



HAL
open science

La poésie brève au Japon

Makiko Andro-Ueda

► **To cite this version:**

Makiko Andro-Ueda. La poésie brève au Japon. Presses universitaires du Septentrion. Poésie brève et temporalité, pp.35-46, 2017, 978-2-2574-1591-7. <hal-04096975>

HAL Id: hal-04096975

<https://hal.science/hal-04096975v1>

Submitted on 14 May 2023

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

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



HAL Authorization

Makiko ANDRO-UEDA (Inalco, Centre d'études japonaises) :

La poésie brève au Japon

Le shi et l'uta

Depuis l'antiquité, il existe deux veines distinctes dans la poésie japonaise : le *shi*¹ et l'*uta*².

Le terme *shi* signifiait au Japon prémoderne la poésie écrite en chinois (les classiques chinois ainsi que les textes écrits par les Japonais)³.

Au tournant du XIXe au XXe siècle, le genre décline au Japon et le même mot va être utilisé pour traduire le terme anglais « poetry ». Un genre nouveau, sous l'influence de la poésie occidentale, voit le jour dans les années 1880 ; il se fait appeler « *shi* au style nouveau » (*shintai-shi*). Un premier recueil collectif du genre paraît en 1882⁴. Plus de la moitié des textes sont des traductions de poèmes en anglais. Les auteurs / traducteurs étaient de jeunes intellectuels de l'élite, pas nécessairement des littéraires. Le « *shi* au style nouveau » s'écrivait encore en japonais ancien⁵, et le rythme de base 7-5 mores⁶ qu'il hérite de la tradition de l'*uta* (voir *infra*) sera pendant longtemps tangible, mais après de nombreuses tentatives, cette production n'aboutit pas à un véritable genre versifié⁷.

Le genre mûrit en tâtonnant tant sur le plan thématique que sur le plan formel, et au fur et à mesure que les poètes se le réapproprient, la précision « au style nouveau » se fait oublier et donne naissance au genre communément appelé *shi*. Après un âge d'or des textes en ancien

¹ Ce mot signifie en chinois la poésie.

² La première signification de ce mot en japonais est la chanson.

³ Le Japon antique étant sous l'influence culturelle de Chine, d'où il a importé l'écriture, la rédaction en chinois est une pratique qui remonte aussi loin que l'histoire de l'écriture.

⁴ *Shintai-shi shō* (Sélection de *shintai-shi*), Tôkyô, 1882.

⁵ Nous employons l'expression « le japonais ancien » pour le « *bungo* (langage dit écrit) » la langue écrite avec des mots variables aux conjugaisons anciennes. Il s'oppose au « japonais moderne », le « *kôgo* (le japonais dit parlé) ». Il s'agit du japonais écrit standard mis en place avec la modernisation, sur le modèle de la langue parlée de l'époque.

⁶ La more est l'unité minimale des sons japonais, l'équivalent de la syllabe. Les mores se différencient des syllabes en ce qu'elles peuvent ne pas comporter de voyelle et qu'elles sont supposées avoir toutes la même durée. Cette deuxième particularité a une incidence importante sur la versification japonaise, car elle permet d'entendre *au sens musical* l'identité de deux séquences au même nombre de mores.

⁷ Le rythme 7-5 sera plutôt évité après la seconde guerre mondiale.

japonais rythmés principalement en mesure 7-5, émergera une poésie en japonais moderne, sans versification dans les années 1910/20.

Le terme *uta* désignait traditionnellement la poésie développée en dehors de l'influence directe de la culture chinoise. En position de suffixe, son pictogramme se prononce /ka/, et on le retrouve dans plusieurs mots désignant les genres relevant de l'*uta*. Tel est le cas du mot *waka*⁸, en opposition avec la poésie en chinois. En découlent trois formes versifiées pratiquées actuellement. Le *tanka*⁹ (versifié en unités de 5-7-5-7-7 mores), le haïku¹⁰ (ayant le mètre 5-7-5 et l'obligation de l'usage d'un mot évoquant une saison, répertorié tel quel) et enfin le *senryû*¹¹ (ayant la même contrainte métrique que le haïku, mais sans mot de saison ni esthétique de retrait de soi).

Cette situation de coexistence (la poésie non versifiée appartenant au *shi* et la poésie versifiée de la tradition de l'*uta*) rend assez singulier l'état de la poésie brève. Dans cet article, nous tenterons de mettre en évidence les différentes facettes de la modernité en jeu dans les deux branches.

La poésie brève non versifiée

À première vue, la composition des textes très brefs ne constitue pas une option très fréquente chez les poètes du *shi*. Lorsqu'on a créé la « poésie au style nouveau », beaucoup ont cru à la naissance d'un genre épique, historiquement quasi absent de la poésie japonaise, et il n'était pas rare qu'un texte dépasse des centaines de lignes. Il semble donc que les premiers *shi* comptaient plus de textes longs qu'aujourd'hui¹². Toutefois, on peut se souvenir de certains textes de la première moitié du XXe siècle, par exemple de ces pièces de

⁸ Littéralement « la poésie du pays appelé Wa = la poésie japonaise ».

⁹ Littéralement l'*uta* court.

¹⁰ Ce mot, qui signifie littéralement « mots légers », est mis en circulation par Masaoka Shiki (voir *infra*) dans les années 1880-1890.

¹¹ Ce nom du genre est venu du nom de son fondateur Karai Senryû (1718-1790).

¹² On pourrait avancer l'hypothèse d'un tournant qui pourrait coïncider avec le passage au langage moderne, mais la raréfaction de pièces très longues ne signifie pas nécessairement l'apparition de pièces très courtes.

Yamamura Bochô (1884-1924)¹³ :

« Prière »¹⁴

Un hameçon descend du ciel
Des poissons d'or fantômes
De tristesse
De tristesse
Avalent l'aiguille

« Main »¹⁵

Le tronc est en platine
L'or de feuilles qui tombent
Tendant la main du chagrin
Secouant l'arbre
La main du ciel en chagrin
La main d'un parent d'automne

Une spiritualité singulière se dégage de « Main », sans que l'on comprenne le rapport entre « la main du ciel » et la main qui « secoue l'arbre », ni le statut de la « main d'un parent » posée sous la lumière d'automne. Dans ce poème, la linéarité de la phrase ne porte pas seule le sens. Les lignes résonnent entre elles, grâce aux chaînes paradigmatiques constituées tantôt par des champs lexicaux (arbres, minéraux...), tantôt par la représentation organisée autour d'un axe vertical. Cet usage poétique de la page et des lignes fait partie des particularités de la modernité en poésie.

Ces poèmes d'apparence simple ont toutefois des structures sonores bien élaborées, qui permettent de sonder leurs proximité et distance par rapport à la tradition de l'*uta*. « Prière » est composé d'unités de 5 et de 7 mores (5-7/5-7/5/5-7). Dans « Main », ces unités

¹³ Nous transcrivons les noms japonais dans l'ordre du patronyme suivi du nom de personne, sauf dans les informations bibliographiques données dans les notes.

¹⁴ « Inori », *Tsuribari zo sora yori taretsu / Maboroshi no kogane no uo-ra / Samishisa ni / Samishisa ni / Sono hari wo nomi.* (« いのり », つりばりぞそらよりたれつ / まぼろしのこがねのうをら / さみしさに / さみしさに / そのはりをのみ。), *Sei purisumisto*, Ningyo shi-sha, Tôkyô, 1915, p.91-92. La traduction des textes cités est faite par nous sauf indication contraire.

¹⁵ « Te », *Miki wa shirogane / Chiru ha no kin / Kanashimi no te wo nobe / Ki wo yusuru / Kanashimi no ten no te / Nikushin no aki no te.*, (« 手 », みきはしらがね / ちる葉のきん / かなしみの手をのべ / 木を揺る / 一本の天の手 / にくしんの秋の手。), *ibid.*, p.51-52.

« traditionnelles » se retirent derrière les lignes en neuf mores, même si le poème est introduit par une séquence rythmique ressemblant à la mesure 7-5¹⁶. Les lignes en neuf mores (les lignes 3,5 et 6) comportent deux types de composantes poétiques sonores de nature différente : la répétition qui participe à la structuration du texte par le retour des mêmes éléments¹⁷, et des chaînes sonores qui font ressortir des motifs rythmiques¹⁸. Il s'agit d'autant de techniques sonores que la poésie de la tradition du *shi* a héritées de l'*uta* dans les années 1880-1890, consciente de l'inefficacité en japonais de rimer comme ses modèles occidentaux. Yamamura appartient à la première génération des poètes qui ont commencé leur carrière sans avoir recours de façon systématique au rythme 7-5. Il est l'un des pionniers qui inaugurent la modernité, car c'est lui qui, pour la première fois, a pris pleinement conscience de la potentialité de la page et des dispositifs graphiques. Les poèmes cités sont contenus dans le recueil *Sei purisumisuto*¹⁹ de 1915, qui réunit des textes de styles variés, de piécettes comme celles-ci jusqu'à un long poème en prose. Différents effets visuels sont recherchés pour créer des significances extra-syntaxiques, mais le livre rencontrera un mur d'incompréhension pendant un demi-siècle.

Parmi les pièces courtes ayant bercé notre enfance, certains penseraient au distique célèbre de Miyoshi Tatsuji (1900-1964) :

« Neige »

Elle fait dormir Tarô, la neige tombe s'accumule sur son toit

Elle fait dormir Jirô, la neige tombe s'accumule sur son toit²⁰

*Sokuryô-sen*²¹, le premier recueil de l'auteur, publié en 1930 et qui contient ce texte bref,

¹⁶ En réalité, il s'agit du rythme 7/6, mais le son /n/ placé à la fin de la ligne 2 peut être ignoré.

¹⁷ Trois fois la séquence [nom en quatre mores + particule « no » + nom + particule « no » + nom], deux fois le mot *kanashimi* (tristesse) et trois fois *te* (main).

¹⁸ Les consonnes /n/ et /te/ semblent « resserrer » le tissu sonore. Les voyelles /a/ et /i/ sont placées au début de deux lignes, avec la consonne /sh/ entre eux (/a/ + /a/ + /shi/ + /i/). Dans la troisième ligne, elles sont placées dans l'ordre inverse (/i/ + /shi/ + /a/). Ce chiasme fait ressortir très fortement la dernière voyelle ouverte /a/.

¹⁹ Le titre signifie en français *Saint Prismiste*.

²⁰ « Yuki », *Tarô wo nemurase, Tarô no yane ni yuki furitsumu. / Jirô wo nemurase, Jirô no yane ni yuki furitsumu.* (« 雪 », 太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。 / 次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。), Shinkichi Itô, *Gendai-shi no kanshō (Lectures de la poésie contemporaine)*, tome II, Shinchō-sha, Tôkyô, 1974, p. 139. Tarô et Jirô sont des noms de personne masculine communs.

avait également l'ambition d'explorer les différents potentiels de la poésie libre. L'accent y est mis plutôt sur la poésie en prose, mais il porte en exergue un poème de deux lignes, rythmé exactement comme un *tanka*²². Quant à la prosodie de « Neige », elle se mesure, de loin, en rapport avec le rythme du haïku, car, comme un haïku, ces deux lignes comportent chacune trois unités rythmiques (8-7-6). La répétition quasi identique des deux lignes peut refléter le souci d'intégrer la « poétique du retour du même » à l'échelle des vers, fondamentale à toute métrique occidentale.

Nishiwaki Junzaburô (1894-1982) situe son écriture plus loin de la rythmique de l'*uta*. Voici le premier poème de son premier recueil *Ambarvalia*²³, daté de 1933 :

« Le temps qu'il fait »
Matin comme des (bijoux renversés)
Une personne au seuil de la porte chuchote avec quelqu'un
C'est le jour de la naissance d'un dieu²⁴

Cette image éclatante d'un matin sur un fond de silence mis en relief par le chuchotement de deux personnages sans visage, donne une forte impression d'unité, comme s'il s'agissait d'une icône païenne, mais en réalité, le texte est traversé par une problématique complexe d'intertextualité et de discontinuité. Avec l'emploi des parenthèses autour du segment « bijoux renversés », le poème insiste sur le statut citationnel de celui-ci (que ses premiers lecteurs n'ont pas vu), tirée d'« Endymion » de John Keats²⁵. Les deux lignes qui suivent sont inspirées d'une illustration d'une édition du XIXe siècle des *Contes de Canterbury*. Le poème

²¹ *Bateau de sondage* en français.

²² *Haru no misaki / tabi no owari no / kamome-dori // uki tsutsu / tôku nari ni keru kamo*, (春の岬旅のをはりの 鷗どり浮きつつ遠くなりけるかも, Un promontoire du printemps / de la fin du voyage / des mouettes / tout en flottant / s'en vont au loin).

²³ Le titre en alphabet latin dans l'original signifie « Ambarvalia ». Il s'agit d'une fête religieuse de la Rome antique en l'honneur de Cérès, déesse de l'agriculture.

²⁴ « *Tenki* » / (*Kutsugaesareta hôseki*) no yôna asa / Nanbito ka toguchi nite dareka to sasayaku / Sore wa kami no seitan no hi (« 天気 », (覆された宝石)のような朝 / 何人か戸口にて誰かとささやく / それは神の生誕の日), Lectures de la poésie contemporaine, tome 2, *op.cit.*, p. 381.

²⁵ « ...a youthful wight / Smiling beneath a coral diadem, / Out-sparkling sudden like an upturn 'd gem / Appear 'd ... », « Endymion III », *The poetical Works of John Keats*, réimpression des éditions originales avec les notes de Francis T. Palgrave, Macmillan and Co, London, 1884, p.127.

est placé en tête d'une série de trois pièces de longueur variable. Ces jeux de discontinuité seront poussés plus loin dans son deuxième recueil *Tabibito kaerazu*²⁶, composé de 168 fragments numérotés. Il semble que la complexification du jeu de la discontinuité devienne une des modalités plus importantes des poèmes courts de cette tradition.

Dans les trois cas, il s'agit de pièces insérées dans les textes de longueur variée – la brièveté devrait donc être évaluée comme élément de la variation à l'échelle du recueil –, composés par des auteurs soucieux de recherches formelles, pendant la jeunesse de la poésie moderne. On ne saurait oublier, aux antipodes de cette filiation, la présence de poèmes brefs écrits par des auteurs qui se tiennent à l'écart des aléas des mouvements littéraires, donnant à l'écriture en quelque sorte un statut de cahier de bord du quotidien et de divers cheminements spirituels. Sans apparaître dans les anthologies sommaires, leur production, jamais très abondante, s'étale jusqu'à nos jours²⁷. Citons deux pièces écrites dans un langage simplissime, mais qui continuent à interpeller, du recueil *Aki no hitomi* (1925)²⁸ de Yagi Jûkichi (1898-1927). Le premier poème repose sur une symétrie simple entre deux parties, chacune composée d'une seule phrase. Dans le deuxième, les phrases et les lignes sont mises en tension, de sorte que le segment « ah tout(es) seul(es) » est suspendu syntaxiquement entre le narrateur et les fleurs, qualifiant les deux à la fois. Se crée une image d'osmose entre un jeune homme en perdition et des fleurs au parfum suffocant.

« Nuages »

Le jour avec nuage

Le nuage est triste

Le jour sans nuage

Le ciel est seul²⁹

²⁶ *Le voyageur ne revient pas* en français. 1947.

²⁷ Par exemple, nous pensons spontanément à Sugiyama Heiichi (1914-2012).

²⁸ *Prunelles d'automne* en français.

²⁹ « Kumo », *Kumo no aru hi / Kumo wa kanashii // Kumo no nai hi / Sora wa sabishii* (« 雲 », くものない日 / くもはかなしい // くものある日 / そらはさびしい), *Aki no Hitomi*, Fuji-insatsu, Tôkyô, 1925, p. 61.

« Le daphné »
Sous le grand ciel meurt
Le cœur du début d'été ah tout(es) seul(les)
L'écarlate des fleurs de daphné
Imprègne le cœur du début d'été³⁰

Nous avons observé une relative rareté des poèmes brefs non versifiés et une bipolarisation entre les textes composés avec l'ambition de trouver un nouvel horizon collectif, et les pièces « personnelles », au langage simple.

Pour la transition à l'examen des poèmes versifiés, remarquons un fait relativement marginal : Katsuhara Haruki note une production importante de poèmes composés d'un seul quatrain, versifié en 7-5, à partir de 1888 durant une dizaine d'années³¹. Pour expliquer cette disparition après dix ans, le critique avance l'hypothèse d'une concurrence avec le haïku et le *tanka*.

La poésie brève versifiée

Nous centrerons ici nos propos sur les travaux de Masaoka Shiki, le fondateur du haïku et du *tanka* ; nous nous attarderons plus sur le haïku, qui semble condenser les particularités des formes brèves versifiées. Nos observations porteront sur la période autour du tournant du XXe siècle, qui précède d'une décennie celle qui a vu la production de remarquables poèmes non versifiés brefs de la première catégorie, résultant d'une nette intention de renouvellement formel. Nous écartons le *senryū* de nos réflexions : ce genre, historiquement distinct du haïku, commence, pour sa part la meilleure, à perdre toute frontière nette avec celui-ci. Le genre est populaire car c'est souvent à travers cette forme que la satire s'exprime. Il sert par ailleurs à promouvoir tels ou tels produits, pratiques, ou groupes sociaux, mais on hésitera à y

³⁰ « *Kyôchikutô* », *Ôzora no moto ni shinuru / Hatsunatsu no kokoro aa tada hitori / Kyôchikutô no kurenai ga / Hatsunatsu no kokoro ni shimiteyuku* (« 夾竹桃 », おほぞらのもとに死ぬる//はつ夏のころの ああただひとり//きょうちくとうのくれなゐが//はつなつのころにしみてゆく), *ibid.*, p.57.

³¹ Haruki Katsuhara, « 'Shiika no kindai' o meguru ni, san no kôsatsu : 'Shintaishi-shô', Nakamura Shûkô, *Kindai Imayô* (Deux ou trois réflexions sur la 'modernité de la poésie' : Extraits de shintaishi, Nakamura Shûkô, *Imayô moderne*) » dans *Bungaku (Littérature)*, Iwanami Shoten, Tôkyô, 2008, p. 45.

reconnaître une qualité littéraire, de la même manière que pour les phrases publicitaires.

Le haïku et le *tanka* n'appartiennent pas à la modernité de la même manière que le *shi*. Ces genres ont résisté plus que partout ailleurs au passage au japonais moderne³². De plus, ils ne connaissent pas l'usage en tant qu'éléments poétiques, de la page et des lignes, tel que nous l'avons observé pour la poésie non versifiée³³. Ils sont modernes (et sans doute postmodernes), essentiellement par leur esthétique du *shasei*³⁴, concept forgé par Masaoka Shiki (1867-1902). Il s'agit de la « description de l'objet tel qu'il est »³⁵, mais il ne faudrait pas l'associer à la description du type roman réaliste. Donald Keen décrit avec vivacité la rencontre de Shiki vers 1894 avec le peintre du style occidental Nakamura Fusetsu (1866-1943), événement qui lui a été un déclic pour comprendre la direction à prendre pour redonner vie au haïku, devenu à ses yeux par trop vulgaire, ludique et intellectuel :

Fusetsu a insisté sur le caractère réaliste et la vraisemblance de la peinture occidentale. À la différence de la peinture japonaise, stylisée en général, la peinture occidentale était fidèle à l'objet. Par ailleurs, la peinture japonaise avait tendance à traiter seulement les paysages déjà peints et reconnus comme beaux par tous, tandis que la peinture occidentale prenait comme objets tous les paysages, même ceux qui n'ont apparemment pas de charme. Shiki se défend : « Mais le Mont Fuji est une belle montagne ». Fusetsu répond : « Elle est vulgaire. » Shiki dit : « Le pin, n'est-il pas un bel arbre ? » « Il est vulgaire. » répond Fusetsu³⁶.

Selon le critique Kajiki Gô, il faut attendre fin 1898 pour que Shiki affirme la part *subjective* de ce croquis, quand il emploie dans un essai le terme « *kanjôteki shasei* »³⁷. Prenant pour exemple la description d'un poisson, celui-ci écrit qu'il ne faut pas se contenter de dessiner

³² Dans les années 1970 pour le *tanka*. Le haïku n'a pas encore franchi ce cap. Il ne le franchira sans doute jamais.

³³ À la différence des genres qui portent les mêmes noms en Occident, on écrit ces textes en une seule ligne. Les unités métriques des poèmes brefs versifiés sont suffisamment perceptibles sans les faire doubler par les lignes.

³⁴ Croquis sur le vif. Sur la notion du *shasei*, voir Makiko Andro-Ueda, « Le *shasei* dans l'esthétique de la poésie versifiée moderne (haïku et *tanka*) » Japon pluriel 8 : La modernité japonaise en perspective, Philippe Picquier, 2011, p. 135-155.

³⁵ « *Jojibun* (Récit des faits) », 1900. *Shiki zenshû* (Œuvres complètes de Shiki), tome 14, Kôdan-sha, Tôkyô, 1976, p. 241-249.

³⁶ Donald Keen, *Masaoka Shiki*, traduit d'anglais par Yukio Kakuchi, Shincho-Sha, Tôkyô, 2012, p. 118-119. Keen s'est appuyé sur le témoignage de Shiki dans « *E* (La peinture) », *Œuvres complètes de Shiki, op.cit.*, tome 12, p. 435-436.

³⁷ Littéralement, croquis émotionnel. Gô Kajiki, *Shasei no bungaku : Shiki, Sachio, Takashi* (Littérature du croquis sur le vif : Shiki, Sachio, Takashi), Tanka-shinbun-sha, Tôkyô, 2001, p. 52-54.

un grand point pour signifier qu'il y a des écailles (comme la peinture japonaise le faisait à une époque), mais ce n'est pas non plus utile de les dessiner toutes. Il faut simplement le dessiner tel que l'homme le perçoit et, en le faisant, viser à la fusion de la subjectivité et de l'objectivité³⁸.

Malgré sa courte vie de trente-quatre ans, entravée pendant de longues années par une tuberculose pulmonaire, incurable à l'époque, Shiki était un homme de lettres très prolifique. En plus d'être le « père » du haïku et du *tanka* modernes, il est l'un des auteurs plus importants dans le domaine de la poésie en chinois de l'ère Meiji³⁹. Shiki est également connu pour ses essais rédigés dans son lit de malade, où le regard du *shasei* prend une étonnante acuité. Certains parlent de son influence sur l'écriture de son ami romancier Natsume Sôseki (1867-1916)⁴⁰. Il a également laissé des nouvelles, une pièce du théâtre nô, des dessins, une classification de 120 000 haïkus de tous les temps dont il a pu prendre connaissance, un répertoire de rimes, etc. Sa base d'activités a été le quotidien *Nippon*⁴¹, où il s'était fait engager fin 1892 comme journaliste culturel. Il y publie pêle-mêle poèmes, textes critiques et essais théoriques.

Dès 1893, Shiki propose d'isoler du *haikai-renga*⁴² le premier vers mesuré en 5/7/5 et, par la suite, pour compléter le vide créé par la suppression du reste du poème, d'inscrire le fragment dans un réseau de signifiants organisés selon la logique du *shasei*, ce qui constitue une attitude nouvelle. D'autre part, comme le veut la tradition, dans l'intertextualité avec les textes canoniques, à l'usage d'un mot associé à une saison. Voici deux célèbres haïkus de Shiki, qui illustrent bien cette approche du réel. Nous empruntons la présentation en trois lignes du haïku occidental :

³⁸ « *Bungaku Bijjutsu hyôron* (Critique littéraire et artistique) », décembre 1898. *Œuvres complètes de Shiki*, tome 14, *op.cit.*, p. 214-230.

³⁹ 1868-1912, l'ère impériale sous laquelle le Japon procède à la réouverture de ses frontières et la modernisation du Japon.

⁴⁰ Gô Kajiki, *op.cit.*, p.52.

⁴¹ *Le Japon*, fondé en 1889 par le nationaliste Kuga Katsunan (1857-1907).

⁴² Poème léger en chaîne (5/7/5+7/7+5/7/5+7/7...), composé vers par vers par plusieurs auteurs, pratiqué depuis le XVIe siècle.

Libellules rouges
Pas un nuage
Sur le mont Tsukuba ⁴³

Une fois puis encore une fois
Ai-je demandé
La profondeur de la neige ⁴⁴

Le premier poème met en scène une sensation d'espace, lumineux et limpide, d'automne. Le mont Tsukuba est situé au nord-est de la vaste plaine de la région de Tôkyô, où l'on peut admirer de loin sa large forme. Le mot de saison y est « libellule rouge » (*sympetrum frequens*), nom de l'espèce de menues libellules qui volent en automne en formant des groupes dans les champs. L'auteur met en contraste la délicate facture de l'insecte, évoquée à la première unité, et la vision dégagée de la plaine développée dans les deux dernières unités, avec au loin le mont Tsukuba. Ces deux dernières unités sont accolées à la première par la pression métrique, sans lien syntaxique aucun⁴⁵. À l'aide de l'évocation du nom de la montagne et de l'indice de la saison, le lecteur est censé imaginer spontanément la pureté du ciel, caractéristique de l'automne de la région.

Le second poème fait partie d'un groupe de haïkus précédés d'une note : « Quatre haïkus sur la neige pendant ma maladie ». Un malade incapable de se lever pour voir lui-même le jardin enneigé demande plusieurs fois à son entourage l'état de l'extérieur. Est-ce par la joie éprouvée de la part d'un citadin d'apprendre que la ville est couverte de cette magie, ou pour connaître l'état des routes, pensant à ses amis qui ne manquent pas de lui rendre visite ? Le texte décrit l'esprit du narrateur, au sein de cette communauté instantanée de sentiments

⁴³ Akatonbo / Tsukuba ni kumo mo / nakarikeri (赤蜻蛉筑波に雲もなかりけり), haïku composé en 1894. Masaoka Shiki shû, (*Œuvres de Masaoka Shiki*), établi par Toshihiko MATSUI, *Nihon kindai bungaku taikei* (*Anthologie de la littérature moderne japonaise*) 16, Kadokawa-shoten, Tôkyô, 1987, p. 41.

⁴⁴ *Ikutabi mo / yuki no fukasa o / tazuneki* (いくたびも雪の深さを尋ねけり), 1896, *ibid.*, p. 57.

⁴⁵ Il s'agit d'une technique de base du haïku, qui permet d'élargir la représentation au-delà de ce qu'aurait permis une phrase de cette brièveté. Cette possibilité de composition s'appuie entièrement sur la contrainte métrique. C'est l'une des raisons pour lesquelles les auteurs japonais doutent souvent de la possibilité de faire du haïku sans mètre, comme c'est souvent le cas en Occident. À nos yeux, le recours à la présentation en trois lignes compense à un certain degré l'absence du mètre proprement dit.

devant la neige. L'esthétique du *shasei*, inspirée par l'art pictural, peut être ainsi appliquée à des représentations non visuelles.

Feuilletant les haïkus de Shiki, on éprouve parfois l'impression de s'égarer dans le Japon de 1900, et de se promener tel un ethnologue ou un réalisateur de documentaires. Le *shasei* est sur le fond un appareil pour faire parler le monde. La modernité du haïku réside précisément dans ce besoin de l'extériorité. Mais c'est également pour cette place accordée aux faits, impliquant un manque de révérence devant l'intériorité souveraine de l'homme moderne, que le genre s'oppose à l'ensemble de la poésie moderne de la tradition du *shi*, ainsi qu'au *tanka* moderne (voir *infra*), expressions des rêves (ou des cauchemars) de la subjectivité moderne.

Ayant pressenti que son approche du réel – le volet novateur de l'esthétique du haïku - peut être appliquée également pour réformer le *tanka* (appelé jusqu'alors *waka*), genre directement lié à la tradition de la noblesse et de l'*uta*, il rédige en 1898 une série d'articles intitulée « *Uta yomi ni atauru sho*⁴⁶ », proposant une poésie de l'esquisse de ce qui est immédiat, libre de son arsenal rhétorique séculaire.

À la différence de ce qui s'était passé avec le haïku, où le *shasei* avait été partout adopté et devenait un dogme presque exclusif, la revendication de Shiki rencontra une opposition violente, essentiellement de la part de poètes romantiques qui voyaient dans le contact avec la poésie occidentale l'opportunité de libérer, ou de redécouvrir, l'expression de la passion (amoureuse). Le *shasei* et le romantisme vont ainsi en se stimulant jusqu'au milieu du XXe siècle. Précisons toutefois que le *tanka* romantique ne produira pas de dogme esthétique de l'envergure du *shasei*, tandis que celui-ci est approfondi par les successeurs de Shiki, notamment par Saïtô Mokichi (1882-1953), et règne sur la production du *tanka* jusqu'au moment où il se fait frontalement contester dans les années 1950 par l'avant-gardiste Tsukamoto Kunio (1920-2005).

Citons ici un *tanka* bien connu de Shiki et, en comparaison, un *tanka* fameux de Yosano

⁴⁶ « Écrits à l'adresse des auteurs de l'*uta* », en français.

Akiko (1878-1942), figure romantique de la revue Myôjô ⁴⁷.

Vermeil

Le rosier a gagné soixante centimètres

Tendrement la pluie de printemps

Mouille les épines

De ses pousses ⁴⁸

Shiki

Toi qui n'as jamais

Touché une peau douce

Où coule un sang chaud

Ne te sens-tu pas triste,

Et seul, à prêcher la Voie ? ⁴⁹

Akiko

Shiki estimait que le haïku ne survivrait pas l'ère Meiji, à cause de la limite en nombre des combinaisons de 17 mores. Il prévoyait une vie encore plus courte pour le *tanka*, en raison de la restriction du vocabulaire, propre à ce genre. Si son pronostic ne s'est pas réalisé, il n'en reste pas moins qu'une production de qualité de formes si brèves ne se maintient pas aisément. L'individualité de l'auteur ne marque pas son œuvre de la même manière que les autres genres. La proportion élevée de poètes débutants ajoute à la difficulté, car les protagonistes en vue de la scène poétique doivent sans cesse énoncer des directives simples. Pour le haïku, l'excès de nombres de mores, le non respect du *shasei*, la non utilisation du mot de saison ont toujours été autant de dangers qui pouvaient fragiliser sa frontière avec les autres poèmes brefs⁵⁰. Mais après quatre vagues de recherches de limites formelles et esthétiques, les poètes de haïku d'aujourd'hui expriment le sentiment de l'inexistence de

⁴⁷ *Étoile claire* en français. Revue du *tanka* romantique (1900-1908).

⁴⁸ *Kurenai no / ni-shaku / nobitaru / bara no me no / hari yawarakani / harusame no furu*, 1900, Œuvres de Masaoka Shiki (くれなるの二尺伸びたる薔薇の芽や針やはらかに春雨の降る), *op. cit.*, p. 119.

⁴⁹ *Yawa hada no / atsuki chishio ni / fure mo mide / sabishikarazu ya / michi o toku kimi* (やは肌のあつき血潮にふれも見でさびしからずや道を説く君). *Midare gami*, (*Cheveux emmêlés*), Shinshi-sha, Tôkyô, 1901, p. 10. Traduction de Claire Dodane, *Cheveux emmêlés*, Belles lettres, 2010, p.22.

⁵⁰ Pour la défense du dogme et les contestations, voir Makiko Andro-Ueda, « Le sujet lyrique du haïku moderne », in *Modernités* 36, « Soi disant. Poésie et empêchement », Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p.47-66.

frontières⁵¹. Tout en préservant le *shasei* comme doctrine de base, le haïku contemporain semble osciller entre des pièces très légères, frôlant le non-sens, et des textes qui trouvent leur authenticité à ne pas innover. Du côté du *tanka* également, on constate une bipolarisation entre la légèreté et l’anachronisme. La poésie versifiée manque plutôt de souffle au Japon, au moment même où, dans les pays occidentaux, est reconnue sa spécificité au sein de la famille de la poésie⁵².

En essayant d’approcher la poésie brève en tenant compte de la relation complexe entre la poésie sans versification, implantée avec la modernisation, et la poésie traditionnelle versifiée à la recherche de la modernité, nous avons été conduite à nous intéresser à la période des trois décennies partant du tournant du XX^e siècle. Le *shi* s’attache entre autres à forger des outils prosodiques adaptés jouent sur la répétition non rimique et l’intertextualité, le haïku, et partiellement le *tanka*, cherche le moyen de faire surgir le réel comme intertexte. A partir de ce premier constat, il serait intéressant d’établir un corpus des textes des deux branches traitant de sujets proches, dans l’espoir d’aboutir à une étude de cas sur les effets de la versification sur la temporalité, l’intertextualité et la représentation de la poésie brève japonaise.

Bibliographie

ANDRO-UEDA, Makiko, « Le shasei dans l’esthétique de la poésie versifiée moderne (haïku et *tanka*) », *Japon pluriel 8 : La modernité japonaise en perspective*, Philippe Picquier, Arles, 2011, p. 135-155.

ANDRO-UEDA, Makiko, « Le sujet lyrique du haïku moderne », *Modernités 36, Soi disant. Poésie et empêchement*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2014, p.47-66.

⁵¹ Voir par exemple Ogawa Keishû, *Gendai haiku no kaizu : Shôwa sanjûnen sedai haijin-tachi no yukue (La carte marine du haïku contemporain : ce que sont devenus les poètes de haïku de la génération des années trente de l’ère impériale Shôwa)*, Kadokawa gakugei-shuppan, 2008.

⁵² On voit dans ces productions exploitées des potentiels parfois oubliés par le haïku japonais. Par exemple, les habitants de Vilnius (Lituanie), ont publié un recueil en l’honneur de la ville, en mettant à profit, non les mots de saison mais les toponymes, – une possibilité évoquée par Shiki –ou encore, le haïku macédonien est lié à la tradition du « dit memorable », loin de l’éphémère, cher au haïku japonais (Frosa Pejoska-Bouchereau, « De la poésie orale au haïku. La poésie macédonienne, une tradition séculaire », communication dans le cadre du séminaire doctoral de l’Inalco, « Les poésies du monde : vers une approche formelle », 2014.).

- INOUE, Tetsujirô, TOYAMA, Masakazu, YATABE, Ryôkichi, *Shintai-shi shô* (Sélection du shi au style nouveau), Maruya zenshichi, Tôkyô, 1882.
- ITÔ, Shinkichi, *Gendai-shi no kanshô* (Lectures de la poésie contemporaine), Shinchô-sha, Tôkyô, 1974.
- KAJIKI, Gô, *Shasei no bungaku : Shiki, Sachio, Takashi* (Littérature du croquis sur le vif : Shiki, Sachio, Takashi), Tanka-shinbun-sha, Tôkyô, 2001.
- KATSUHARA, Haruki, « ‘Shiika no kindai’ o meguru ni, san no kôsetsu : ‘Shintaishi-shô’, NAKAMURA Shûkô, Kindai Imayô (Deux ou trois réflexions sur la ‘modernité de la poésie’ : Extraits de shintaishi, NAKAMURA Shûkô, Imayô moderne) », *Bungaku* (Littérature), Iwanami Shoten, Tôkyô, 2008, p.34-48.
- KEEN, Donald, *Masaoka Shiki*, traduit d’anglais par KAKUCHI, Yukio, Shincho-Sha, Tôkyô, 2012.
- MASAOKA, Shiki, *Masaoka Shiki shû*, (Œuvres de Masaoka Shiki), *Nihon kindai bungaku taikai* (Anthologie de la littérature moderne japonaise) 16, établie par MATSUI, Toshihiko, Kadokawa-shoten, Tôkyô, 1987.
- MASAOKA, Shiki, *Shiki zenshû* (Œuvres complètes de Shiki), Kôdan-sha, Tôkyô, 1975-8.
- YAGI, Jûkichi, *Aki no Hitomi* (Prunelles d’automne), Fuji-insatsu, Tôkyô, 1925.
- YAMAMURA, Bochô, *Sei purisumisto* (Saint Prismist), Ningyo-shi-sha, Tôkyô, 1915.
- YOSANO, Akiko, *Midare gami*, (Cheveux emmêlés), Tôkyô Shinshi-sha, Tôkyô, 1901.
- YOSANO, Akiko, *Cheveux emmêlés*, traduit par DODANE, Claire, Paris, Belles lettres, 2010.