ce qui est séparé entre en résonance. Dans l'intervalle qui divise affleurent des correspondances cachées.

Cet intervalle n'est pas sans lien avec la notion japonaise de *ma*. La graphie de ce mot figure le signe d'une porte (門) à l'intérieur de laquelle est inscrit le signe du soleil : 日. Cette graphie est en fait une altération de l'idéogramme d'origine qui représentait la lune à la place du soleil. La notion de *ma*, qui exprime l'idée d'une distance significative entre les choses, a jailli de la vision de la lune à travers l'entrebâillement d'une porte.

Dans un haïku comme celui de Bonchô cité plus haut, la tension naît précisément de la polarité que

crée la présence dans le ciel nocturne de la lune d'été. Le kireji vient disjoindre le plan prosaïque d'une sensation triviale (la chaleur étouffante de l'été japonais) de l'appréhension d'une réalité naturelle à laquelle renvoie le mot de saison, le kigo : la lune. Il y a une tendance du haïku à placer la césure principale, l'écart significatif, entre ces deux polarités : celle du monde ordinaire et celle des phénomènes naturels et cosmiques. Ainsi de ce haïku de Shiki :

*Coupant les roses  
le bruit des ciseaux !  
ciel clair de mai*

Shiki, frappé par la tuberculose et se sachant promis à une mort prochaine, passe alité les dernières années de sa courte vie. Il n'a pas la force de se rendre jusqu'au jardin. De là où il est allongé, il perçoit soudain le bruit des ciseaux cisailant les tiges des roses familières. Tournant involontairement la tête vers la fenêtre, il est ébloui par le ciel limpide.

Le mot-césure, que signale en français le point d'exclamation, disjoint une sensation auditive banale de l'évidence de la lumière du jour. Dans le vide ainsi ouvert, dans l'espace de non-dit ainsi dégagé, l'expérience existentielle du poète et l'azur infini se rejoignent, la vibration cosmique dont résonne l'incident anodin se révèle. Ce dévoilement : tel est l'instant haïku.



Faut-il que nous contemplions la lune  
de nos propres yeux ?

Dans le Japon actuel, densément urbanisé, hautement industrialisé, les saisons continuent de conditionner la vie des Japonais, de rythmer la vie sociale. L'avancée du front de la floraison des cerisiers sur plus de deux mille kilomètres, depuis l'extrême pointe sud du pays jusqu'au nord, fait au printemps, quotidiennement, pendant plusieurs semaines, l'ouverture des journaux télévisés. La tradition de la contemplation des fleurs de cerisier (*hanami*) – qui remonte à l'époque médiévale et incite les Japonais à se rassembler sous les feuillages épanouis pour pique-niquer en familles ou entre collègues – demeure un rituel vivace. Les kimonos, que l'on porte encore communément dans les grandes occasions, arborent alors des couleurs et des motifs en harmonie avec la saison. Dans la correspondance, il est toujours d'usage de commencer par l'évocation d'un événement saisonnier.

Le vocabulaire garde la trace des superstitions

archaïques, quand le cycle de la culture du riz, l'élément de base de l'alimentation, cadencait la vie des hommes. *Inazuma*, mot signifiant « éclair », s'écrit en combinant les signes du « riz » (*ina*) et de la « femme » (*tsuma*) : 稲妻. Il provient de l'ancienne croyance selon laquelle le riz était fécondé, l'automne venu, par les éclairs du ciel.

Le shintoïsme, la religion animiste ancestrale, avec son infinité de divinités ou esprits (les *kami*) peuplant le ciel et la terre, gouvernant les éléments et les forces cosmiques, réglant les cycles saisonniers, imprègne depuis la nuit des temps les mentalités. Ses rites et ses fêtes, enracinés dans l'ancienne civilisation agraire, scandent encore le déroulement de l'année au sein même de la mégalopole bétonnée, à l'infrastructure sophistiquée, qui rassemble 80 p. 100 de la population de l'archipel.

Tout en restant intuitive et spontanée, la relation qu'entretiennent les Japonais avec la nature est extrêmement ritualisée et codifiée. Elle s'inscrit dans des rites, des coutumes, des traditions. Elle s'exprime à travers des pratiques sociales qui permettent de se relier à la communauté, de communier dans un état d'âme collectif. De la même manière, le mot de saison, qui est une composante essentielle du haïku, s'il renvoie évidemment à la nature, s'inscrit d'abord dans une culture. Il témoigne d'une expérience subjective mais fonctionne également comme un code, qui permet au poète et à son lecteur ou son auditeur de communier dans une vision du monde façonnée par des siècles de tradition.

À l'origine, l'inclusion du mot de saison dans le haïku remonte à l'usage qui voulait que le premier vers du renga se fasse l'écho de la saison du moment à titre de salutation. Il était une marque de civilité. De même que l'on parle volontiers du temps qu'il fait pour engager la conversation, il était une façon d'instaurer la communication. Peu à peu son emploi se formalisa. De proche en proche, à mesure que se constituait une tradition littéraire, il se chargea de nouvelles significations, de nuances, il acquit une portée symbolique. Son inscription dans un contexte culturel ancestral lui conféra un pouvoir d'évocation de plus en plus puissant.

Aujourd'hui encore, de nombreux mots de saison suscitent à eux seuls une certaine émotion : « soir d'automne » connote la mélancolie, « lune d'été » suggère la limpidité, la pureté, la fraîcheur. Ils puisent dans un répertoire commun d'émotions et d'atmosphères qui se ramifient jusqu'aux plus lointaines origines de la sensibilité japonaise. Ils cristallisent une vision de la nature qui s'est forgée et affinée à travers les siècles.

Les mots de saison les plus courants sont chargés de réminiscences littéraires. Chaque kigo d'un haïku est un maillon dans une longue chaîne poétique.

Depuis le *Kokinshû*, la première anthologie poétique impériale, l'alternance des saisons est un thème dominant de la poésie japonaise à côté des souffrances de l'amour. On en fait remonter l'apparition à une poésie restée célèbre de l'impératrice Jitô au VII<sup>e</sup> siècle : « Il faut croire que le printemps a passé et

que l'été est là : on a mis à sécher les robes de soie blanche sur le mont Ama no Kagu. »

Au fil des siècles, l'usage dégagea pour chaque saison un registre esthétique et une gamme émotionnelle propres, et l'on en vint à diviser systématiquement les recueils de poésie suivant un principe saisonnier. La tradition donna naissance en outre, pour chaque saison, à un corpus de mots clefs auquel s'attacha une interprétation conventionnelle qui en circonscrivait le « sens véritable » (*hon-i*), l'essence poétique. Ainsi, par exemple, associa-t-on une humeur rêveuse à la pluie qui tombe au printemps (*harusame*), la mélancolie à la pluie de la mousson du début de l'été (*samidare*), et le sentiment de la fuite du temps à la bruine du début de l'hiver (*shigure*). Chaque mot de saison se trouva remplacé, à la lumière des œuvres classiques, dans une certaine configuration qui commandait la façon dont on le présentait et les autres mots auxquels il convenait de le combiner : le rossignol était apparié au prunier, les roses jaunes aux grenouilles lorsque l'on traitait du printemps. Ces normes furent préservées, étendues et transmises de génération en génération par des traités moins soucieux de décrire précisément, pour un mot de saison donné, les phénomènes naturels auxquels il se rattachait que de disserter sur la façon dont il apparaissait dans les grands textes du passé japonais ou chinois. Ces traités contribuèrent à modeler et à codifier la perception des saisons dans l'imaginaire et dans la sensibilité.

La règle prescrivant l'emploi du kigo dans le haïku conduisit à la rédaction de lexiques dits *kiyose*

et de dictionnaires appelés *saijiki* visant à nourrir l'inspiration des poètes et à stimuler leur imagination. Le premier ouvrage de ce genre, spécialement dédié à l'usage des pratiquants du haïkaï, date de 1625. Le *saijiki* est une sorte d'almanach répertoriant les mots de saison suivant un classement thématique pour chacune des saisons. Typiquement, le traitement de chaque saison s'articule autour de six grands thèmes : le ciel, les éléments, les paysages, les affaires humaines, la faune et la flore. Chaque entrée comprend une définition du mot, une liste de mots associés ou voisins, et des exemples de haïkus qui en illustrent l'emploi. Les *saijikis* actuels sont ordinairement divisés en six parties correspondant aux quatre saisons traditionnelles auxquelles s'ajoutent une partie consacrée au nouvel an et une autre dédiée aux mots qui ne sont pas liés à une saison en particulier.

L'adoption du calendrier grégorien en 1873 conduisit en effet à l'introduction d'une nouvelle catégorie de mots de saison en relation avec le nouvel an. Auparavant, les mots de saison étaient calés sur l'ancien calendrier lunaire japonais. Le nouvel an coïncidait avec les prémices du printemps. Le basculement du rythme lunaire au rythme solaire déphasa un certain nombre de mots de saison par rapport au nouveau découpage saisonnier. Quoi qu'il en soit, si la relation du *kigo* à la saison reste souvent évidente, elle est dans de nombreux cas arbitraire. La lune, sauf indication complémentaire, est un mot de saison de l'automne parce que la tradition a considéré qu'à

cette époque elle se laisse plus agréablement contempler.

Il existe des milliers de kigos. On compare volontiers le répertoire des mots de saison à une pyramide au sommet de laquelle trônent les mots les plus anciens, les plus archétypiques, les plus chargés de références littéraires : le coucou (*bototogisu*) pour l'été, les cerisiers en fleur pour le printemps, la neige pour l'hiver, les feuilles mortes et la lune pour l'automne. Ils surmontent les autres mots classiques beaucoup plus nombreux mais moins emblématiques. À la base se trouvent les mots plus récents, moins nobles : le pissenlit, par exemple, ou l'amour (l'accouplement) des chats. On distingue ainsi entre les mots de saison dits *tatedai* (qui étaient déjà en usage dans le renga) et ceux que l'on classe comme *yokodai*, qui sont les mots nouveaux introduits par le haïkaï. De par son tour résolument parodique et l'exigence de renouvellement et d'invention qui est à son principe, celui-ci se lança dès l'origine dans une quête perpétuelle de nouveaux mots de saison et de nouvelles manières de mettre en scène ceux qui étaient classiques.

Tout en renouvelant et en enrichissant le patrimoine des mots de saison, le haïku n'en resta pas moins ancré dans la tradition. Pour certains critiques, la brièveté du haïku n'a été viable à l'origine que parce que son contenu, en particulier à travers le kigo, restait extrêmement codifié, porteur de multiples significations implicites et inscrit dans une continuité littéraire. C'est ce que laisse percevoir la présence du mot de saison dans ce poème de Bashô :

*Même à Kyoto  
je me languis de Kyoto  
quand j'entends le coucou*

« Hototogisu », on l'a dit, est le nom que donnent les Japonais au coucou qu'écoute Bashô. Le mot dériverait d'une onomatopée empruntée aux modulations mélodieuses de cet oiseau, auquel s'attache quelque chose de fabuleux parce qu'il se dérobe au regard en se cantonnant dans les feuillages denses de l'été. Entendant le coucou, Bashô se remémore les vers que ce chant a inspirés aux poètes du Kyoto d'autrefois. L'expérience de la nature ramène à la culture, à la tradition littéraire. Et à son tour, ce que fait entendre ici Bashô à son auditeur ou à son lecteur, ce que fait entendre la littérature, est moins le chant d'un « vrai » coucou que celui qu'ont chanté les poètes disparus. « Hototogisu » est le nom que donna Shiki à la revue de poésie qu'il fonda en 1897.

*Les Heures oisives (Tsurezuregusa)* est un recueil d'essais du moine bouddhiste Kenkô (1283-1352) qui compte parmi les grands classiques de la littérature japonaise. Il a contribué à pérenniser cette esthétique de l'imperfection si caractéristique de la culture de son pays et dont le *sabi* est une des expressions les plus ramifiées. Le chapitre 137 en est particulièrement célèbre : « Faut-il ne contempler de fleurs qu'épanouies et la lune seulement quand le ciel n'est pas obscurci ? Regardant la pluie qui tombe aimer la lune, être claquemuré et ne pas voir

le printemps qui passe sont choses bien plus émouvantes. Les branches d'un arbre qui n'a point encore fleuri, un jardin jonché de pétales flétris sont à maints égards dignes d'admiration. »

Dans ce même passage, Kenkô ajoute : « Faut-il absolument que nous contemplions les fleurs et la lune de nos propres yeux ? Qu'au printemps sans quitter la maison nous imaginions, dans notre chambre, la nuit éclairée par la lune, voilà qui est plaisant, voilà qui est charmant. »

L'absence de l'objet de notre admiration renforce son idéalisation, décuple les sentiments qu'il nous inspire, stimule l'imagination, dit Kenkô. Mais, venant d'un moine bouddhiste, ces paroles ont une portée plus grande : elles impliquent que la lune que l'on admire de ses propres yeux est elle-même une projection mentale, une formation illusoire, un fantasme. Nous la voyons à travers les yeux des poètes qui l'ont admirée avant nous.

Ainsi Bashô se console-t-il de la malchance qui ne lui permet pas de rendre hommage en chemin à la montagne sacrée entre toutes :

*Brouillard et bruine  
mont Fuji invisible aujourd'hui  
fort intéressant*

« Les montagnes, les rivières,  
l'herbe et les arbres,  
tout devient bouddha »

À travers le mot de saison, le haïku participe à la célébration de la temporalité lunaire périodique qui ordonne la vie des hommes. Mais la tradition japonaise, au-delà de l'aspect cyclique, au-delà de l'éternelle répétition de la même séquence saisonnière (après l'hiver, le printemps), au-delà du mouvement de régénération perpétuelle dont la floraison des cerisiers apporte chaque année la preuve éclatante, est avant tout sensible à l'incessante métamorphose de la nature et au changement perpétuel dont elle offre le spectacle.

« Le cours du fleuve qui va jamais ne cesse et pourtant ce n'est pas la même eau qui revient. L'écume qui flotte sur les eaux stagnantes, ou bien elle se dissipe ou bien elle s'amasse, mais il n'est pas d'exemple qu'elle se soit longtemps arrêtée. Il en advient de même des hommes et des demeures qui sont en ce monde. » Ainsi commencent les *Notes de*

*l'hermitage (Hôjôki)* de Kamo-no-Chômei (1155-1216), un essai qui se range, à côté des *Heures oisives* du moine Kenkô, parmi les textes fondateurs de la culture japonaise.

Plus que la fluctuation saisonnière des eaux du fleuve, la variation cyclique de leur débit, l'alternance de leurs crue et décrue, c'est le caractère irréversible de leur écoulement que retient Kamo-no-Chômei. Ce qui se révèle à travers le passage des saisons, c'est le constant mouvement qui anime la nature, le flux incessant, semblable à l'écoulement des eaux du fleuve, au défilement des nuages, dans lequel toute chose se fond et disparaît. Le cycle saisonnier déploie toutes les figures de la finitude. La destinée humaine, linéaire, se recourbe et s'arrondit pour épouser puis se dissoudre dans le cercle éternel des métamorphoses.

Tout en s'inscrivant dans le calendrier récurrent des phénomènes naturels, le mot de saison fait fond sur une conscience exacerbée de la fugacité de l'existence et une spiritualité imprégnée des enseignements du bouddhisme.

Saigyô, un moine itinérant du XII<sup>e</sup> siècle, a exercé une influence déterminante sur Bashô. Dans un poème fameux, « Kokoro naki » (c'est-à-dire « Sans cœur », qu'il faut comprendre dans le sens de l'indifférence, du détachement, auquel aspire le moine bouddhiste), il évoque ce sentiment que l'on désigne en japonais par « *aware* ». L'*aware* est un sentiment de compassion, mêlée d'un effroi sacré, devant le caractère périssable de toute chose :

*L'homme indifférent  
lui-même connaît la compassion  
à l'envol d'une bécassine  
sur le marais  
au crépuscule d'automne*

Même en ayant atteint l'illumination, on éprouve encore de la compassion (aware) au spectacle de la nature. Saigyô est à la fois un poète de la nature et un poète de l'impermanence (無常, *mujô*) : rien ne perdure, tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'est rien qui ne s'altère et ne se dissolve dans le flux perpétuel et universel. L'impermanence est source de souffrance. Saigyô est tout entier pénétré de la vérité première du bouddhisme qui énonce que le monde est souffrance. L'aware n'est pas seulement un sentiment que l'on éprouve. Elle est à l'intérieur des choses, elle est une tonalité, une vibration douloureuse du monde lui-même. Elle est à la fois subjective et objective. « Connaître la compassion » n'est pas simplement ressentir un sentiment de pitié, c'est prendre part à la souffrance qui est au principe même du monde.

Saigyô semble osciller entre les deux polarités contraires de l'attachement et du détachement. Sa double vocation de poète se dédiant, avec toute l'apparence de la passion, à la célébration de la nature, et de moine en quête de délivrance de la souffrance, cherchant à se projeter, comme on serait tenté de l'imaginer, hors du monde, a pu paraître contradictoire. Elle ne l'est pas dans la tradition japonaise, qui

s'est nourrie de la fusion d'une sensibilité animiste qui magnifie les phénomènes naturels et d'une spiritualité bouddhiste qui ouvre sur leur transfiguration.

Dans les premiers temps, l'arrivée du bouddhisme au Japon, au VI<sup>e</sup> siècle, via la Chine et la Corée, donna lieu à des tensions et même des heurts, y compris armés, entre les tenants d'une fidélité exclusive au shinto, la religion animiste des ancêtres, et les partisans de l'adoption de la nouvelle foi. Les combats s'étant soldés par la défaite des « traditionalistes », le bouddhisme put, à partir de la cour impériale, se diffuser dans le pays tout en cohabitant avec le shintoïsme. On vénérât parallèlement les divinités du shinto et celles du bouddhisme. Parmi l'infinité de bouddhas et de *bosatsus* (du sanscrit *bodhisattva*, entité ayant atteint l'illumination mais renonçant à accéder au nirvana pour aider les autres êtres vivants à y parvenir) dont le bouddhisme mahâyâna<sup>1</sup> qui s'était implanté au Japon reconnaît l'existence, certains acquirent une influence particulière, donnant peu à peu naissance à un panthéon bouddhiste japonais particulier.

Graduellement, les deux religions fusionnèrent. On en vint à considérer les divinités du shinto (*kamis*) comme des manifestations des bouddhas et *bosatsus*

---

1. Le bouddhisme mahâyâna (autrement dit « du grand véhicule », *daijô* en japonais) s'oppose au bouddhisme hînâyana (« du petit véhicule », *shôjô* en japonais) en ce qu'il considère que le salut est accessible au plus grand nombre et pas seulement à ceux qui s'astreignent à des pratiques ascétiques.

du bouddhisme, comme les formes provisoires que ceux-ci empruntaient pour entrer en relation avec les hommes. On théorisa cette conciliation des deux croyances en s'appuyant sur une interprétation de la tradition bouddhique suivant laquelle le bouddha historique lui-même avait été une incarnation transitoire d'un bouddha éternel et impérissable. La doctrine s'imposa lorsque l'empereur Shômu, au VIII<sup>e</sup> siècle, qui s'était rendu dans un temple shinto pour obtenir la bénédiction des kamis à l'édification d'une statue géante du bouddha Dainichinyorai, reçut la révélation que ce bouddha formait une seule et même entité avec la principale divinité du shinto, la déesse du Soleil, Amaterasu.

Cette fusion des deux religions permit l'épanouissement d'une spiritualité qui voit dans les phénomènes naturels, tels qu'ils trouvent leur expression dans les kamis du shinto, la manifestation de la vérité vers laquelle orientent les enseignements du bouddhisme. La nature n'est pas quelque chose qu'il faut rejeter en faveur d'une réalité plus haute. La nature n'est pas le mondain, le séculier, par opposition au sacré. La vérité enseignée par le Bouddha n'est pas une vérité abstraite et transcendante. Elle se donne dans ce que le shinto considère comme sacré. La nature et Bouddha ne font qu'un.

Aller à la rencontre de la nature, c'est aller à la rencontre de Bouddha, à la rencontre de l'éveil. Saigyô s'est donné un nom bouddhiste qui signifie « aller vers l'ouest », en référence au paradis occidental de la Terre pure, le royaume du bouddha

Amida qui permet d'accéder au nirvana. L'amidisme, qui désigne une branche du bouddhisme faisant de la dévotion au bouddha Amida la principale voie du salut, directement ou non, a exercé une influence profonde sur les maîtres du haïku.

Les bouddhas du bouddhisme mahâyâna sont innombrables, ils existent tant dans le passé, le présent ou l'avenir que dans toutes les directions spatiales. Ainsi, le bouddha qui se tient à l'ouest a pour nom Amida. Sur le chemin de l'éveil, Amida avait fait le vœu de renoncer au nirvana, c'est-à-dire à devenir bouddha, tant que tous les êtres vivants ne seraient pas sauvés. Il avait annoncé que, une fois qu'il serait devenu bouddha, quiconque en appellerait à lui renaîtrait sur sa « Terre pure », terre de béatitude suprême, d'où il serait possible d'atteindre soi-même, sous sa conduite, la délivrance ultime. Amida n'est pas le seul bouddha à régner sur une Terre pure, mais la dévotion à son égard, dans le Japon médiéval, prit une ampleur particulière car on considérait que l'enseignement du bouddha Sakya-muni (autrement dit de Siddhartha Gautama, le fondateur historique du bouddhisme) était entré dans un âge de décadence.

Après la mort de celui-ci trois âges s'étaient succédé. La période dite de la « loi correcte », pendant laquelle il était possible de mettre en pratique l'enseignement bouddhique et d'atteindre le nirvana, avait été suivie de celle de la « loi imitative ». La pratique bouddhique subsistait mais le nirvana était devenu hors de portée. On était désormais entré dans la troisième période dite de la « loi finale »

(*mappô*) : l'enseignement bouddhique certes perdrait mais on n'était plus même capable de l'appliquer véritablement.

Dès lors qu'il devenait impossible d'atteindre le nirvana et que l'on ne pouvait plus espérer conformer sa vie aux prescriptions bouddhiques originelles, la promesse d'Amida apparaissait comme l'unique voie de salut : il suffisait d'avoir foi en lui pour renaître après sa mort sur sa Terre pure et être sauvé. En vérité, tous les êtres étaient *déjà* sauvés : Amida étant devenu bouddha, cela signifiait que son vœu s'était accompli. La foi qu'on lui témoignait permettait simplement à cette virtualité de se réaliser.

L'amidisme prit son essor du temps même de Saïgyô. En cette ère de *mappô*, le salut ne peut venir que d'une autre force (*tariki*) que la sienne propre (*jiiriki*). Il faut s'en remettre à la promesse faite par le bouddha Amida de sauver ceux qui auront foi en lui, s'abandonner exclusivement à son action. L'amidisme fait de l'incantation d'une formule rituelle, dite *nembutsu* (« *namu amida butsu* », qui signifie « Je m'en remets au bouddha Amida »), la clef du salut et de la renaissance dans son paradis.

Issa, au XVIII<sup>e</sup> siècle, fut un adepte fervent de cette école qui se répandit largement parmi le peuple et devint au fil des siècles prépondérante au Japon. Ses haïkus sont imprégnés de sa foi amidiste qui élève à une égale dignité tous les êtres vivants, destinés les uns comme les autres à atteindre le nirvana. Ainsi de ce moineau qui, en ouvrant son bec pour picorer, récite le *nembutsu* et manifeste la dimension spirituelle dont il est animé :

*Le petit moineau  
qui picore la prune  
grâce rendue à Bouddha...<sup>1</sup>*

Aux yeux d'Issa, la dimension spirituelle n'est pas limitée aux êtres vivants, c'est la nature dans son ensemble, ce sont tous les phénomènes naturels, du règne végétal et minéral comme du règne animal, toutes les manifestations de l'ordre cosmique, qui, exaltés par la foi dans Amida, participent d'un même mouvement de transfiguration universelle :

*Croire seulement  
pour les pétales qui dansent  
il n'en va pas autrement*

À vrai dire, avant même l'épanouissement de l'école de la Terre pure et de son culte centré sur la figure d'Amida, l'idée s'était répandue dans les différentes expressions du bouddhisme japonais que les êtres sensibles comme les êtres inanimés, que même « les montagnes, les rivières, l'herbe, les arbres », comme il était dit dans les textes, étaient appelés à devenir bouddhas, que la nature tout entière, indissolublement, était porteuse de l'illumination. Pour Dôgen (1200-1253), le premier patriarche de l'école zen Sôtô, « la couleur des cimes, la rumeur de l'eau dans les vallées, tout de Bouddha est la voix et l'apparence ».

---

1. Le texte original dit simplement « nembutsu... ».

Si Issa a été un adepte déclaré de l'amidisme, Bashô ne s'est rattaché à aucune école bouddhique en particulier. Cependant, il a mis ses pas dans ceux de Saigyô. Il est allé vers la Terre pure d'Amida. De même que tous les êtres sont déjà sauvés, que la transfiguration est déjà achevée, que la perfection est déjà de ce monde, cette Terre pure n'est pas un paradis situé quelque part à l'occident, dans l'au-delà. Elle est ici et maintenant, elle est la nature elle-même, il ne tient qu'à nous de la voir, autrement dit elle est dans notre regard.



## Misère du bananier

Pour Saïgyô, « aller vers l'ouest », vers la Terre pure, n'avait pas qu'une valeur symbolique. Cela signifiait concrètement se mettre en marche, partir, aller dans la nature à la rencontre de Bouddha. Bashô lui-même, à la suite de Saïgyô, alors même qu'il avait atteint une certaine notoriété, à l'âge de trente-sept ans, quitta Edo (l'actuelle Tokyo) pour se retirer quelques années dans un ermitage au bord de la rivière Sumida avant d'entreprendre de multiples voyages jusqu'à sa mort. Issa à son tour mit ses pas dans ceux de Bashô et fut lui-même un grand voyageur.

C'est en pensant en particulier à Saïgyô que Bashô proclame dans ses *Carnets de la hotte* :

*Le nom de voyageur  
ne faut-il pas me donner  
premières pluies d'hiver*

Le voyageur, pour Bashô, est celui qui s'est engagé sur le chemin de la vérité, autrement dit celui qui ne

craint pas de s'exposer aux « premières pluies d'hiver », qui se porte au-devant des intempéries, du froid, des rigueurs de la saison inclémente qui s'annonce. Le poète n'est pas un promeneur qui se repaît du spectacle paisible de la nature. Il ne se contente pas, pour nourrir son inspiration, pour éprouver des sentiments, d'aller contempler les phénomènes saisonniers, il se met littéralement à leur épreuve, il se met à l'épreuve de la nature afin que la nature et lui-même ne fassent qu'un.

Dans les *Carnets de la botte* (*Oi no kobumi*), Bashô désigne quelque chose à l'intérieur de son corps du nom de « *Firabô* », mot qui associe les signes du vent et de la soie très fine à celui de bonze 風羅坊. Ce qui l'anime, la foi qui le porte, tel un bonze, est pareille à « la soie fine qui se déchire facilement au vent ». Dans l'« Essai sur l'ermitage de l'irréelle demeure » (« Genjûan no ki »), il compare son corps à un escargot qui a perdu sa coquille, à une chenille qui aurait abandonné son fourreau de soie.

On trouve chez Bashô un éloge de la fragilité qui découle de l'esprit *sabi*. Le nom de « Bashô » sous lequel il est passé à la postérité est un nom de plume qui signifie « bananier » (il s'agit en l'occurrence du bananier plantain du Japon dont les fruits ne sont pas comestibles). Le poète l'adopta en souvenir du bananier offert par un disciple lorsqu'il s'installa dans son ermitage, de sorte que par la suite on dénomma *shômon*, « école du bananier », le courant poétique rassemblant ceux qui se réclamaient de son enseignement. Le bananier plantain était un motif de prédilection de la tradition litté-

raire et picturale pour l'aspect désolé que lui donnaient, à l'arrivée de l'hiver, ses grandes feuilles déchirées en lambeaux, fouettées, déchiquetées par les bourrasques de pluie. Il était un symbole de l'impermanence. Saigyô :

*La misère (aware)  
au vent qui souffle  
et les dévaste  
des feuilles du bananier  
est-ce un monde  
auquel se fier ?*

À l'occasion d'un déménagement d'un ermitage à l'autre, Bashô a écrit un court essai intitulé « Replantation du bananier » dans lequel il explore les affinités qu'il éprouve pour cet arbre. Le bananier fleurit à l'occasion mais ses fleurs n'ont rien de splendide. Son tronc est épais mais n'en est pas moins indigne de la hache du bûcheron. Il fait partie de ces arbres inutiles que l'on trouve au plus profond des montagnes... Bashô dit en goûter l'ombre l'été mais conclut qu'il l'aime, quand vient l'hiver, pour la « facilité » avec laquelle il est lacéré par le vent et la pluie.

Les épreuves endurées au cours du voyage sont pareilles aux bourrasques de pluie qui dévastent le bananier. Au moment de partir pour son premier périple dont rend compte *Nozarashi kikô* (*Ossements abandonnés*), Bashô a cette vision d'horreur qu'éveille la crainte des périls qu'il s'apprête à affronter :

*D'ossements au bord  
du chemin la hantise  
dans le vent cinglant*

Nombre de ses haïkus témoignent – le plus souvent avec la pointe d'humour typique du haïkaï – des duretés de la vie du voyageur :

*Poux, puces  
et mon cheval qui pisse  
tel est mon chevet*

Inconfort du campement, crainte des brigands, le froid :

*Chiper pour dormir  
la manche de l'épouvantail !  
gelée de minuit*

*Ossements abandonnés* s'achève par ce haïku qui souligne les dangers auxquels il a échappé :

*Voilà je touche au but  
et je ne suis pas mort  
fin de l'automne*

À la fin de *La Sente étroite vers le nord* (*Oku no hosomichi*), Bashô parle de la misère du voyage (« tabi no monousa »). Dans un texte adressé à Kyôriku, l'un de ses disciples sur le point de repartir vers son village natal, il évoque les poètes de l'ancien

temps, misérables voyageurs (*ukibito*) qui se sont exposés aux rigueurs de la route pour connaître la vérité des choses.

Mais de même que Bashô admire la « facilité » avec laquelle le bananier s'abandonne aux morsures du vent, le poète voyageur n'endure pas à proprement parler les épreuves du voyage, il ne les subit pas, il les recherche, il les aime, il les accueille. S'il fuit la stabilité, la solidité, la sécurité d'une demeure confortable, s'il préfère la précarité d'un campement ouvert à tous les vents, exposé à l'inclémence du climat, c'est qu'il veut éprouver les éléments dans sa chair, sentir la neige et la pluie sur son corps, se dépouiller de sa propre image comme le bananier de son feuillage, se délivrer de sa propre carapace subjective pour être en harmonie avec la nature, s'y incorporer.



« Sans rien en lui qui pèse  
ou qui pose »

Voyager, c'est se déplacer, se mouvoir. Ce seul fait modifie l'équilibre des perceptions et des représentations. Quand on chemine sur de longues distances, on finit par faire abstraction du but à atteindre, par se dégager mentalement de l'intention initiale. Les repères bougent, se dérobent, se métamorphosent. Le corps prend le pas sur l'esprit. L'appréhension des choses insensiblement change. L'intellect cesse de conditionner, d'encapsuler les sensations. La conscience s'aère, la médiation de la volonté s'estompe, on devient comme absent de soi-même à mesure que le monde se fait plus présent. Les sensations prennent une acuité nouvelle. Le temps s'étire, se distend. Dans le temps interminable peut advenir l'instant.

De nombreux haïkus retranscrivent les impressions qui jalonnent le voyage dans l'esprit détaché et vacant du marcheur. Elles sont d'autant plus fulgurantes que l'attention consciente s'est abandonnée à

l'intelligence instinctive, que la vigilance du corps a supplanté celle de l'esprit. Ainsi de ce poème de Bashô :

*Les pruniers embaument  
le soleil au détour surgit  
sentier de montagne...*

et de cet autre :

*Dormant à cheval  
lointaine en songe la lune  
vapeur de thé*

La scansion du poème, qui retranscrit le jaillissement d'une sensation immédiate, semble naître de l'abandon du corps à la cadence du cheval. La musique ancestrale du haïku affleure comme une fantasmagorie dans le bercement de son pas. Le rythme de la poésie surgit dans le rythme de la marche.

Le rythme ternaire de 5, 7 puis 5 syllabes qui caractérise le haïku plonge ses racines très loin dans la culture japonaise. Dans la première anthologie de poésie, le *Manyôshû*, que l'on fait remonter au VIII<sup>e</sup> siècle et qui précéda les anthologies impériales, on trouve la forme du *tanka* ou « chant bref » qui se compose de cinq vers sur le modèle 5-7-5-7-7 syllabes. Le *Manyôshû*, ou *Anthologie aux mille feuilles*, nous a d'ailleurs laissé, à travers le dialogue entre un poète de haut rang et une nonne bouddhiste, le pre-

mier exemple de ce qui allait devenir la poésie chaînée ou renga. Le rythme du haïku s'est imprimé dans les esprits depuis des temps immémoriaux. Dans le renga puis dans le haïkai no renga les poètes improvisaient à tour de rôle en se calant spontanément sur cette métrique séculaire.

Cette inclination pour l'impair qui caractérise la poésie japonaise est un trait original. La poésie chinoise repose sur la symétrie et le parallélisme. En France, patrie de l'alexandrin, le vers impair est resté d'un usage relativement rare. Les classiques prônaient la régularité du vers pair, même si le vers impair a été utilisé à toutes les époques pour sa musicalité particulière afin de produire des effets d'étrangeté, d'instabilité, d'incertitude.

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'impair,  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose,*

déclare Verlaine dans *L'Art poétique*. La prédilection pour le « vague », pour l'asymétrie et le déséquilibre qui s'attachent au vers impair n'est pas sans lien avec l'émergence de l'esthétique japonaise de l'imperfection et de l'inachèvement, qui trouve dans le *sabi* son accomplissement.

À la diction, la pause entre chacun des trois segments de 5, 7, puis 5 syllabes souligne le rythme ternaire du haïku. Cette scansion a un pouvoir mnémonique qui s'enracine dans l'inconscient collectif et que l'on retrouve dans de nombreux pro-

verbes, adages et aphorismes familiers. L'unité rythmique n'est pas la syllabe à proprement parler mais le phonogramme (*onji*). À titre d'exemple, le « n » à la fin d'un mot (comme le « n » de *man* en anglais) compte pour une unité rythmique à part entière.

Dans *La Sente étroite vers le nord* (*Oku no boso-michi*), arrivé à un ancien poste frontière, la barrière de Shirakawa, désormais abandonnée mais qui symbolisait dans la tradition littéraire la limite entre le monde civilisé et des contrées septentrionales encore indomptées et aux mœurs frustes, Bashô retranscrit ce haïku (hokku) :

*Comment commença  
la poésie : chant au nord  
des planteurs de riz*

Ce poème a prêté à diverses interprétations. En tant que hokku, il n'était peut-être qu'une façon de saluer, en signe de courtoisie à l'égard de l'hôte, l'agrément de son pays. Bashô rendrait ici hommage à la beauté des chants paysans qu'il a entendus sur sa route et qu'il considère comme un prélude poétique à la session de haïkaï qu'il s'appête à présider. Mais ces lignes ont sans doute une portée plus grande : elles semblent bel et bien affirmer que la poésie a son origine non pas dans la tradition lettrée des cercles raffinés et cultivés de la cour, mais dans les chants de travail et l'art populaire.

« Poésie » ne rend qu'imparfaitement le terme de *fûryû* employé par Bashô, qui signifie littéralement

« souffle du vent » ou « cours du vent ». *Fûryû* est une certaine qualité poétique suggérant l'idée de beauté, de goût, de style, d'élégance, qui transcende un art en particulier et que l'on trouve appliquée aussi bien à la poésie qu'à la peinture ou à la cérémonie du thé. Le haïku de Bashô rattache la poésie, le style, l'élégance, aux chants qui cadencent le travail de la terre à l'unisson des rythmes saisonniers et cosmiques.

Le haïku, avant d'être composé de mots, est une pulsation, une ligne rythmique qui s'unit à la musique du monde. Il se superpose aux modulations de la nature, à sa vibration primordiale, il s'accorde au phrasé des éléments, aux saccades sur le toit de la *shigure*, une sorte de crachin annonciateur de l'hiver, il s'entend dans le cinglement du *kogarashi*, la bise qui, littéralement, « dessèche les arbres », dans les morsures du *nowaki*, l'autan qui « déchiquette l'herbe ». Un poème de Bashô, écrit dans son ermitage devant lequel se dressait le bananier qu'un disciple lui avait offert, se fait l'écho de cette écoute musicale, rythmique, métronomique de la nature :

*Bananier en rafales l'autan  
dans le baquet la pluie  
toute la nuit à écouter...*

La traduction est souvent impuissante à restituer les propriétés proprement musicales du haïku, qui combine à sa métrique singulière, à sa cadence, au contretemps créé parfois par un *kumagatari* (enjambement), les effets sonores produits par les allitéra-

tions et les assonances, spontanément plus nombreuses en japonais car le système phonétique est comparativement peu varié. De Bashô ce poème est particulièrement célèbre :

*Karé éda ni karassu no tomari kéri aki no kuré*

Comme beaucoup de haïkus de Bashô ou d'Issa, celui-ci déroge à la norme métrique (il est en 5, 9 et 5 syllabes). Le surnombre de syllabes (appelé *jiamari*), en s'écartant du modèle attendu, produit un effet de rupture auquel se conjugue l'impact syncopé de l'allitération en « k ». La traduction ne peut qu'imparfaitement transposer l'harmonie rauque et macabre qui en émane :

*Sur la branche morte  
un corbeau s'est perché !  
crépuscule d'automne*

## Suis-je un papillon rêvant qu'il est un homme ?

En s'exposant aux éléments, en s'assujettissant à la misère du voyage, en se mettant à l'écoute de la musique du monde, le poète laisse resurgir en soi le souffle impersonnel de la poésie. L'ascèse du voyage est le moyen de se dégager de soi-même. Le haïku n'est pas une poésie de la subjectivité comme l'a glorifiée par exemple le romantisme. Il va à rebours d'une exaltation lyrique du « moi ». À mesure qu'il se laisse guider par ses propres pas, qu'il s'immerge dans son propre cheminement, qu'il entre en communion avec la nature, le maître de haïku se décentre de lui-même. Les inhibitions que l'intention particulière impose aux perceptions s'estompent, les limites sensorielles dans lesquelles le moi conscient se confine s'effacent. Les frontières superficielles de l'ego se résorbent. Rêve et réalité s'inversent et se confondent. L'illusion du moi se révèle. Le haïku jaillit de la disparition du moi.

Le haïku, par le contact avec la nature qui est à son principe, est avant toute chose une poésie de la sensation. Un haïku de Sodô, un proche de Bashô, est resté célèbre pour la combinaison sensorielle simple et rafraîchissante qu'il propose :

*Sous mes yeux la verdure  
un coucou des montagnes  
le premier maquereau*

Les sensations visuelle, auditive, gustative éclatent dans toute leur pureté, comme trois couleurs primaires juxtaposées. Moins l'intellect interfère, moins le moi conscient s'interpose, plus la sensibilité du corps s'aiguise, plus le champ de la perception s'élargit, plus on est relié à la nature, plus on s'incorpore la nature, dans une union qui mobilise toutes les facultés sensitives.

On perçoit des événements infimes. Issa :

*Le vieux puits !  
du poisson qui happe un moustique  
le bruit dans la nuit*

Certains haïkus témoignent d'une perception tellement fine qu'elle confine à l'extrasensoriel, à l'hallucinatoire, au fantasmatique. Bashô :

*La nuit en secret  
un ver au clair de lune  
taraude le châtaignier*

À d'autres moments, le poète est ébloui par une vision cosmique :

*Le soleil brûlant  
elle le verse dans la mer  
la rivière Mogami*

Les distances se dilatent et se contractent. Le microscopique et le cosmique, le vaste et l'infime sont des notions relatives et réversibles. Selon le bouddhisme, chaque grain de poussière contient le cosmos tout entier. L'infiniment petit et l'infiniment grand l'un dans l'autre s'abîment. Issa :

*Des montagnes au loin  
le reflet sur la prunelle  
d'une libellule*

Dans la vision cosmologique du bouddhisme chaque chose contient toutes les autres choses. Tout est dans l'un, l'un est dans le tout. C'est le principe d'interpénétration. De même que s'inversent et se dissolvent les ordres de grandeur, les frontières entre les domaines sensoriels s'abolissent, les impressions permutent d'un sens à l'autre, se mêlent et se confondent. Un poème de Yokoi Yayû, un « haïjin » (praticien du haïkai) contemporain de Buson, capte subtilement l'effet de synesthésie produit par la fusion de sensations olfactives, visuelles et tactiles :

*La senteur du noir  
on la cueille elle est blanche  
fleur de prunier*

La réalité est insaisissable. Les formes à travers lesquelles elle se donne sont fuyantes, fluctuantes, indéfinies. La frontière entre le réel et le rêve disparaît. Le sentiment d'identité se désagrège. La langue japonaise, qui laisse volontiers dans l'implicite le sujet des phrases en permettant de faire l'économie des pronoms personnels, accentue l'impression de flou, d'évanescence. La vie est un songe. Nous habitons une irréelle demeure. Le monde est une fantasmagorie. Issa :

*Ils se font démons  
ils se font aussi bouddhas  
les nuages d'été*

Le rêve du papillon de Tchouang-tseu, l'un des principaux penseurs taoïstes ayant vécu en Chine au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, est à l'origine d'un thème majeur du haïku. Il s'agit de la parabole la plus connue d'un des textes essentiels du taoïsme, le *Tchouang-tseu*.

Bashô, comme les poètes de haïkaï de son époque, était un grand lecteur des écrits de maître Tchouang. Certains allaient jusqu'à considérer son unique ouvrage, appelé tout simplement de son nom, comme le *hon-i*, l'essence même du haïkaï. Les haïjins revendiquaient la truculence, l'humour, les jeux de langage qui émaillent les aphorismes, les fables et les para-

boles dont le texte est tissé. Le *Tchouang-tseu* démasque avec verve et allégresse l'inanité des préjugés et des conventions qui modèlent notre vision du monde. Il dessine par petites touches hautes en couleur l'idéal d'une vie indifférente à tout jugement de valeur, libre de toute intention, spontanée, évoluant en osmose avec le Tao, la Voie.

Un jour, après avoir fait un songe dans lequel il se prenait pour un papillon, Tchouang-tseu se réveille et pose cette fameuse question : « Suis-je un homme rêvant qu'il est un papillon, suis-je un papillon rêvant qu'il est un homme ? »

Bashô a laissé plusieurs haïkus faisant allusion au papillon de Tchouang-tseu. Dans celui-ci, le papillon – ombre d'un vol – devient, pour ainsi dire, un phénomène ondulatoire :

*Du papillon le vol  
à travers la prairie  
cette ombre seulement*

Buson, qui reprendra lui-même le motif à maintes reprises, a capturé ainsi le papillon de Tchouang-tseu :

*Sans réalité  
de pincer la sensation  
le papillon...*

Son haïku est ainsi construit qu'il laisse planer l'ambiguïté. On est enclin à imaginer des doigts se refermant délicatement sur des ailes si fines qu'elles

en paraissent immatérielles. Mais à y regarder de près, on s'aperçoit que le papillon peut tout aussi bien être le sujet du poème : c'est le papillon qui pince, ou alors celui qui pince est lui-même un papillon...

Dans une lettre à un ami moine, écrivain comme lui, auquel il a confié que dans cette vie qui est un rêve ils font apparaître les formes du rêve, Bashô compare ses haïkus aux « paroles d'un dormeur ». Ce dormeur qui a lu Tchouang-tseu sait que les sensations qu'il éprouve n'ont pas plus de réalité que le fugace et fantasque butinement du papillon.

Dans la tradition japonaise, la coutume voulait qu'à l'approche de la mort on rédige un poème testamentaire appelé *jisei*. Celui-ci n'était pas nécessairement le dernier poème chronologiquement. Dans son agonie, Bashô a prononcé un ultime haïku qui peut exprimer les affres d'une nostalgie poignante autant qu'un détachement définitif :

*Malade en chemin  
mes rêves sillonnent  
les champs désolés*

Ce que l'on considère comme son véritable *jisei*, rédigé quelques jours plus tôt, n'est pas moins énigmatique :

*Sur cette route  
il ne passe personne  
crépuscule d'automne*

De quelle route parle Bashô ? Peut-être se remémore-t-il un de ces chemins désertés, mordoré dans les rayons du soleil couchant, où s'étaient usées tant de ses sandales de paille. Peut-être fait-il simplement allusion à la solitude qui l'étreint au seuil de la mort. Peut-être cherche-t-il à rappeler, en guise de testament à l'attention de ses disciples qui se sont rassemblés pour assister à ses derniers instants, le caractère unique de sa démarche poétique, la singularité de son enseignement.

Bashô a pourtant manifesté tout au long de son existence une constance dans la modestie, une persévérance dans l'humilité, un désir d'effacement qui rendent peu plausible cette dernière hypothèse. Le poème a sans doute une signification plus profonde : sur cette « route », mot qui s'écrit 道 comme la Voie, le Tao, il n'y a personne, pas même lui-même.



## Depuis le commencement il n'y a rien

« Si mois avec la lune et jours avec le soleil cheminent dans l'éternité, alors les années qui passent sont comme un voyageur. Celui qui va à la rencontre de la vieillesse en faisant flotter sa vie sur une barque, en tirant le mors d'un cheval, fait de chaque jour un voyage, il fait du voyage sa demeure. Bien des hommes de l'ancien temps sont morts sur les routes. Moi-même, depuis plus d'années qu'il m'en souvient, à l'invite du vent dans les lambeaux de nuages, je n'ai cessé de songer au vagabondage... »

Ainsi commence la relation que fit Bashô de son grand voyage vers le nord (*Oku no hosomichi*). Les « hommes de l'ancien temps » sont des poètes japonais comme Saigyô ou Sôgi (1421-1502) mais également des poètes chinois comme Li Bai (701-762) ou Du Fu (712-770), tous morts en chemin, partis non pour aller quelque part mais pour être en voyage, pour le voyage lui-même, pour épouser la fuite des nuages.

Le voyage dont parle Bashô est sans but. Il est vagabondage, libre errance, au gré des éléments, à l'image de ces moines pèlerins du bouddhisme japonais que l'on appelle *unsui*, c'est-à-dire « nuage-eau », parce qu'ils sont pareils aux nuages livrés aux caprices du vent et semblables à l'eau qui s'écoule en obéissant aux variations de la pente.

Les nuages qui passent ne mènent nulle part. Ils sont la manifestation, le signe, la trace de l'impermanence. Le vent les déchire et les dissipe. Shiki :

*De la déchirure  
des nuages le vestige  
vent d'automne*

Suivre les nuages, c'est faire de l'impermanence sa demeure. Les nuages ne cessent de se métamorphoser, leur existence intangible est éphémère, ils sont voués à disparaître. Mais quand on s'est délié de toute visée particulière et que l'on est parfaitement absorbé dans le vide de leur flux, quand on s'est abstrait du « moi » pour s'unir à la vacuité de leur dérive, il n'y a plus de point de départ ni de point d'arrivée, plus d'avant ni d'après. On est dans le présent. Dans le vide on a rejoint l'instant.

Onitsura, un haïjin contemporain de Bashô et non moins célèbre que lui de son vivant, dans sa préface à un ouvrage consacré à la voie du haïkaï, débute ainsi : « Le livre de poésie n'est pas un arbre ; le papier sur lequel le poème est imprimé n'est pas un

trépied. “Depuis le commencement, il n’y a rien” – telle est la clef de mon haïkaï. »

Ces mots font référence au légendaire poème (« Gatha ») de Huineng (Enô en japonais), le sixième patriarche du bouddhisme chan (doctrine qui, de Chine, se diffusa au Japon sous le nom de zen).

On rapporte que le cinquième patriarche ayant déclaré qu’il ferait son successeur de celui qui composerait le poème le plus sagace, le moine le plus vénérable du monastère traça sur le mur la stance suivante, le premier vers étant une allusion à l’arbre sous lequel Bouddha connut l’illumination :

*Notre corps est l’arbre de l’éveil  
notre esprit pareil à un miroir clair sur un trépied  
nous ne cessons de l’essuyer  
ne laissant aucune poussière s’y déposer*

Le patriarche se montrant insatisfait, Enô, qui n’était qu’un novice et de plus illettré, demanda que l’on écrive, à côté, ces mots sous sa dictée :

*Il n’y a jamais eu d’arbre de l’éveil  
Le miroir aussi est sans trépied  
Depuis le commencement il n’y a rien  
Où pourrait la poussière se déposer ?*

Lisant le poème, le patriarche reconnut immédiatement en son auteur son digne successeur.

Le « rien » (無, *mu* en japonais) qu’évoque Enô renvoie au *kû* bouddhiste. L’un des enseignements

essentiels du bouddhisme est que toute forme d'existence est *mu-ga*, c'est-à-dire « sans ego ». Dans le bouddhisme, le vide (« kû », 空) n'est pas la vacuité au sens où il n'y aurait « rien » mais au sens où rien n'a d'identité fixe, d'existence propre, où tout est interdépendant et en constante transformation. Cela s'exprime dans le soutra du cœur, l'« Hannya shin-gyô », qui renferme, dit-on, la quintessence des Écritures bouddhiques et qui contient cette formule : « La forme n'est pas différente du vide, le vide n'est pas différent de la forme. La forme est le vide. Le vide est la forme. »

Un disciple a rapporté les propos tenus par Bashô lorsqu'il fit halte chez lui lors de son grand voyage vers le nord : de la fleur que l'on contemple ou de l'oiseau que l'on écoute, aurait dit Bashô, si l'esprit en est transmis dans le haïkaï sans qu'il y entre rien qui ne soit droit, alors on devient « voyageur sur le chemin humain », « étant dans le vide, vagabondant dans l'effet ; entrant dans le vide, parvenant à l'effet ».

Ce « voyageur sur le chemin humain » est le voyageur sans « moi » qu'évoque Bashô dans son jisei. Le mot que l'on traduit ici par « effet », qui signifie « fruit » et qui désigne au sens abstrait « ce qui se concrétise », « la réalité », est un équivalent de la « forme » des Écritures bouddhistes. Lorsque Onitsura dit du vide qu'il est la clef de sa poésie, lorsque Bashô définit l'acte poétique dans sa pureté comme le fait de rejoindre le vide, ils désignent l'un et l'autre un point où, tout en étant dans le vide (il n'y a pas

de formes propres), on vagabonde librement dans les phénomènes, c'est-à-dire les formes transitoires à travers lesquelles se donne ce vide.

Dans ses *Carnets de la hotte* (*Oi no kobumi*), après avoir expliqué que s'engager dans la voie du haïku c'est suivre le cours du monde en faisant des saisons ses compagnes, Bashô déclare qu'alors il n'est rien que l'on regarde qui ne soit fleur, rien que l'on conçoive qui ne soit lune.

Bashô ne parle pas exactement de « cours du monde » mais utilise le mot *zôka*, dont la graphie combine deux idéogrammes signifiant « façonnement » et « transformation », et renvoie au vide inhérent aux phénomènes sous leur apparente et transitoire différenciation.

Tout devient fleur ou lune, autrement dit la nature poétique du monde se révèle dans sa fragile et éphémère beauté. Mais l'expression a un sens plus profond : elle signifie aussi que la fleur et la lune n'ont pas d'identité propre, ne sont pas des réalités distinctes ; comme toutes choses, elles se reflètent l'une dans l'autre et chacune reflète le cosmos tout entier dans une même coexistence indivisible et sacrée. Il n'y a pas de limites. Quelque chose échappe à la compréhension, dépasse l'entendement – quelque chose d'indicible dont le haïku est la trace et dont il nous rapproche.



« Sans sincérité,  
il n'y a pas de haïkai »

Transmettre par la poésie l'esprit de la fleur ou de l'oiseau sans qu'il y entre rien qui ne soit droit : tel est l'idéal que poursuit Bashô et qu'il appelle la vérité poétique, *fûga no makoto*.

Dans le shintoïsme, « makoto » désigne la pureté intérieure à la laquelle il faut revenir pour se mettre en harmonie avec la nature. On l'atteint à travers les rites de purification. Ainsi le fidèle s'arrose-t-il les mains et se rince-t-il la bouche à l'aide d'une des louches de bambou posées sur l'abreuvoir rempli d'eau de source qui est installé à l'entrée du temple.

*Koto* dans « makoto » signifie deux choses différentes, soit le « fait », soit la « parole », de sorte que le mot peut renvoyer à la vérité (« ma ») du fait ou à celle de la parole. Pour les maîtres du haïku, « makoto » a le double sens de sincérité subjective et de vérité objective. C'est ainsi qu'Onitsura parle de la makoto de la neige, de la lune ou de la fleur tout

en professant : « Sans sincérité (*makoto*), il n'y a pas de *haïkai*. »

La *makoto* réalise la fusion du subjectif et de l'objectif. Dans ses enseignements, Bashô se fait l'écho du principe, emprunté au bouddhisme, de *butsuga ichinyo* qui désigne l'identification, l'union, la fusion du moi et de l'objet. C'est à la lumière de cette notion qu'il convient de comprendre son fameux aphorisme : « Ce qui concerne le pin, l'apprendre du pin ; ce qui concerne le bambou, du bambou. » En se détachant de ses propres représentations et émotions, en parvenant à un état de parfaite disponibilité et réceptivité, en se faisant aussi neutre et lisse qu'un miroir, le poète entre en sympathie avec son objet, les limites qui individualisent l'un et l'autre s'effacent, sujet et objet se mêlent intimement, se confondent, le poème qui jaillit exprime la vérité de l'instant.

S'il convient de mettre entre parenthèses son savoir et son savoir-faire à l'instant de composer le poème, il ne s'ensuit pas qu'il faille renoncer à tout apprentissage. Lorsque Bashô dit des vers des débutants qu'ils sont « prometteurs », il souligne d'un même mouvement qu'ils sont à la fois les plus proches et les plus éloignés de l'innocence première. Si paradoxal que cela puisse paraître, celle-ci est un accomplissement. On ne parvient à la vérité poétique qu'en s'appropriant, ou plutôt en s'incorporant, à travers la pratique et le travail, le savoir-faire que nous lègue la tradition.

Ce juste équilibre entre la modalité unique, irremplaçable, novatrice, que représentent la sensibilité de chaque poète et le souffle impersonnel de la tradition

a été théorisé par les disciples de Bashô à travers la notion de *fueki ryûkô*. « Fueki » renvoie à ce qui ne change pas, à ce qui est pérenne. Le terme fait référence en premier lieu aux grandes œuvres de la littérature classique qui continuent d'émouvoir de génération en génération. Ces œuvres sont formatrices : on y fait l'apprentissage des ressorts profonds de son art. « Ryûkô » est le « cours qui va ». La sensibilité esthétique évolue à travers les époques. Au-delà même des effets de mode, superficiels, rien ne dure indéfiniment. En vérité, la seule vraie permanence est le changement. Le poète doit se laisser porter par le mouvement de constante transformation et de renouvellement qui gouverne l'univers. La « vérité poétique » prônée par Bashô réalise la fusion de ce qui est pérenne et de ce qui est nouveau, de ce qui est consacré et de ce qui est singulier et innovant. Une telle symbiose est à la fois oublieuse de la tradition et dégagée du moi.

Le poète doit s'absenter à lui-même pour que la poésie atteigne sa cible. On a rapproché la composition du haïku du tir à l'arc. Dans le *Heihôka Densho*, *L'Héritage des guerriers*, un des classiques les plus influents de l'art martial japonais, Yagyû Munenori (1571-1646) écrit : « Quand on tire à l'arc, si l'on pense que l'on tire à l'arc, la cible bouge et ne se stabilise pas. »

Le haïku ne vise pas un effet en particulier. Il naît spontanément lorsque le vide s'est emparé de l'esprit. Tout en étant pénétré de la doctrine zen, Munenori se fait l'écho d'une anecdote du *Tchouang-*

*tseu* : le tireur à l'arc peut prétendre, ou avoir l'illusion, d'avoir atteint le Tao ; le vrai test est d'atteindre sa cible alors que l'on a les talons suspendus au-dessus de l'abîme. Selon Bashô, chaque haïku devait être comme un jisei, la poésie ultime que l'on laisse derrière soi avant de mourir quand on a traversé le miroir de la peur de la mort.

On est alors redevenu comme un nouveau-né, diraient les taoïstes. On a renoué avec l'état originel. On a oublié son savoir et ses techniques, retrouvé l'innocence enfantine. Le vocabulaire du haïku n'est pas recherché ou savant. Le sens des mots n'y est pas forcé. La syntaxe n'y est pas torturée. Lorsque l'on est dégagé de sa subjectivité, les mots se présentent naturellement, le vers se forme spontanément. Le poème coule de source. Bashô a placé ce qu'il appelait *ada*, qui connote la fraîcheur, la candeur, au cœur de la *karumi*, la légèreté, qu'il prônait au soir de sa vie. Il disait, disait-il, une poésie qui donne l'impression de « regarder une rivière peu profonde au lit de sable fin ».

## « L'Ermitage de l'irréelle demeure »

*« L'Ermitage de l'irréelle demeure » est un court essai qui se rapproche de ce que nous nommons en français poème en prose et que l'on peut considérer comme un manifeste poétique. Dans un style chatoyant, Bashô y condense, par petites touches, au soir de sa vie, toute la philosophie du haïku.*

Au-delà du monastère d'Ishiyama, de l'autre côté d'Iwama, s'élève une colline qui s'appelle Kokubu. Elle tiendrait son nom du monastère provincial qui autrefois existait là. Quand on a traversé l'étroit cours d'eau qui s'écoule en contrebas, il suffit de trois tournants du chemin et de deux cents pas pour parvenir à un temple dédié au dieu Hachiman<sup>1</sup>. L'édifice abrite une grande statue du bouddha Amida. Les intégristes du shinto en conçoivent un extrême ressentiment, les autres rendent grâce à l'intrus d'adoucir sa lumière et de s'unir à la pous-

---

1. L'une des principales divinités du shinto.

sière pour le profit des hommes<sup>1</sup>. Peu de gens venant s'y recueillir, l'endroit n'en paraît que plus sacré. Dans la quiétude qui l'environne se dresse une hutte abandonnée. L'auvent est recouvert d'armoises et de bambous nains, le toit fuit, les murs s'effritent. Le renard et le blaireau en ont fait leur repaire. On l'appelle l'ermitage de l'irréelle demeure. Le propriétaire en était un moine, oncle du valeureux guerrier Suganuma Kyokusui. Maintenant que huit longues années sont passées, de lui ne reste rien d'autre que ce nom : le vieil homme de l'irréelle demeure.

Moi-même, cela fait tout juste dix ans que j'ai délaissé la vie citadine. Approchant la cinquantaine, le corps tel une chenille qui aurait abandonné son fourreau de soie, tel un escargot qui aurait perdu sa coquille, le visage brûlé par le soleil ardent de Kisagata dans les montagnes d'Ôu, après avoir peiné dans le sable profond, usé mes talons sur les grèves de la mer du Nord, je flotte cette année sur les vagues d'un lac<sup>2</sup>. Me fiant à l'ombre du roseau censée retenir le nid flottant du grèbe, j'ai de la hutte changé le chaume de l'auvent, réparé la clôture, et au début du quatrième mois je m'y suis provisoirement installé – pour bientôt ne plus songer à jamais la quitter.

---

1. Allusion à une formule bouddhique, elle-même inspirée du chapitre 56 du *Tao-té-king*, le *Livre de la Voie et de la vertu* de Lao-tseu, l'autre ouvrage fondamental du taoïsme avec le *Tchouang-tseu*.

2. La hutte donne sur le lac Biwa situé au nord de Kyoto.

L'été est là mais le printemps tarde à se retirer. Les azalées sont toujours épanouies, les glycines s'accrochent aux pins, de temps en temps passe un coucou, même les geais donnent de leurs nouvelles. Que m'importe que le pivert creuse, je ne puis m'empêcher de le trouver charmant. Mon âme est transportée vers le sud-est de Wu et Ch'u ; j'ai le sentiment de me tenir devant les rivières Hsiao et Hsiang ou face au lac de Tung-t'ing<sup>1</sup>. Les montagnes se dressent au sud-ouest ; il n'est pas d'habitation qui ne soit suffisamment éloignée ; une odorante brise méridionale descend des cimes et le vent du nord au contact du lac se fait rafraîchissant. Dans la direction du mont Hiei et des hauts pics de l'Hira, la brume voile les pins de Karasaki ; il y a un château, il y a un pont, il y a des bateaux de pêcheurs. Voix des bûcherons sur le chemin de la montagne de Kasatori, chant paysan en contrebas dans les rizières où l'on repique le riz, dans le ciel obscurci du soir, traversé de lucioles, cri retentissant des râles d'eau – d'un beau paysage, il n'est rien de plus que l'on puisse désirer.

Le mont Mikami qui évoque le mont Fuji me rappelle mon ancienne maison de Musashino ; le mont Tanakami fait défiler le souvenir des poètes d'autrefois. On aperçoit les hauteurs de Sasahoga, la pointe de Senjôga, le mont Hakamagoshi. Dans le village de Kurozu, ombragé de sombres ramures, on va relever

---

1. Sites célébrés par la littérature classique chinoise.

les barrages à poisson tout comme il est dit dans le *Manyôshû*<sup>1</sup>. Pour avoir une vue plus belle encore, j'ai escaladé la hauteur qui s'élève derrière la hutte, construit dans les pins une plate-forme sur laquelle j'ai étalé une natte de paille que j'appelle mon siège de singe. Je ne cherche pas à rivaliser avec Chu-Ch'uan qui se confectionna un nid dans un pommier sauvage, ni avec Wang-Weng qui édifia sa hutte au sommet du Chu-po. Je ne suis qu'un endormi de montagnard qui étend ses jambes, la mine indolente, et écrase les puces face aux sommets désertés.

De temps en temps, quand je me sens gaillard, je descends dans la vallée puiser de l'eau à la rivière pour me faire à manger. Mon cœur s'émue au bruit de l'eau qui s'égoutte ; en un rien de temps le réchaud est prêt. L'ancien propriétaire était un homme aux sentiments particulièrement élevés dont la piété n'avait que faire d'un toit. L'aménagement ne saurait être plus simple. À côté de la pièce dédiée à Bouddha, il n'est prévu qu'un réduit pour ranger le couchage.

Un supérieur du monastère de Tsukushikôrasan, le fils d'un certain Kaï du temple de Kamo, étant récemment monté à Kyoto, je lui ai fait demander par une connaissance une calligraphie. Il a volontiers encre son pinceau et m'a envoyé, tracés de sa main, les trois caractères : 幻住庵, ermitage de l'irréelle demeure. L'inscription est devenue le memento de

---

1. La première anthologie de poésie japonaise, compilée au VIII<sup>e</sup> siècle.

ma hutte. Essentiellement, c'est une cabane de montagne, ou un refuge ; elle n'est pas là pour qu'on y entasse les choses. Un chapeau en écorce de cyprès ramené de Kiso, une cape de pluie faite de joncs rapportée du Nord : voilà ce qui pend au poteau qui jouxte mon chevet. De temps en temps dans la journée, un visiteur vient me divertir ; le vieux prêtre desservant le temple ou un villageois passent me voir. « Les sangliers affamés saccagent les plants de riz, les lapins traversent les champs de haricots », de tracas campagnards qui m'étaient inconnus ils m'entretiennent. Dès que le soleil s'incline sur les crêtes, je m'assieds tranquillement dans le soir. Pendant que j'attends la lune, je tiens compagnie aux ombres, puis, ayant allumé la lampe, avec l'ombre de mon ombre, je dispute du bien et du mal.

De mes propos il ne faut pas conclure que j'ai un amour démesuré de la solitude au point de me retirer au fond des montagnes. C'est à cause de ma santé fragile, de ma fatigue du commerce des hommes, que j'ai l'air de quelqu'un qui hait le monde. Sans cesse je pense aux écarts que je commis au fil des années. Il fut un temps où j'enviais la trempe de ceux qui ambitionnent des postes officiels ; j'ai même songé à entrer dans les ordres. Puis je me suis livré sans but aux nuages qu'entraîne le vent. J'ai travaillé mes sentiments au contact de la fleur et de l'oiseau, et cela même est devenu mon moyen de subsistance. Aussi peu talentueux et habile que j'étais, j'ai finalement embrassé la voie de la poésie. Po-Chu-i en détruisit l'harmonie de ses cinq organes, Tu-Fu en a dépéri.

De l'intelligence et de la bêtise, de la qualité du style, tous n'ont pas une part égale, pourtant chacun n'habite-t-il pas une irréalité demeure ? Mais brisons là, il est temps d'aller se coucher.

*Pour l'instant se blottir  
il y a aussi un chêne  
dans le bosquet d'été<sup>1</sup>*

---

1. Allusion à un poème de Saigyô :

*Côte à côte  
l'un contre l'autre serrés  
les oisillons au nid  
se fiant  
branche basse du chêne*

FLORILÈGE DE HAÏKUS

初雪や水仙の葉のたわむ迄

*Première neige  
sur la feuille de narcisse  
jusqu'à la ployer*

BASHÔ

月に遠くおほゆる藤の色香かな

*Sous la lune au loin  
des glycines se perçoivent  
la couleur, le parfum*

BUSON

池と川がとつになりぬ春の雨

*La rivière et l'étang  
désormais ne font qu'un  
pluie de printemps*

BUSON

梅遠近南すべくすべく

*Pruniers de toutes parts  
il faut aller vers le sud  
il faut aller vers le nord*

BUSON

五月雨を集めて早し最上川

*Toute la pluie de mai  
draine dans son cours rapide  
la rivière Mogawa*

BASHÔ

五月雨やなもなき川のおそろしき

*Les pluies de mai !  
l'horreur d'une rivière  
qui n'a pas même de nom*

BUSON

涼しさや鐘をはなるるかねの声

*Fraîcheur de l'air...  
tintement de la cloche  
qui de la cloche se détache*

BUSON

蚊の声す忍冬の花散る毎に

*Le son d'un moustique  
chaque fois que se détache  
une fleur de chèvrefeuille*

BUSON

若葉して水白く麦黄はみたり

*Les jeunes pousses  
l'eau se fait blanche  
et l'orge jaunit*

BUSON

夕顔や黄に咲いたるもあるべかり

*Visages du soir<sup>1</sup> !  
des jaunes aussi  
il faut qu'il en fleurisse*

BUSON

---

1. Fleurs de lune.

つつじ咲いて片山里の飯白し

*Azalées en fleur  
dans le village de montagne  
blancheur du riz cuit*

BUSON

貌白き子のうれしさよ枕がや

*Au blanc visage  
de l'enfant la joie  
à travers la moustiquaire*

BUSON

高楼の灯影にしすむ若葉かな

*De la haute tour  
se noyant dans les lumières  
feuillage tendre...*

BUSON

きりきりす自在をのぼる夜寒かな

*Une sauterelle  
escalade la crémaillère  
tant la nuit est froide*

BUSON

金屏の羅誰か秋の風

*Sur le paravent d'or  
le kimono de soie à qui est-il ?  
vent d'automne*

BUSON

古池に草履沈みて雲かな

*Dans la vieille mare  
a coulé une sandale de paille  
tombe la neige fondue*

BUSON

畑うつや道問う人見えずなりぬ

*Saison des labours  
l'homme qui cherchait son chemin  
se perd dans le lointain*

BUSON

桜散る苗代水や星月夜

*Du cerisier chutent les fleurs  
sur l'eau de la rizière  
nuit sans lune*

BUSON

宿かせと刀投げ出す吹雪かな

« *Donne-moi l'hospitalité !* »  
*il jette le sabre à terre*  
*tempête de neige*

BUSON

庭前に白く咲たる椿かな

*Dans le parterre*  
*tout en blancheur épanouie*  
*la fleur de camélia<sup>1</sup>*

ONITSURA

谷水や石も歌詠む山桜

*Eaux vives de la vallée*  
*les pierres aussi déclament*  
*cerisier sauvage*

ONITSURA

三千の俳句を閲し柿二つ

*Trois mille*  
*haikus épluchés*  
*des kakis deux seulement*

SHIKI

---

1. Dans la tradition poétique, la convention voulait que la fleur de camélia soit rouge.

木枯やあら緒くいとむ菅の筥

*Vent cinglant  
de mon chapeau me cisaille  
le cordon râpeux*

SHIKI

夕日負う六部背高き枯野かな

*Soleil couchant sur les épaules  
d'un moine pèlerin la haute taille  
sur la lande désolée*

SHIKI

露とくとかく心みに浮世すすがはや

*La rosée s'égoutte  
pour un peu l'on voudrait rincer  
le monde flottant*

BASHÔ

順ふや音のなき花も耳の奥

*Sois fidèle !  
même la fleur sans voix  
parle au creux de ton oreille*

ONITSURA

咲くからに見るからに花の散るからに

*Elles fleurissent dès lors  
on les regarde dès lors  
dès lors que les fleurs péricissent*

ONITSURA

かけ廻る夢や焼野の風の音

*Rêves errants...  
par les champs calcinés  
la rumeur du vent*

ONITSURA

筆とらぬ人もあろうか今日の月

*Est-il un homme  
qui ne prendrait son pinceau ?  
la lune aujourd'hui*

ONITSURA

我死なば墓守となれきりきりす

*Quand je serai mort  
sois gardienne de ma tombe  
sauterelle !*

ISSA

蝸牛そろそろ登れ富士の山

*Lentement mais sûrement  
escalade le mont Fuji  
petit escargot !*

ISSA

我と来て遊べや親のないすすめ

*Viens avec moi  
jouer ! Toi qui es orphelin  
petit moineau*

ISSA

折り折りに小滝をなふるもみしかな

*De temps en temps  
la cascade elles taquent  
les feuilles d'automne*

ISSA

目上ぐれば塔の高さよ秋の空

*Quand on lève les yeux  
la pagode est si haute  
ciel d'automne*

SHIKI

低く飛ぶ畔の蝻や日の弱り

*Il bondit à ras de terre  
le criquet de la rizière  
dans le jour qui décline*

SHIKI

水草の花まだ白し秋の風

*Les fleurs des nymphéas  
n'ont rien perdu de leur blancheur  
vent de l'automne*

SHIKI

ひよつと葉は牛が喰ふたか曼珠沙花

*Les feuilles se peut-il  
que les vaches les aient mangées ?  
fleurs d'équinoxe*

SHIKI

柿食へば鐘鳴るなり法隆寺

*Je mange un kaki  
la cloche se met à tinter  
temple Hôryûji*

SHIKI

松山の城を載せたり稲むしろ

*Château de Matsuyama  
que dans les airs soulève  
la natte des rizières*

SHIKI

目には青葉山ほととぎす初松魚

*Sous mes yeux la verdure  
un coucou des montagnes  
le premier maquereau*

SODÔ (un ami de BASHÔ)

春雨に大欠する美人哉

*Pluie printanière  
prise d'un grand bâillement  
une jolie femme*

ISSA

ひとつ蚊の咽へとび込むさわぎ哉

*D'un moustique  
engouffré dans ma gorge  
l'agitation*

ISSA

古雛やがらくた店の日向ぼこ

*Poupée ancienne  
chez le marchand de bric-à-brac,  
se dorant au soleil*

ISSA

寒月や喰つきさうな鬼瓦

*La lune froide !  
on dirait que la tient dans son bec  
la gargouille*

ISSA

山風を踏こたへたりみそささい

*Contre le vent de la montagne  
il lutte en marchant  
le passereau*

ISSA

人来たら蛙になれよ冷し瓜

*Si quelqu'un vient  
changez-vous en grenouilles  
melons qui êtes frais*

ISSA

大の字に寝て涼しさよ淋しさよ

*Les bras en croix  
dormant dans la fraîcheur  
dans la solitude*

ISSA

ゆうぜんとして山を見る蛙哉

*D'un air tranquille  
contemplant les cimes  
un crapaud*

ISSA

生きているはかりそわれとけしの花

*Nous sommes vivants  
simplement moi et  
le coquelicot*

ISSA

行く秋の哀れを誰に語らまし

*De l'automne finissant  
la tristesse à qui  
irais-je la confier*

RYÔKAN

浴みして旅のしらみを罪始め

*Je me lave –  
pour une puce en voyage  
premier péché<sup>1</sup>*

ISSA

寂しきの底ぬけてふる蜜かな

*De la mélancolie  
ils traversent le fond  
les flocons qui tombent*

NAITÔ JOSÔ

まゆはきを俤にして紅粉の花

*À des brosses à sourcil  
ils font penser  
les carthames des teinturiers*

BASHÔ

秋風や生きて会ひ見るなれと我

*Vent d'automne !  
nous voir de notre vivant  
toi et moi*

SHIKI

---

1. Il écrase la puce entre ses doigts.

行く秋や手を引き合ひ松二木

*Automne finissant  
l'un à l'autre s'agrippent  
deux pins là dressés*

SHIKI

野分の夜書読む心定まらず

*Nuit d'orage  
lisant un livre  
sans trouver le repos*

SHIKI

砂浜に足跡長き春日かな

*Empreintes de pas  
sur la plage se prolonge  
le jour printanier*

SHIKI

春の夜や妻なき男何を読む

*Nuit de printemps...  
l'homme sans épouse  
que lira-t-il ?*

SHIKI

木の影や我が影動く冬の月

*Ombre de l'arbre  
mon ombre bouge  
lune hivernale*

SHIKI

黒きまでに紫深き葡萄かな

*Jusqu'au noir intense  
le violacé foncé  
de la grappe de raisin*

SHIKI

行く秋の我に神なし仏なし

*Ainsi va l'automne  
et moi je vais sans Dieu  
ni Bouddha*

SHIKI

行く我にととまるなれに秋二つ

*Moi qui reste  
toi qui pars, de l'automne  
à chacun sa part*

SHIKI

梨剥くや甘き雫の刃を垂るる

*La poire que l'on pèle –  
de la lame ruissellent  
des gouttes sucrées*

SHIKI

鐘の音の輪を成して来る夜長かな

*Du tintement de la cloche  
les ondes se confondent  
avec la nuit sans fin*

SHIKI

身の上や御籤を引けば秋の風

*De ma destinée  
si j'interroge le sort  
vent de l'automne*

SHIKI

ともし火の見えて紅葉の奥深し

*Les scintillements  
du feuillage rougeoyant  
perçant l'épaisseur*

SHIKI

名月に思ふことあり我一人

*Pleine lune d'automne  
en proie à mes pensées  
à moi-même livré*

SHIKI

星月夜一つも星の飛ばぬかな

*Nuit piquée d'étoiles  
pas une qui ne fasse la grâce  
de s'envoler*

SHIKI

名月に飛び行く雲の行方かな

*Pleine lune d'automne  
les nuages qui vont  
vers où se hâtent-ils ?*

SHIKI

引き裂いた雲の跡なり秋の風

*De la déchirure  
des nuages le vestige  
vent d'automne*

SHIKI

幾たびも雪の深さを尋ねけり

*Mainte et mainte fois  
de la hauteur de la neige  
il faut que je m'enquière*

SHIKI

幼子や青きを踏みし足の裏

*De l'enfant  
qui a piétiné l'herbe  
la plante des pieds*

SHIKI

この頃の蒺藜に定まりぬ

*C'est le moment où  
l'ipomée dans le bleu indigo  
s'immobilise*

SHIKI

鶯や糞まで紙に筒まるる

*Le rossignol  
même sa merde dans du papier  
est enveloppée*

ISSA

蛤の芥を吐する月夜かな

*Palourdes  
dégorgeant leur sable  
clair de lune*

ISSA

たこつはやはかなき夢を夏の月

*Dans le pot les poulpes  
en un rêve éphémère  
lune d'été*

BASHÔ

馬の尻に吹きとはきれし螢かな

*Par un pet du cheval  
balayée dans les airs  
une luciole*

ISSA

真直な小便穴や門の雪

*Rectiligne  
trou de pisse dans la neige  
près de la porte*

ISSA

小便の香も通りけり菊の華

*Un effluve de pisse  
ils exhalent aussi  
les chrysanthèmes*

ISSA

慈悲すれば糞をするなり雀の子

*Montrez de la compassion  
ils vous chieront dessus  
les jeunes moineaux*

ISSA

林檎食ふて牡丹の前に死なんかな

*Une pomme à manger  
faisant face aux pivoines  
je peux succomber*

SHIKI

ツクツクボーシツクツクボーシバカリナ

*Cri-cri des grillons  
cri-cri des grillons  
tout le reste s'est tu*

SHIKI

生臭き漁村の月の踊りかな

*Dans l'odeur du port  
du village de pêcheurs  
les danses sous la lune*

SHIKI

寂として客の絶間のほたる哉

*Dans la quiétude  
d'un répit entre les visites  
fleur de pivoine*

BUSON

稲妻や盥の底の忘れ水

*Un éclair !  
au fond de la cuvette  
sur le reste de pluie*

SHIKI

雪のこる頂一つ国境

*La neige est restée  
sur une cime une seule  
là où prend fin le pays*

SHIKI

朝笑いくらに買か花の春

*Rire matutinal  
combien me vendrez-vous  
le printemps en fleurs ?*

ISSA

故郷やいとこの多し桃の花

*Village d'enfance  
des cousins en pagaille  
les pêchers en fleur*

SHIKI

夕月や一塊に散るさくら

*Lune vespérale...  
une grappe de pétales  
du cerisier choit*

SHIKI

いちはつの一輪白し春の暮

*Au bout de la tige  
de l'iris la blancheur  
crépuscule de printemps*

SHIKI

松の根に薄紫の董かな

*Au pied du pin  
teinte violet pâle  
des pensées en fleur*

SHIKI

遅き日のつもりて遠き昔かな

*S'entassent les jours  
où le soleil s'attarde  
comme autrefois est loin...*

BUSON

恋知らぬ猫や鶉を取らんとす

*Chat au cœur libre  
d'attraper une caille  
s'est mis en tête*

SHIKI

手の上に悲しく消ゆる螢かな

*Dans le creux de ma main  
en tremblant tristement s'éteint  
une luciole*

KYORAÏ (un disciple de BASHÔ)

夕立ちに一人外見る女かな

*Averse du soir  
seule une femme regarde  
à sa fenêtre*

KIKAKU (un disciple de BASHÔ)

我雪と思えば軽し笠のうえ

*Si tienne est la neige  
tu penses, légère elle sera  
sur ton chapeau*

KIKAKU

猫の目のまだ昼すぎぬ春日かな

*De ce jour de printemps  
nous n'avons pas passé midi  
si aux yeux du chat l'on se fie<sup>1</sup>*

ONITSURA

骸骨の上を粧ひて花見哉

*Squelettes affublés  
de tous leurs atours  
ils s'extasient devant les fleurs*

ONITSURA

---

1. BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, « L'horloge » : « Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats ».

行水の捨て所なし虫の声

*Nulle part où jeter  
l'eau de ma toilette partout  
les insectes crient*

ONITSURA

鬼貫：夜中盥をもちあるき

*Ainsi Onitsura  
son seau toute la nuit  
partout trimballa*

ANONYME

冬川に捨てたる犬の屍かな

*Dans le fleuve hivernal  
d'un chien qu'on a jeté  
le cadavre*

SHIKI

糸瓜咲いて痰のつまりし仏かな

*La courge<sup>1</sup> éponge fleurit  
le flegme s'épaissit  
c'est donc le trépas ?*

SHIKI

---

1. Le jus de la courge était censé guérir la maladie dont souffrait Shiki. Il s'agit de l'un de ses tout derniers poèmes.

牡丹散つて打ちかさなりぬ二三片

*Pivoine effeuillée  
l'un rejeté dessus l'autre  
deux trois pétales*

BUSON

菜の花や月は東に日は西に

*Champs de colza  
la lune est à l'est  
le soleil à l'ouest*

BUSON

白梅に明る夜ばかりとなりけり

*Dans les pruniers blancs  
la nuit s'éclaircit  
cela seul demeure*

Jisei de BUSON

稲妻や悟らぬ人尊さよ

*Celui qu'un éclair  
n'a pas illuminé  
il faut qu'il soit loué*

BASHÔ

夏の夜や木霊に明くる下駄の音

*Nuit d'été !  
blanchissant à l'écho  
bruit des socques*

BASHÔ

閑さや岩に染み入る蝉の声

*Quel silence !  
imprégnant la roche  
le cri des cigales*

BASHÔ

およく時寄る辺なきさまの蛙かな

*Lorsqu'elle nage  
il semble que sur rien ne s'appuie  
la grenouille*

BUSON

夕燕我には翌のあてもなし

*Hirondelles du soir  
tandis que pour moi  
demain est sans but*

ISSA

蝶飛ぶやこの世に望みないように

*Papillon vole  
comme si ce monde du désir  
était exempt*

ISSA

何も無いが心安さよ涼しさよ

*Rien du tout  
si ce n'est calme de l'âme  
et fraîcheur de l'air*

ISSA

夕月大肌脱いでかたつぶり

*Lune du soir  
buste dénudé  
de l'escargot*

ISSA

散る花を口開けて待つ蛙かな

*Pétale qui tombe  
bouche bée attend  
le crapaud*

ISSA

夜もすがら音なき雨や種俵

*Toute la nuit la pluie  
sans répit et sans bruit  
sur les bottes de paille*

BUSON

斧入れて香に驚くや冬木立

*À l'entame de la hache  
la senteur surprend  
bosquet d'hiver*

BUSON

ころころと石に日の照る枯野かな

*Le soleil sur les pierres  
de mille feux scintille  
la lande desséchée*

BUSON

舩抱て直ぐにすやすや寝る子哉

*Enlaçant le cerf-volant  
aussitôt s'endort  
paisiblement l'enfant...*

ISSA

蛙とぶ程はふる也草の雨

*Les grenouilles bondissent  
tant redouble la pluie  
qui ruisselle dans l'herbe*

ISSA

汗拭て墓に物がたる別哉

*On essuie la sueur  
on s'adresse à la tombe  
et l'on prend congé...*

ISSA

青梅に蟻の思ひも通じけん

*On dirait que la prune verte  
à l'émoi de la fourmi  
n'est pas insensible*

ISSA

船頭よ小便無用浪の月

*Holà batelier !  
tu ne vas pas dans les vagues  
pisser sur la lune*

ISSA

ただ頼め花ははらはらあの通り

*Croire seulement  
pour les pétales qui dansent  
il n'en va pas autrement*

ISSA

古寺やほうろく捨てる芹の中

*Ancien temple  
les poteries qu'on a jetées  
parmi le persil*

BUSON

春雨や同車の君がさざめ言

*Pluie de printemps  
dans la voiture qui nous emmène  
ton chuchotement*

BUSON

梨の花月に書読む女ある

*Poirier en fleur  
sous la lune lisant un livre  
une femme*

BUSON

蛇を追ふ鱒のおもひや春の水

*Du serpent à la poursuite  
à quoi songe la truite  
eaux printanières*

BUSON

古井戸のくらきに落る椿哉

*Dans les ténèbres  
du vieux puits s'abîme  
la fleur de camélia*

BUSON

旅人の鼻まだ寒し初桜

*Les voyageurs auront  
encore froid au nez  
boutons de cerisiers*

BUSON

物言えば唇寒し秋の風

*Si un mot je disais  
mes lèvres gèleraient  
vent d'automne*

BASHÔ

商人を吼る犬ありもゝの花

*Un chien aboie  
sur les talons du marchand  
les pêcheurs en fleur*

BUSON

葉の花に僧の脚半の下りけり

*Dans le colza en fleur  
les guêtres du moine  
dévalant la pente*

BUSON

春雨に濡れつつ屋根の手毬哉

*Ondée de printemps  
qui sur le toit détrempe  
une balle d'enfant*

BUSON

美しや障子の穴天の川

*Comme est magnifique  
par un trou dans la cloison  
la Voie lactée*

ISSA

遠山が月玉にうつるトンボかな

*Des montagnes au loin  
le reflet sur la prunelle  
d'une libellule*

ISSA

水鳥や舟に菜を洗う女あり

*Oiseaux d'eau  
lavant des légumes  
une femme sur une barque*

BUSON

みじか夜や枕に近き銀屏風

*Nuit trop brève  
tout près de l'oreiller  
le paravent d'argent*

BUSON

去年よりまた淋しいぞ秋の暮れ

*Seul plus encore  
que l'année dernière  
crépuscule d'automne*

BUSON

雪折れも聞こえてくらき夜なるかな

*Bruit des branches  
qui sous la neige craquent  
la nuit s'épaissit*

BUSON

菜の花や昼ひとしきり海の音

*Colza en fleur  
à midi pour un instant  
de la mer la rumeur*

BUSON

月見舟煙管を落とす浅瀬哉

*En barque admirant la lune  
tombe la pipe à l'eau  
le lit est peu profond !*

BUSON

雉打つて帰る家路の日はたかし

*Faisan abattu  
sur le chemin du retour  
le soleil est haut*

BUSON

茶の花や白にも黄にもおほつかな

*La fleur du théier  
à la fois blanche et jaune  
indécision*

BUSON

うは風に音なき麦を枕もと

*Le souffle du vent  
sans bruit par les blés  
jusqu'à l'oreiller*

BUSON

愁ひつつ丘に登れば花茨

*Cœur lourd et triste  
gravissant la colline  
les épines des fleurs*

BUSON

地車のとどろと響く牡丹かな

*Du chariot le fracas  
elles en résonnent encore  
fleurs de pivoines*

BUSON

詠物の詩を口ずさむ牡丹哉

*L'ode du recueil  
que tout bas fredonnent  
les pivoines*

BUSON

夜竊に虫は月下の栗を穿つ

*La nuit en secret  
un ver au clair de lune  
taraude le châtaignier*

BASHÔ

暑き日を海にいれたり最上川

*Le soleil brûlant  
elle le déverse dans la mer  
la rivière Mogami*

BASHÔ

闇の香を手折れば白し梅の花

*La senteur du noir  
on la cueille elle est blanche  
fleur de prunier*

YAYÛ

石山の石より白し秋の風

*Plus blanche que la roche  
de la montagne rocheuse  
bise d'automne<sup>1</sup>*

BASHÔ

起きよ起きよ我が友にせん寝る胡蝶

*Réveille-toi réveille-toi  
et sois mon compagnon  
papillon qui dort*

BASHÔ

こあらむけ我もさむしき秋の暮

*Ne te détourne pas  
moi aussi je suis seul  
crépuscule d'automne*

BASHÔ

馬に寝て残夢月遠し茶のけぶり

*Dormant à cheval  
lointaine en songe la lune  
vapeur de thé*

BASHÔ

---

1. Ishiyama (montagne rocheuse) est aussi un nom de lieu. C'est là que Murasaki Shikibu a commencé la rédaction du *Genji monogatari*.

鬼と成り仏となるや土用雲

*Ils se font démons  
ils se font aussi bouddhas  
les nuages d'été*

ISSA

旅人と我名よばれん初しぐれ

*Le nom de voyageur  
ne faut-il pas me donner  
premières pluies d'hiver*

BASHÔ

死にもせぬ旅寝の果てよ秋の暮れ

*Ainsi je touche au but  
et je ne suis pas mort  
fin de l'automne*

BASHÔ

野ざらしを心に風のしむ身哉

*D'ossements au bord  
du chemin la hantise  
dans le vent cinglant*

BASHÔ

行く春や鳥啼き魚の目に涙

*Le printemps s'en va  
l'oiseau pleure le poisson  
à la larme à l'œil*

BASHÔ

旅に病んで夢は枯野をかけめぐる

*Malade en chemin,  
mes rêves sillonnent  
les champs désolés*

BASHÔ

秋深き隣は何をする人ぞ

*Automne profond  
le voisin que peut-il bien  
faire cet homme ?*

BASHÔ

猫の恋やむとき閨の朧月

*L'amour des chats  
quand il a cessé, dans la chambre  
la lune vague*

BASHÔ

かれ朶に鳥のとまりけり秋の暮れ

*Sur la branche morte  
un corbeau s'est perché !  
crépuscule d'automne*

BASHÔ

鶏頭の十四五本もありぬかし

*Des crêtes de coq  
il y en aura bien  
quatorze ou quinze*

SHIKI

梅の花赤いはあかいあかいかな

*Les fleurs de prunier,  
pour être rouges elles sont  
d'un rouge d'un rouge*

IZEN (un disciple de BASHÔ)

春の海終日のたりのたり哉

*Mer printanière  
du matin au soir elle monte  
elle monte encore*

BUSON

鳥羽殿へ五六騎いそぐ野分かな

*Au palais de Dono  
cinq ou six cavaliers volent  
tempête d'automne*

BUSON

霧しくれ富士を見ぬ日ぞおもしろき

*Brouillard et bruine  
mont Fuji invisible aujourd'hui  
fort intéressant*

BASHÔ

渋いところ母が喰ひけり山の柿

*La partie amère  
mangée par la mère  
kaki de montagne*

ISSA

名を聞いてまた見直すや草の花

*Apprenant son nom  
de nouveau je regarde  
la fleur sauvage*

Teiji (un ami de BASHÔ)

長閑さや鼠のなめる角田川

*Calme du printemps  
une souris lape  
la rivière Sumida*

ISSA

宿の春何もなきこそ何もあれ

*Mon gîte au printemps  
parce qu'il n'y a rien  
de rien je ne manque*

ISSA

バラを見る目の疲れや病みあがり

*De regarder les roses  
la fatigue des yeux  
convalescence*

SHIKI

雲の峰白帆南にむらがれり

*Cimes des nuages  
les voiles blanches au sud  
formant un cortège*

ISSA

二文投げて寺の縁借る濟み哉

*Véranda du monastère  
pour deux pièces en offrande  
en emprunter la fraîcheur*

ISSA

これがまあ終の棲家が雪五尺

*Ce sera donc cela  
ma dernière demeure ?  
cinq pieds de neige*

ISSA

隅の蜘蛛案じな煤はとらぬぞよ

*Sois sans souci  
araignée du plafond la suie  
point ne m'en chaut*

ISSA

やれ打つなはえが手をすり足をする

*Non ne frappez pas !  
la mouche se tord les mains  
et se tord les jambes*

ISSA

寝返りをするそそこのけきりきりす

*Pendant mon sommeil  
parfois je me retourne  
ôte-toi de là criquet*

ISSA

庭の蝶子が這えは飛び這えは飛ぶ

*Papillon du jardin  
le bébé rampe il vole  
il rampe l'autre vole*

ISSA

雪溶けて村いっぱいの子供かな

*La neige fondant  
le village s'emplit d'une  
ribambelle d'enfants*

ISSA

世の中は地獄の上の花見かな

*Ainsi en ce monde  
au-dessus de l'enfer  
on admire les fleurs*

ISSA

やがてしぬけしきはみえず蝉の声

*Sur le point de mourir  
n'en laissant rien paraître  
le chant des cigales*

BASHÔ

蚊の声の中にあかいぞ草の花

*D'un moustique le son  
se colore de rouge  
fleur sauvage*

ISSA

山人や袂の中の蝉の声

*Du fond de la manche  
de l'ermite de la montagne  
le chant d'une cigale*

ISSA

すずめこも梅に口あく念仏哉

*Le petit moineau  
qui picore la prune  
grâce rendue à Bouddha*

ISSA

花の影赤の他人はなかりけり

*À l'ombre des fleurs  
même un parfait inconnu  
soudain ne l'est plus*

ISSA

祝ひ日や白く僧たち白く蝶

*Grand jour de fête !  
prêtres vêtus de blanc  
et blancs papillons*

ISSA

雀の子そこのけそこのけ御馬が通る

*Petit moineau  
écarte-toi écarte-toi  
maître cheval passe*

ISSA

蕎麦さくやその白ささえぞつとする

*Le blé noir est en fleur  
et même sa blancheur  
m'inspire la peur*

ISSA

京にても京なつかしや時鳥

*Même à Kyoto  
je me languis de Kyoto  
quand j'entends le coucou*

BASHÔ

蚤虱馬の尿する枕もと

*Poux, puces  
et mon cheval qui pisse  
tel est mon chevet*

BASHÔ

手にとらば消ん涙ぞ熱き秋の霜

*Tenu dans la main  
cela<sup>1</sup> fondrait sous mes chaudes larmes  
givre d'automne*

BASHÔ

鶯や泥足ぬぐう梅の花

*Un rossignol  
rinçant ses pattes crottées  
fleur de prunier*

ISSA

---

1. Il s'agit d'une mèche de cheveux de sa mère morte.

初しぐれ猿も小蓑をほしげ也

*Averse d'hiver  
les singes aussi envieraient  
une cape de paille*

BASHÔ

命二つの中に生きてる桜かな

*Il croît et embellit  
dans ta vie et la mienne  
ce cerisier*

BASHÔ

一家に遊女もねたり萩と月

*Sous le même toit  
des putains dorment aussi  
lune et lespedeza*

BASHÔ

蛤のふたみにわかれ行秋ぞ

*Des valves de la  
praire le départ faire  
l'automne s'en va*

BASHÔ

秋風やむしりたがりし赤い花

*Vent d'automne  
toujours elle voulait arracher  
les fleurs rouges*

ISSA

散る花に顎を並べる蛙かな

*Pluie de pétales  
alignant dessous leurs mentons  
rangée de crapauds...*

ISSA

春雨や食われ残りの鴨が鳴く

*Pluie de printemps  
des canards qu'on n'a pas mangés  
les nasillements*

ISSA

ほうろくをかぶつてゆくや春の雨

*Un plat en terre  
pour couvre-chef en chemin  
pluie de printemps*

ISSA

古井戸や蚊に飛ぶ魚の音聞し

*Le vieux puits !  
du poisson qui happe un moustique  
le bruit dans la nuit*

ISSA

月今宵盲突き当たり笑いけり

*Ce soir la lune  
un aveugle me bouscule  
je ris aux éclats*

ISSA

この秋はなんで年寄る雲に鳥

*Cet automne-ci  
pourquoi vais-je vieillissant  
oiseau dans les nuages*

BASHÔ

雲折り折り人をやすむる月見哉

*Par moments les nuages  
à ceux-là donnent un répit  
qui contemplant la lune*

BASHÔ

塚も動けわが泣く聲は秋の風

*Déplace ton tombeau  
ma voix pleine de sanglots  
vent d'automne*

BASHÔ

鶏の抱かれて見たる牡丹哉

*Par la poule  
couvant ses œufs considérée  
fleur de pivoine*

ISSA

露の玉つまんで見たるわらべ哉

*Perle de rosée  
que recueille et considère  
le petit enfant...*

ISSA

水仙や美人頭を痛むらし

*Fleurs de narcisse  
la belle d'un mal de tête  
semble se plaindre*

BUSON

梅が香にのつと日の出る山路かな

*Les pruniers embaument  
le soleil au détour surgit  
sentier de montagne...*

BASHŌ

皿を踏む鼠の音の寒さかな

*Du bruit des assiettes  
que les rats piétinent  
qui dira la froideur...*

BUSON

蝉暑し松切ればやと思うまで

*Les cigales la chaleur  
on en abattrait les pins  
se prend-on à penser*

YAYŪ

うつゝなきつまみごゝろの胡蝶哉

*Sans réalité  
de pincer la sensation  
le papillon...*

BUSON

蜘蛛何と音をなにと鳴秋の風

*Araignée quel cri  
quel cri pousses-tu donc  
de l'automne le vent*

BASHÔ

この道を行く人なしに秋の暮れ

*Sur cette route  
il ne passe personne  
crépuscule d'automne*

BASHÔ

山鳥の尾を踏む春の入日哉

*D'un faisan doré  
marchant sur la queue le soleil  
de printemps se couche*

BUSON

世にふるもさらにしぐれのやどり哉

*Passer en ce monde  
cela même est un abri  
contre pluie froide*

SÔGI

世にふるもさらに宗祇のやどり哉

*Passer en ce monde  
cela même est en Sôgi<sup>1</sup>  
trouver un abri*

BASHÔ

あかあかと||はつねなくも秋の風

*Aussi éclatant  
le soleil implacable  
de l'automne le vent*

BASHÔ

山吹や先御先へたとぶ蛙

*Roses jaunes  
mais d'abord à vous l'honneur  
grenouille qui plongez*

ISSA

ほくほくと霞んで来るはとなた哉

*Toc-toc, toc-toc  
dans la brume approchant  
qui cela est-il donc ?*

ISSA

---

1. Bashô a changé le mot « shigure » en Sôgi. Sôgi lui-même faisait allusion à un vers d'une poétesse du XII<sup>e</sup> siècle (*Nijôin no Sanuki*).

汽車道に低く雁飛ぶ月夜哉

*Vers la voie ferrée  
vol bas des oies sauvages  
clarté de la lune*

SHIKI

霰聞くやこの身はもとの古柏

*J'écoute la grêle  
pour ce qui est de moi-même  
ce vieux chêne d'antan*

BASHÔ

年暮れぬ笠着て草鞋はきながら

*Une année s'achève  
un chapeau sur la tête aux pieds  
des sandales de paille*

BASHÔ

さまざまのことおもいだす桜かな

*Toutes sortes de choses  
me reviennent en mémoire  
cerisiers fleuris*

BASHÔ

年々や猿に着せたる猿の面

*Année après année  
les singes qu'on affuble  
de masques de singe*

BASHŌ

貧乏に追ひつかれけりけさの秋

*Par la pauvreté  
tout à coup rattrapé  
ce matin, l'automne*

BUSON

ひきさらは雪見に転ふところまで

*Si le cœur t'en dit  
allons jouir de la neige  
jusqu'à nous y rouler*

BASHŌ

はつ雪に一の宝尿瓶かな

*À la première neige  
il n'est pas de plus grand trésor  
un pot de chambre...*

ISSA

蝶の飛ぶばかり野中の日影哉

*Du papillon le vol  
à travers la prairie  
cette ombre seulement*

BASHÔ

笠もなきわれを時雨るるか何と何と

*Sans chapeau l'averse  
va-t-elle me surprendre ?  
diantre ! Diantre !*

BASHÔ

稲妻や闇の方行く五位の声

*Un éclair !  
au-devant des ténèbres  
le cri des hérons*

BASHÔ

行く年や親に白髪を隠しけり

*Une année s'achève  
à mes parents rien je n'ai dit  
de mes cheveux gris*

ETSUJIN (un disciple de BASHÔ)

桜咲くころ鳥足二本馬四本

*Cerisiers en fleur  
à l'oiseau il est deux pattes  
au cheval il en est quatre*

ONITSURA

妻にもといくたり思う花見かな

*Mon épouse je ferais  
de tant de demoiselles  
sous les cerisiers en fleur*

HARITSU (un élève de Bashô)

摘むも惜しい摘まぬも惜しきすみれかな

*Regret d'avoir cueilli  
de n'avoir pas cueilli regret aussi  
les violettes...*

ANONYME (du temps de Bashô)

朝顔に釣瓶とられてもらい水

*Dans la corde du seau  
la belle-de-jour s'est prise  
ailleurs j'obtiendrai l'eau*

CHYO (poétesse, 1703-1775)

釣鐘にとまりて眠る胡蝶哉

*Sur la cloche du monastère  
installé pour dormir  
un papillon*

BUSON

蜘蛛殺す後の淋しき夜寒哉

*L'araignée que l'on tue  
la solitude après  
froideur de la nuit*

SHIKI

借りて寝む案山子の袖や夜半の霜

*Chiper pour dormir  
la manche de l'épouvantail !  
gelée de minuit*

BASHÔ

富士の風や扇にのせて江戸土産

*Le vent du mont Fuji !  
sur l'éventail je le dépose  
souvenir d'Edo<sup>1</sup>*

BASHÔ

---

1. Edo : ancien nom de Tokyo.

道ばたのむくげは馬に食われけり

*Au bord du chemin  
l'hibiscus par mon cheval  
d'un coup dévoré*

BASHÔ

柳散清水涸石處々

*Saule décharné  
clair ruisseau asséché  
çà et là des pierres*

BUSON

海くれて鴨のこゑまのかに白し

*La mer obscurcie  
des canards le cri  
se teinte de blanc*

BASHÔ

手鼻かむ音さえ梅の盛り哉

*Bruit clair  
d'un qui se mouche dans ses doigts  
pruniers en fleur...*

BASHÔ

有難や雪をかほらす南谷

*Quel bonheur !  
embaumant la neige  
la vallée du Sud*

BASHÔ

猪もともに吹るる野分哉

*Un sanglier même  
elles ont emporté  
les bourrasques d'automne*

BASHÔ

夢返せ鳥の覚ます霧の月

*Rends-moi mes rêves  
Corbeau que réveille  
La lune de brume*

Jisei d'ONITSURA

夏草や兵どもが夢の跡

*Les herbes folles  
des guerriers valeureux  
trace d'un rêve*

BASHÔ

橋なくて日暮れんとする春の水

*Pas de pont  
et la nuit qui tombe  
eaux de printemps*

BUSON

春雨やもの書かぬ身のあはれなる

*Pluie de printemps !  
misère de ne pouvoir  
écrire rien*

BUSON

身にしむや亡妻の櫛を間に踏む

*Le frisson éprouvé  
posant le pied dans la chambre  
sur le peigne de l'épouse défunte*

BUSON

雨の日や都の遠き桃のやど

*Jour de pluie !  
loin de la capitale<sup>1</sup>  
ma maison parmi les pêchers*

BUSON

---

1. Buson vivait à cette époque à Kyoto, la capitale officielle, lieu de résidence de l'empereur.

昨日いに今日いに雁なき夜かな

*Hier a passé,  
aujourd'hui a passé, une nuit  
encore sans les oies sauvages*

BUSON

この秋は膝に子のなき月見かな

*Cet automne  
pas d'enfant sur les genoux  
pour contempler la lune...*

ONITSURA

隼の地に差すかげか風の菊

*Fondant vers le sol  
l'ombre d'un faucon ?  
chrysanthème au vent*

HAYANO HAJIN (1676-1742)



## BASHÔ

Matsuo Bashô, de son vrai nom Matsuo Kinsaku, naît en 1644 sur le territoire de l'actuelle ville d'Iga située à une cinquantaine de kilomètres au sud-est de Kyoto. Il appartient à une famille d'origine samouraï déchu de ses prérogatives et d'une grande partie de ses biens pour des raisons restées obscures. Réduit à la modeste condition de paysan, son père n'a pas d'autre choix que de l'envoyer servir comme domestique dans la maison du seigneur du lieu. Il y devient une sorte de page d'un des fils de celui-ci, Yoshitada, jeune homme féru de haïkaï qui l'initie et l'associe bientôt à des séances poétiques.

La mort prématurée de Yoshitada en 1666 est suivie de six années dont on ne sait rien de certain. On pense que Bashô s'est rendu à Kyoto pour se perfectionner dans l'art du haïkaï auprès d'un maître réputé et qu'il a séjourné dans un monastère zen. En 1672, il met la dernière main à son premier recueil de poésie et part pour Edo, l'actuelle Tokyo, devenue la capitale de facto du pays depuis l'arrivée au

pouvoir du clan des Tokugawa au début du siècle. Son recueil est publié : il acquiert bientôt une certaine reconnaissance, s'entoure d'un premier cercle de disciples. Il s'établit comme maître de haïkaï (*sôshô*), sans toutefois tirer un revenu suffisant de son enseignement puisqu'il doit s'employer pendant quatre ans, à partir de 1676, comme préposé à l'entretien d'un aqueduc.

En 1680, Bashô quitte Edo pour se retirer à Fukagawa, au bord de la rivière Sumida. Il y construit un ermitage et adopte le nouveau pseudonyme (*haigo*) de Bashô, du nom du bananier plantain qu'un disciple lui a offert.

En s'éloignant d'Edo, Bashô se détourne d'une clientèle nombreuse et fortunée. Le shogunat des Tokugawa, afin d'asseoir sa domination et de maintenir l'aristocratie sous son contrôle, a institué un système de résidence alternée obligatoire (*sankin kôtai*) qui contraint les seigneurs de province à résider une année sur deux dans la capitale, où leur famille est retenue en otage lorsqu'ils repartent pour leur domaine.

À l'été 1684, il entreprend un premier pèlerinage poétique de plusieurs mois à l'occasion d'un retour dans sa ville natale pour rendre hommage à sa mère décédée l'année précédente.

*Tenu dans la main  
cela fondrait sous mes chaudes larmes  
givre d'automne*

Ce haïku, qui se rapporte à une mèche de cheveux de sa mère qu'un de ses frères a conservée, figure

dans le récit que ce voyage lui inspire (*Nozarashi kikô, Ossements abandonnés*).

Plusieurs autres voyages suivent, et notamment le grand voyage vers le nord, un pèlerinage vers les hauts lieux de la littérature et de l'histoire japonaises, qui l'amène à parcourir 2 400 kilomètres en compagnie de l'un de ses disciples, Sora, au cours de l'année 1689. Le point ultime du voyage est le site de la bataille légendaire de Hiraizumi :

*Les herbes folles  
des guerriers valeureux  
trace d'un rêve*

Son journal de voyage (*Oku no hosomichi, La Sente étroite vers le nord*) ne sera publié qu'après sa mort.

Il ne retourne pas immédiatement à Edo et séjourne quelque temps dans une hutte où il rédige « L'Ermitage de l'irréelle demeure ». Ce texte vient enrichir une anthologie collective (*Sarumino, Cape de singe*) à laquelle s'associe la fine fleur de l'école qu'il a fondée et qui commence par ce haïku :

*Averse d'hiver  
les singes aussi envieraient  
une cape de paille<sup>1</sup>*

---

1. Pour se protéger de la pluie, les paysans japonais se confectionnaient des manteaux à l'aide de paille.

Il ne revient à Edo qu'en octobre 1691. Il s'installe dans un nouvel ermitage où il reçoit ses disciples, préside des séances poétiques et supervise la composition d'une nouvelle anthologie. Au printemps 1694, il part à nouveau sur la route. Il tombe malade et meurt le 12 octobre.

L'influence et le prestige de Bashô ne cessent de croître après sa mort. Les disciples qu'il a conquis au gré de ses voyages perpétuent et répandent son enseignement. Sur les lieux où il s'est arrêté, on dresse des stèles sur lesquelles on grave les haïkus qu'il a composés. On édifie des temples où on le vénère comme une divinité (un kami) du shinto. Plus de trois siècles après sa mort, dans un pays où le haïku continue d'être une pratique culturelle vivante, Bashô demeure une figure centrale de la civilisation japonaise, source inépuisable d'inspiration et de méditation.

## ISSA

Kobayashi Issa, de son vrai nom Kobayashi Yatarô, naît en 1763 dans un village du nom de Kashiwabara situé dans l'actuelle province de Nagano.

Son père est un petit paysan. Sa mère meurt alors qu'il est âgé de 3 ans. Il est élevé par sa grand-mère qui le couve de son affection mais son père se remarie quelques années plus tard. Issa n'entrera jamais dans les bonnes grâces de sa belle-mère, une femme dure à la peine qui lui préfère le frère cadet auquel elle donne bientôt naissance.

À 15 ans il est envoyé à Edo (l'actuelle Tokyo) en apprentissage. On ne sait rien de ses activités au cours des années qui suivent. On ne retrouve sa trace que dix ans après. Il est élève dans une école de haïkai. Il choisit le pseudonyme d'Issa (« une feuille de thé » ou « une tasse de thé ») dès cette époque.

À 29 ans il part pour un long périple de six années à travers le Japon pour pratiquer le haïkai, rencontrant d'autres poètes et participant à des réunions poétiques. Il publie deux recueils de poésie, *Tabishiunu*

(*Choses glanées en voyage*) et *Sarabakasa* que l'on peut traduire par « L'Adieu des chapeaux », un motif qui réapparaîtra à plusieurs reprises dans son œuvre :

*Agitant leurs chapeaux  
pour dire adieu, adieu !  
voile de brume*

En 1801, il est au chevet de son père malade qui est emporté en quelques semaines. Celui-ci a, par testament, partagé l'héritage à parts égales entre ses deux fils. Mais son frère et sa belle-mère font des difficultés et Issa devra se battre âprement pendant dix ans avant d'obtenir ce qui lui revient.

De retour à Edo il s'établit comme maître de haïkaï, ne vivant que chichement de son art mais gagnant en renommée.

En 1810, il quitte Edo et retourne s'installer dans son village natal. Il loue d'abord une maison tout en cherchant à s'entendre avec son frère. Un accord est finalement trouvé et il peut emménager dans la demeure familiale.

En 1812, il a 49 ans et épouse Kiku (Chrysanthème), une jeune femme de 28 ans qui mettra au monde quatre enfants : tous mourront en bas âge. La perte de sa fille Sato, âgée d'à peine un an, lui inspire ce haïku célèbre qui figure dans le journal poétique, imprégné de religiosité bouddhique, écrit tout au long de l'année 1819 mais publié seulement en 1852 sous le titre d'*Oragaharu* (*Mon printemps*) :

*Ce monde de rosée  
certes est monde de rosée  
et cependant...*

Kiku elle-même meurt en 1823. Issa se remarie l'année suivante avec une femme de 38 ans mais ils divorcent au bout de deux mois. En 1826, il se remarie une fois encore avec Yao, âgée de 32 ans.

En 1827 un incendie dévaste Kashiwabara, détruisant sa maison. Il faut s'installer dans la grange qui a été miraculeusement épargnée. Issa meurt brutalement peu après. Yao accouche dans les mois qui suivent d'une petite fille, Yata, qui sera la seule de ses enfants à atteindre l'âge adulte.

Sur sa tombe, on grave son jisei (haïku testamentaire) :

*Ce sera donc cela  
ma dernière demeure ?  
cinq pieds de neige*



## SHIKI

Masaoka Shiki, de son vrai nom Masaoka Tsunenori, est né en 1867 dans ce qui est aujourd'hui la ville de Matsuyama sur l'île de Shikoku. Sa naissance coïncide avec le début de l'ère Meiji (1868-1912), marquée par l'ouverture du pays après plus de deux siècles de total isolement, et une modernisation accélérée sur le modèle des puissances occidentales.

Son père, un samouraï, meurt alors qu'il a 5 ans. Élève dans l'école privée qu'a ouverte son grand-père, il montre très jeune des dispositions pour la poésie et crée de petites revues.

En 1883, il part pour Tokyo s'inscrire dans une école préparatoire à l'entrée à l'université. Il s'y lie avec Natsumé Sôseki qui s'affirmera comme le romancier le plus éminent de son époque.

Il se prend de passion pour le base-ball et sera considéré comme un des pionniers au Japon de ce jeu, introduit à l'université de Tokyo par un Américain quelques années auparavant, et qui connaîtra un

succès foudroyant au point d'être aujourd'hui le sport n° 1 du pays.

En 1889, il est sujet à de premières attaques d'hémoptysie (rejet de sang dans la bouche). On diagnostique la tuberculose. À l'époque, la maladie était incurable et un tel verdict était annonciateur de mort à plus ou moins court terme. Il choisit alors le pseudonyme de Shiki, un synonyme de *hototogisu* qui signifie « coucou », oiseau dont la légende dit qu'il chante jusqu'à ce que le sang jaillisse de sa gorge.

Il sort de l'université en 1893 et devient journaliste pour le journal *Nippon (Japon)*. En 1895, il est correspondant de guerre lors du conflit entre le Japon et la Chine à propos de la Corée. C'est une expérience éprouvante physiquement. Son état de santé se détériore brutalement sur le chemin du retour et il doit être hospitalisé. En 1896, après quelques mois de convalescence dans sa ville natale chez son ami Sôseki qui se trouve y être professeur, il repart pour Tokyo. Il s'arrête en chemin à Nara, visite le temple Hôryûji, renommé pour son verger de kakis, et compose ce haïku resté fameux :

*Je mange un kaki  
la cloche se met à tinter  
temple Hôryûji*

À cette époque, il se plaint d'une sorte de lumbago qui lui rend la marche pénible. On pense à du rhumatisme. En fait, l'infection a attaqué la colonne vertébrale. Il doit passer de plus en plus de temps alité. Il se rend parfois à des réunions poétiques en

rickshaw. Malgré de multiples interventions chirurgicales, son état ne cesse d'empirer.

En 1897 il lance la revue *Hototogisu* (*Le Coucou*) consacrée au haïku. Dès 1892 il a publié dans *Nippon* un article ayant valeur de manifeste dans lequel il appelait à une rénovation du haïku dont il faisait un genre littéraire à part entière. En rupture avec le maniérisme dans lequel s'est sclérosé l'héritage de Bashô, il invite à revenir au plus près du réel, de l'expérience, à prendre la nature sur le vif, en transposant dans l'écriture la technique picturale du croquis (*shasei*).

À partir de 1899, la position assise elle-même devient pénible. Malgré la souffrance et les nuits d'insomnie, il continue d'écrire ou de dicter des essais, de tenir un journal et de composer des poèmes :

*Du tintement de la cloche  
les ondes se confondent  
avec la nuit sans fin*

Ses trois derniers haïkus, non dénués de dérision, ont pour mot de saison la courge éponge. On lui a fait boire du jus de courge éponge, récolté une nuit de pleine lune, en prétendant que cela purgerait le flegme, ce mucus épais qui obstrue ses bronches.

*La courge éponge fleurit  
le flegme s'épaissit  
c'est donc le trépas ?*

À sa mort, en 1902, son héritage se scinde entre un courant conservateur, incarné par son disciple Kyoshi (1874-1959) qui reste fidèle à la tradition, et un courant moderne initié par un autre de ses proches, Hekigoto (1873-1937), qui lance le « haïku nouvelle tendance » dont l'aboutissement ultime est le haïku libre : pas de mot de saison, pas de rythme imposé, pas de mot-césure.

## GLOSSAIRE

*Ada* : pour Bashô et ses disciples, une qualité du style mêlant candeur et verve.

*Aïsatsu* : salutation, terme utilisé par la critique moderne pour désigner une des dimensions premières du haïku.

*Bashôzuka* : stèle sur laquelle on a gravé un haïku de Bashô pour commémorer son souvenir.

*Butsuga ichinyo* : unité de l'objet et du moi. Notion zen transposée par l'école de Bashô dans le domaine de l'écriture poétique.

*Fueki ryûkô* : le permanent et le transitoire. Selon Bashô, on ne trouve la véritable permanence qu'en se portant vers la nouveauté (*atarashimi*) et en embrassant son époque.

*Fûga* : selon Bashô, la qualité poétique propre aux formes les plus élevées de l'art.

*Fûkyô* : folie poétique. Revendiquée par Bashô comme expression d'un dévouement absolu à l'art.

*Haibun* : texte en prose dans le style haikai mais incluant le plus souvent des haïkus.

*Haigo* : pseudonyme, « nom de plume », du poète de haikai. Le poète peut changer plusieurs fois de haigo au cours de sa carrière.

*Haïjin* : auteur de haïkus.

*Haikai* : abréviation de *haikai no renga* (poésie chaînée de style haikai). À l'origine, une forme de poésie collective parodiant la poésie collective (*renga*) pratiquée dans les cercles aristocratiques. Le haikai a donné naissance au haïku.

*Haiku* : terme moderne introduit par Shiki pour désigner le hokku en tant que poème autonome. Se rapportait auparavant à n'importe quel vers de haikai.

*Hokku* : premier vers de dix-sept syllabes d'une poésie collective (*renga*).

*Hon-i* : le « sens véritable », fixé par la tradition, d'un motif poétique. Par exemple, dans la poésie classique, le mont Fuji, un volcan éteint, était associé à l'idée de passion couvant sous la cendre. Le haikai subvertira ces codes.

*Hyakuin* : poésie collective composée de cent vers.

*Ichibutsu shitate* : composition du haïku centrée sur un thème unique. S'oppose à *toriwase*.

*Jibokku* : hokku indépendant, équivaut au haïku dans le sens moderne du terme. S'oppose à *tateku*.

*Jisei* : poésie que l'on laisse en testament avant de mourir.

*Kachôfûgetsu* : littéralement « fleur, oiseau, vent, lune ».

La nature en tant que source d'inspiration poétique.

*Karumi* : légèreté. L'idéal stylistique recherché par Bashô à la fin de sa vie. La fluidité du style épouse la fluidité de la vie.

*Kasen* : poésie collective composée de 36 vers. Le format le plus courant compte tenu de la durée d'une séance de haïkaï no renga.

*Kigo* : mot de saison, un élément obligatoire du hokku, puis du haïku, se rapportant à la saison pendant laquelle la poésie est composée.

*Kireji* : mot-césure, un élément obligatoire du hokku puis du haïku. Il s'agit de mots invariables, hérités de la poésie classique, sans signification précisément définie, qui viennent cliver le hokku.

*Kiyose* : répertoire de mots de saison classés par saisons.

*Kôan* : dans le bouddhisme zen, anecdote ou sentence ayant un aspect paradoxal susceptible de conduire au satori par la réflexion qu'il suscite.

*Kokkei* : comique, cocasse. Un élément constitutif du haïkaï qui est resté, sous la forme du sens de l'humour et de la dérision, une dimension essentielle du haïku.

*Ku* : vers de poésie.

*Makoto* : vérité ou sincérité. Pour les maîtres du haïkaï, elle est l'exigence première de toute poésie.

*Renga* : poésie collective, chaînée, chaque participant ajoutant un vers à tour de rôle.

*Sabi* : orientation esthétique qui exalte l'action du temps sur les choses.

*Saïjiki* : répertoire de mots de saison organisés thématiquement et agrémentés de citations de haïkus à titre d'exemple.

*Satori* : de « satoru », comprendre, saisir. Désigne en japonais l'éveil du bouddhisme.

*Senryû* : forme poétique en 17 syllabes issue, comme le haïku, du renga, mais n'ayant pas hérité des contraintes du hokku (pas de mot de saison, pas de mot-césure). Le senryû tourne en dérision la condition humaine.

*Shasei* : croquis. L'approche poétique, inspirée de l'art pictural, prônée par Shiki pour atteindre la nature dans sa vérité.

*Shômon* : l'école dont Bashô est l'inspirateur.

*Sokkyô* : improvisation. Une modalité essentielle de la composition du hokku puis du haïku.

*Sôshô* : maître de haïkai.

*Tateku* : hokku initiant une poésie collective.  
S'oppose à *jibokku*.

*Toriawase* : composition du haïku associant au moins deux thèmes différents. S'oppose à *ichibutsu shitate*.

*Wabi* : idéal esthétique et éthique de sobriété, de pauvreté.

*Waka* : poésie japonaise classique à la métrique impaire.

*Wakiku* : le vers de 14 syllabes qui vient immédiatement après le hokku dans une poésie chaînée.



## BIBLIOGRAPHIE

### *Sources*

Bashô Haïkushû (Recueil des haïkus de Bashô), Iwanami shoten, 1970

Bashô Haïbunshû (Textes en prose de Bashô), tomes 1 et 2, Iwanami shoten, 2006

Bashô Data Base

[http://www.es.e.yamanashi.ac.jp/~itoyo/basho/  
basho.htm](http://www.es.e.yamanashi.ac.jp/~itoyo/basho/basho.htm)

Issa Haïkushû (Anthologie de haïkus d'Issa), Iwanami shoten, 1990

Shiki Kushû (Anthologie de poésies de Shiki), Iwanami shoten, 1993

*Une introduction magistrale au monde de Bashô et au haïku :*

Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashô, Haruo Shirane, Stanford University Press, 1998



## Table

I. <i>Petit traité sur les haïkus – Préface de Pascale Senk.....</i>	7
L'esprit haïku : une invitation à plus de vie.....	7
La voie des haïkistes .....	10
Saisir les instants précieux.....	12
S'ouvrir pleinement au réel .....	15
Exprimer son monde intérieur.....	20
Faire taire l'intellect .....	24
Se détacher .....	27
Aimer le trivial .....	31
Vivre dans la simplicité .....	34
S'incliner devant la nature.....	37
Accepter l'impermanence.....	41
Épurer.....	44
Atteindre l'équilibre.....	47
Partager .....	50
Pour écrire des haïkus .....	55
Pour aller plus loin dans la pratique du haïku .....	57
II. <i>Rien qui ne soit lune .....</i>	61
Qu'est-ce qu'un haïku ? .....	65
La vraie poésie se moque de la poésie.....	77
Le haïku de la grenouille.....	85
Retourner vers le « bas » .....	91

Le bruit des ciseaux.....	103
Faut-il que nous contemplions la lune de nos propres yeux ? .....	109
« Les montagnes, les rivières, l'herbe et les arbres, tout devient bouddha ».....	117
Misère du bananier.....	127
« Sans rien en lui qui pèse ou qui pose ».....	133
Suis-je un papillon rêvant qu'il est un homme ?.....	139
Depuis le commencement il n'y a rien.....	147
« Sans sincérité, il n'y a pas de haikai » .....	153
« L'Ermitage de l'irréelle demeure » .....	157
<i>III. Florilège de haïkus</i> .....	163
Biographie de Bashô.....	229
Biographie d'Issa.....	233
Biographie de Shiki.....	237
Glossaire.....	241
Bibliographie.....	247

# La littérature japonaise dans Le Livre de Poche



ABÉ KÔBÔ

*La Femme des sables*

n° 3175

Heurs et malheurs d'un homme qui, parti à la recherche d'un insecte des sables, échoue dans un petit village perdu au fond des dunes. Commence alors un étrange cauchemar... un des plus grands romans de la littérature japonaise contemporaine.

*Mort anonyme*

n° 3242

Publiées entre 1949 et 1966, les dix nouvelles de *Mort anonyme* sont autant d'expériences de la découverte de l'autre, qui peut prendre l'aspect d'un cadavre anonyme, d'un envahisseur, d'un poursuivant ou d'un extraterrestre. L'autre, ou comment s'en débarrasser ? Par la force, le déni, la persuasion ou la ruse ? Finalement, tous les repères sont bousculés.

ENDÔ SHÛSAKU

*Douleurs exquises*

n° 3255

Le souvenir obsédant des grands martyrs chrétiens du Japon, la hantise de la souffrance physique, la peur de savoir si on

serait capable ou non d'y résister, la lutte éternelle, finalement, entre le courage et la lâcheté, tels sont les thèmes au centre de toute l'œuvre de Shūsaku Endō et que l'on retrouve dans ces nouvelles...

*Scandale*

n° 3354

La cérémonie de remise d'un prix important décerné au dernier roman de Suguro s'annonce comme une simple formalité. Mais, au beau milieu de cette représentation parfaitement réglée, Suguro entrevoit dans l'assistance un visage où s'affiche un rire méprisant. Et ce visage, c'est le sien.

INOUE YASUSHI

*Confucius*

n° 3337

Retiré depuis la mort de Confucius dans un village perdu du centre de la Chine, un vieil homme raconte ce que furent les quinze dernières années du grand maître dont il partagea une partie de la vie.

*Le Faussaire*

n° 3184

Trois récits. Trois manières de regarder l'humanité. Trois mélodies douces-amères. Avec, en toile de fond, la solitude des êtres et les pesanteurs du destin.

*Le Fusil de chasse*

n° 3171

*Le Fusil de chasse*, ou les multiples facettes d'une impossible passion. Trois lettres, adressées au même homme par trois femmes différentes, forment la texture tragique de ce récit singulier. Au départ, une banale histoire d'adultère. A

l'arrivée, l'une des plus belles histoires d'amour de la littérature contemporaine.

*Le Maître de thé*

n° 3324

Dans le Japon de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, la cérémonie du thé était un acte grave, un rituel qui témoignait d'un engagement redoutable, empreint d'exigences éthiques et politiques, prétexte parfois à des négociations secrètes. *Le Maître de thé* est donc tout naturellement un roman d'initiation, de méditation, lyrique et sensuel à la fois.

KAWABATA YASUNARI

*La Beauté tôt vouée à se défaire*

n° 3395

*La Beauté tôt vouée à se défaire* est une œuvre rigoureuse qui n'a pas du tout vieilli. Et je crois que si elle n'a pas vieilli, c'est sans doute à cause de la sérénité qui s'en dégage. Je me demande où l'auteur arrive à trouver cette tranquillité artistique. (Yukio Mishima.)

*Les Belles Endormies*

n° 3008

Ce roman, publié en 1961, décrit la quête des vieillards en mal de plaisirs. Dans une mystérieuse demeure, ils viennent passer une nuit aux côtés d'adolescentes endormies sous l'effet de puissants narcotiques.

*Chronique d'Asakusa*

n° 3172

*Chronique d'Asakusa*, ou la banale histoire de Yukimo, une jeune femme qui voulait croire aux merveilles de l'amour dans le Tokyo des années 1930.

Rechercher le bonheur est aussi vain et aussi désespéré qu'apprivoiser une jeune danseuse, un couple de roitelets ou le reflet de la lune dans l'eau... Cinq textes limpides et mélancoliques, aussi pudiques sans doute dans l'expression que troublants dans les thèmes.

*Kyôto*

n° 3081

Deux jumelles ont été séparées à leur naissance. Élevées dans des milieux différents, l'une à la ville, l'autre dans la montagne, vont-elles pouvoir se rejoindre et se comprendre ? Au-delà de cette histoire limpide et bouleversante, c'est l'affrontement du Japon traditionnel et du Japon qui s'américanise chaque jour davantage qui est ici mis en scène.

*Le Lac*

n° 3060

Le bonheur, pour le jeune Gimpei, c'était de suivre le chemin qui longe la rive, leurs deux silhouettes confondues reflétées dans le lac...

*Le Maître ou le Tournoi de go*

n° 3098

La plupart des professionnels du go aiment aussi d'autres jeux, mais la passion du Maître présentait un caractère particulier : l'incapacité de jouer tranquillement, en laissant les choses suivre leur cours. Sa patience, son endurance s'avéraient infinies.

*Pays de neige*

n° 3015

A trois reprises, Shimamura se retire dans une petite station thermale, au cœur des montagnes, pour y vivre un amour fou en même temps qu'une purification.

Yasunari Kawabata écrivit aussi de très courtes histoires : souvenirs d'enfance ou d'adolescence, instants de vie saisis au vol, vignettes érotiques à mi-chemin du rêve et de la réalité. Et il les rassembla sous le titre énigmatique de *Récits de la paume de la main*. La simplicité et la transparence de ces récits cachent bien des abîmes. « Montrez-moi votre âme en la posant sur la paume de ma main. Telle une boule de cristal. Et moi, je la dessinerai avec mes mots... »

*Romans et nouvelles*

La Pochothèque

Ossements / Histoire du visage de la morte / La Mer / La Danseuse d'Izu / Une page folle / Le Pourvoyeur de cadavres / Les Servantes d'auberge / Chronique d'Asakusa / Illusions de cristal / Elégie / Bestiaire / Pays de neige / Le Maître ou le Tournoi de go / Retrouvailles / Nuée d'oiseaux blancs / Le Grondement de la montagne / La Lune dans l'eau / Le Lac / Les Belles Endormies / Kyoto / Tristesse et Beauté.

*Les Servantes d'auberge*

n° 3200

La vie quotidienne de jeunes prostituées, dans une maison close d'une petite ville d'eaux ; les errances intérieures d'une femme frigide ; les vicissitudes sentimentales d'un homme obsédé par l'image d'une morte. Trois récits qui se développent sur des registres littéraires différents et qui témoignent des grandes orientations de l'œuvre de Kawabata.

*Tristesse et beauté*

n° 3253

La mort esquisse ses premiers pas pendant que sonnent les cloches de Kyôto. Oki, le romancier vieillissant, cherche à revoir un ancien amour.

*Correspondance*

n° 3357

Cette correspondance, qui s'étend sur plus de vingt-cinq ans (1945-1970), met en lumière les affinités secrètes entre deux des plus grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle et souligne l'indéfectible lien qui unissait ces hommes *a priori* différents mais dont le suicide, à deux ans d'intervalle, révèle l'étrange ressemblance.

## SÔSEKI NATSUME

*Le Mineur*

n° 3356

Un étrange jeune homme, sans visage et sans nom, fuit la chaleur et la lumière de Tôkyô. Il lui faut s'enfoncer dans le noir et le brouillard, s'effacer du monde, dépérir, à défaut, déchoir. Mais l'appât des hommes reste fort.

---

 Composition réalisée par NORD COMPO

Achévé d'imprimer en mai 2010 en Espagne par

LITOGRAFIA ROSÉS S.A.

08850 Gavá

Dépôt légal 1<sup>re</sup> publication : juin 2010

LIBRAIRIE GÉNÉRALE FRANÇAISE - 31, rue de Fleurus - 75278 Paris Cedex 06

31/2970/7



# Bashô, Issa, Shiki

Textes présentés

par Vincent Brochard et Pascale Senk

## L'Art du Haïku



Saisir la vérité de l'instant, capter le jaillissement de la vie, faire vibrer le présent : telle est la magie du haïku. Renouer le lien primordial avec la nature, cultiver la modestie et la simplicité, rechercher la spontanéité : *L'Art du Haïku* nous entraîne sur le chemin de cette sagesse qui nous a laissé les textes les plus étonnants de la littérature japonaise et nous démontre toute la modernité de son enseignement. L'enquête de Pascale Senk nous fait découvrir comment la pratique du haïku inspire aujourd'hui, à des adeptes venus de tous horizons, une nouvelle approche de la vie.

En introduction aux haïkus les plus emblématiques, la présentation de Vincent Brochard apporte un éclairage historique et littéraire, et constitue une véritable initiation à la visée spirituelle qui est au cœur de cet usage de l'écriture.

À la fois essai, guide pratique et anthologie, *L'Art du Haïku* montre la voie d'un authentique art de vivre.



Couverture : Campbell / Ge

texte i

31 / 2970

6,50 €

04-36-0028-1 LIVPOC

ART DU HAÏKU(L\*)

9782253129707

10/08

11/06

www.livredepoche



11,

KS-183-845