

## Issa redécouvert – essai de poétique comparée

Seegan MABESOONE,

poète, docteur en littérature comparée

Tout d’abord, je tiens à remercier l’Association Internationale du Haïku, qui a bien voulu m’inviter à l’occasion de son assemblée générale 2004. Comme vous le savez, je ne suis qu’un jeune poète et un chercheur débutant, et je ne suis pas sûr d’être habilité à m’exprimer devant vous. Cependant, en traitant aujourd’hui de l’oeuvre de Kobayashi Issa, auteur sur lequel j’ai rédigé ma thèse de doctorat, je serais heureux que nous découvriions ensemble un autre visage du *haïkai*, à la faveur de la poétique occidentale contemporaine. De plus, cette redécouverte d’Issa donnera peut-être à certains d’entre vous quelques idées pour la composition de haïku.

### **En guise d’introduction : penser les liens entre langage et littérature**

Avant d’entrer dans le “vif du sujet”, j’aimerais vous livrer mes réflexions sur les liens qui unissent langage et littérature, d’un point de vue général.

Pour reprendre une classification de la linguistique contemporaine, on peut considérer qu’il existe trois types de langage articulé. Nous utiliserons ici la nomenclature acceptée entre autres par M. Yves Bonnefoy, poète français bien connu, qui enseigne la poétique comparée au Collège de France, et qui, par ailleurs, a obtenu le Grand Prix International de Haïku-Masaoka Shiki en 2001.

Le premier type de langage est désigné par M. Bonnefoy sous le terme de “langage épique”. Il s’agit d’une communication utilisant un langage humain extrêmement primitif, semblable par exemple au langage informatique. M. Bonnefoy donne un exemple, certes un peu terrifiant : en temps de guerre, lorsqu’un ennemi pointe son arme vers vous et vous demande “Veux-tu mourir ?”, si vous répondez “Oui”, vous mourez sur le champs; si vous dites “Non”, vous survivez. Nous voyons que dans ce cas, le langage peut être parfaitement “collé au réel”, et que ce langage dit “épique” ne laisse aucune marge entre les “mots” et les “choses”...

Le deuxième type de langage est le langage rationnel. Ce langage sert à développer et à articuler des séquences en accord avec un système rationnel donné, pour soi-même ou à l’attention d’un interlocuteur. La langue des publications académiques, par exemple, est censée être l’archétype de ce langage rationnel, mais, comme vous le savez, de nombreux effets de style et de rhétorique “pervertissent” souvent les articles de recherches...

Cette réflexion nous conduit au dernier type de langage : le langage poétique. Je crois que

nous pouvons dire que la fonction du langage poétique n'est pas de transmettre un fait brut ni même un raisonnement, mais plutôt d'exprimer un état émotionnel. Le locuteur, stimulé par cet état d'émotion, "joue avec le langage". Je veux dire qu'il utilise le langage comme une matière en elle-même, créant ainsi de nouveaux signifiants. D'ailleurs, l'étymologie du mot "poète" n'est-elle pas le verbe du grec ancien *poiein*, qui signifie "créer" ? Ceci confirme que le poète était chez les grecs le créateur par excellence.

Prenons l'exemple du célèbre haïku de Bashô, 「古池や蛙飛こむ水のをと」("Vénérable étang ! Les rainettes plongent, Ô le bruit de l'eau..."). Le premier terme, 「古池」 *furuike* ("vénérable étang") n'était à l'époque de Bashô, au XVII<sup>ème</sup> siècle, qu'une expression rarissime, pour ainsi dire inconnue, issue de la poésie classique chinoise. Mais depuis l'oeuvre de Bashô, il suffit d'évoquer le mot *furuike* pour que se présente à l'esprit de tout Japonais l'image d'un ermitage calme, d'un viel étang - "signe" de l'hiver mourant, tel un miroir orphique transpercé par une ou quelques rainettes printanières (la langue japonaise de précise pas le nombre)... Ainsi, l'expression *furuike*, en tant que "signe" (dans l'acception de la sémiotique moderne), a été créée de toutes pièces par un verset de Bashô. Et nous pouvons conclure que le travail du poète aboutit non seulement à la création de nouveaux signifiants, mais par là même à une nouvelle vision du monde, et qu'il recrée ainsi le monde tel que nous le percevons.

Je me permets d'ailleurs une courte digression, pour réaffirmer à cette occasion l'importance des études littéraires dans toute société. J'entends souvent dire que la situation de la recherche en Lettres aux Etats-Unis d'Amérique et au Japon est très critique, alors qu'en Europe, les Lettres et autres "humanités" demeurent le socle de la tradition académique. A mon sens, l'idée selon laquelle l'homme est avant tout un animal langagier n'est pas prête de se démentir, et l'étude des créateurs qui ont pour vocation d'injecter un sang neuf dans le langage est une activité vitale pour toute société...

Revenons donc au langage poétique, japonais en particulier, et au *haikai*, avec Issa.

### **Dialectique du lyrisme et du "non-dit" au sein du langage poétique**

Nous avons vu que le poète, s'écartant de la norme que constitue le langage rationnel, parvient à créer de nouveaux signifiants. Cependant, il me semble que la façon de s'écarter de cette norme est fondamentalement différente, selon qu'il s'agit de poésie dite occidentale ou de poésie japonaise. En d'autres termes, je crois que nous pouvons distinguer deux directions possibles à l'intérieur du travail poétique.

La première consiste à utiliser un minimum signes sémantiques, afin de "mettre en valeur" le vide entre les mots et de suggérer une partie non-exprimée du discours. Cette façon est courante dans la poésie japonaise, en particulier dans le *haikai* classique, mais

aussi dans le haïku moderne, et l'esthétique qui s'y rattache est désignée en japonais par le terme 余情 *yojô*, que je traduirais ici par "non-dit". Ce terme signifie littéralement "mettre de côté [un peu d']âme"... Concrètement, il s'agit de mettre à profit principalement deux procédés typiques de la poésie japonaise : juxtaposer deux images de façon inattendue et créer ainsi un espace libre pour l'imagination du lecteur (*tori-awase*), ou se référer aux résonances implicites et multiples que peuvent avoir certains idiomes dans la tradition littéraire japonaise – mots de saisons, toponymes, *etc.*... (*hon'i wo fumaeru*).

D'autre part, la seconde façon de transfigurer le langage par la poésie consiste, au contraire, à mettre les mots en relief, à les "rehausser", afin d'augmenter leur impact sur le lecteur. Nous retrouvons là les principaux ressorts de la poésie lyrique occidentale : métaphores, répétitions phonétiques, *etc.* Bien-sûr, nous sommes plus familiers en Occident du lyrisme que du non-dit, mais, à mon sens, les deux attitudes ne doivent pas être opposées, ni surtout hiérarchisées. Tout comme il est possible de graver un sceau ou une estampe en creux aussi bien qu'en plein, le langage poétique peut être modelé de deux façons.

Tournons-nous maintenant vers Issa. Pourquoi me suis-je intéressé tout particulièrement à ce poète de *haikai* ? C'est parce qu'il me semble que les oeuvres d'Issa, à l'intérieur d'un genre poétique privilégiant surtout le "non-dit", se caractérisent paradoxalement par un lyrisme presque aussi échelonné et passionné que nos grands poètes lyriques... En d'autres termes, la façon de "creuser le langage" chez Issa se pratique à la fois en creux et en plein, et c'est cette richesse qui m'a séduit, comme elle a d'ailleurs séduit beaucoup d'autres occidentaux, et beaucoup de Français avant moi...

### **Issa et la France**

Kobayashi Issa (1763-1827) fut présenté pour la première fois au lecteur francophone il y a presque un siècle dans un article intitulé *Les Haikai : Épigrammes poétiques du Japon* publié dans la revue *Les Lettres* entre avril et août 1906 par un jeune japonologue, Paul-Louis Couchoud (1). Dans cet article, P-L Couchoud définit le *haikai* ( "haikai no hokku" ou, plus communément aujourd'hui, "haïku" ) comme un poème miniature descriptif, qui rend compte de la réalité d'un moment. Cette vision du *haiku* trouvait probablement son origine dans les credos littéraires de l'époque, "imagistes" avant la lettre du côté occidental (cf. E. Pound, F.S. Flint) et naturalistes du côté japonais (Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, *etc.*). D'ailleurs, dans son article, Couchoud cite principalement des haïku de Buson (1716-1783), peintre et poète classique préféré de Shiki, le maître à penser du "haïku naturaliste" japonais (*shasei haiku* 写生俳句)... Couchoud traduit aussi le célèbre haïku d'Issa : "Ce «monde de rosée» / N'est qu'un monde de rosée ! / Mais tout de même..."(露の世は露の世ながらさりながら), mais semble bien embarrassé lorsqu'il s'agit d'y trouver une description objective de la

nature... En fait ce haïku, composé par Issa après la mort en bas âge de sa fille Sato, issu d'une œuvre de prose célèbre (*Oraga haru*), exprime surtout l'état psychologique d'Issa à la fin de sa vie. Nous reviendrons plus tard sur *Oragaharu*...

Il faut attendre les années 1930 pour qu'un autre japonologue français, Georges Bonneau, dépasse cette vision "imagiste" du haïku japonais et considère à sa juste valeur l'œuvre d'Issa. Georges Bonneau, qui fut professeur à l'Université Impériale de Kyôto, publia en 1935 une célèbre *Anthologie de la poésie japonaise* (2) dans laquelle Issa trouve une place d'honneur, avec 25 haïku traduits — autant que Bashô (1644-1694), le fondateur de ce genre poétique. Georges Bonneau écrit dans sa préface :

*Le Haiku (Haikai) , terme dont nous autres, Français, avons le tort d'abuser, serait sans grande valeur humaine, si, par un miracle du cœur, un paysan du nom d'Issa n'en avait tiré des sons poignants.*

Il faut dire qu'au Japon, Issa était depuis longtemps considéré comme un des trois plus grands poètes de haïku, avec Bashô et Buson. L'existence d'un poète de haïku "paysan" et "lyrique" à la fois ne pouvait que séduire les chercheurs, poètes et amateurs francophones, surtout ceux qui étaient réfractaires à l'interprétation bouddhiste-zen du haïku prévalant déjà dans les pays anglo-saxons (parmi ces amateurs francophones figure bien-sûr le poète catholique Paul Claudel, ami de Bonneau). La Seconde Guerre mondiale passée, cet intérêt croissant pour une "autre" veine du haïku japonais ne se démentit pas en France. Si nous incluons notre propre ouvrage, durant les vingt dernières années seulement, au moins cinq recueils de traductions en français exclusivement consacrés à Issa ont été publiés, à notre connaissance (3). Dans la préface du plus récent d'entre eux Jean Cholley écrit, à propos d'Issa :

*Il est toujours possible de trouver dans son immense production un poème convenant à un moment précis de joie, de tristesse, de colère ou de solitude parmi tant d'autres émotions, et, dès le Shichiban Nikki [1810-1818], il n'est plus guère besoin de déchiffrement pour saisir le sens et la portée de ce qu'on lit. Tout en demeurant aussi profondément japonais que Bashô, Issa a réussi à dépasser de loin son pays pour devenir un poète de l'humanité tout entière.*

Et Philippe Pons d'ajouter, dans le *Monde des livres* du 6 décembre 1996 :

*Aux "épigrammes impressionistes" traditionnels le poète japonais [Issa] ajoute une tonalité populaire. (...) En dépit de ses émules [émules de Bashô], le haïku devait retomber en décadence. Kobayashi Issa est sans doute le seul que l'on puisse mettre en parallèle avec Bashô.*

Tant d'éloges ne laissent plus de place au doute : cette "émotivité" et cette "tonalité populaire" des poèmes d'Issa touchent profondément le lecteur francophone.

A partir de son retour au pays natal en 1813 dans les montagnes de Nagano (village de

Kashiwabara, aujourd'hui Shinano-machi), le lyrisme d'Issa prend en effet racine dans la vie quotidienne, affirme une sensibilité rurale totalement nouvelle pour un poète professionnel, sensibilité paysanne, par cela même universelle. Le succès d'Issa en France, pays de tradition agricole si l'en est, vient peut-être justement de ce caractère rural, conjugué à une verve presque latine, à ce fameux "lyrisme" dont nous parlions ? Or, quand on parle de "lyrisme" en français, l'étymologie vient tout de suite à l'esprit : la "lyre" rappelle la poésie chantée, la musicalité des vers... Bien que le haïku soit une forme seulement rythmée, et non rimée (en principe), que peut-on dire des haïku d'Issa d'un point de vue phonologique ?

### **Étude phonologique des haïku d'Issa**

Ce qui nous frappe quand nous relisons les différentes traductions de haïku d'Issa en français, c'est l'attention apportée aux sonorités du texte et à la métrique 5-7-5, que presque tous les traducteurs, de Georges Bonneau à Jean Cholley, se sont efforcés de conserver dans le texte français. A ce sujet, Georges Bonneau s'explique clairement (2):

*Pourquoi la poésie est-elle poésie et non prose ? La poésie naît là où le poète ajoute au sens des mots un sens profond qui peut ne rien devoir à leur sens originel; il s'agit d'un certain usage, dans l'équilibre des mots, le rythme, les images et les sonorités. (...) Or la technique répond : "Tout poème japonais est traduisible en français. En effet :*

- 1) *Les sonorités élémentaires du japonais (a, i, ou, é, o – ka, ki, kou, ké, ko, etc.) sont, à peu près, les sonorités élémentaires du français.*
- 2) *La Poésie japonaise est syllabique, c'est-à-dire qu'elle compte les syllabes, non les accents. Or le français est la seule langue européenne dont les mètres soient syllabiques, toutes les autres poésies d'Europe étant fondées sur la quantité, ou sur l'accentuation.*
- 3) *D'où il suit, et d'une manière absolue, que les procédés sont les mêmes dans la Poésie japonaise et dans la Poésie française.*
  - a) *Allitération (...)*
  - b) *Assonance (Assonances claires et aigües, a, i, é ; assonances sourdes et ombreuses, ou, o) (...)*
  - c) *Allongement par monosyllabes (...)*
  - d) *Jeux de sonorité (...)*
  - e) *Répétitions imitatives (...)*
  - f) *Enfin, dans une certaine mesure, retours sonores équivalant à notre rime.*

Ainsi, selon G.Bonneau, l'aspect phonologique serait primordial aussi dans la poésie japonaise, et celui-ci serait basé sur des techniques semblables à celles pratiquées dans la poésie française. Force est de constater cependant que l'on entend très rarement parler de rimes, d'assonances ou d'allitérations dans les traités de poétique japonais... La vision de

G.Bonneau serait-elle simplement le résultat d'un préjugé "franco-centriste" ? Analysons, pour le savoir, les haïku du poète japonais préféré de G.Bonneau : Issa.

Une étude statistique (cf. notre article *Issaku no onchôron*, Edo Bungaku N.26) nous a permis de relever de nombreuses allitérations, assonances et répétitions, mais très peu de rimes en fin de vers. Voici quelques exemples.

\* Allitérations

Syllabe *ke* :

Keshi sagete Kenka no naka wo Tohorikeri

(Un pavot à la main / Laissez-moi passer au milieu / De la dispute !)

Syllabe *tsu* :

Tsuyu no tama Tsumande mitaru Warabe kana

(Perle de rosée... / Il essaie de l'attraper, / L'enfant !)

Nous voyons bien comment, dans le premier haïku, l'allitération gutturale en *ke* sert le sujet – une dispute, en renforçant l'impression de rudesse, et comment l'allitération en *tsu* du deuxième haïku est au contraire empreinte de délicatesse. Dans les deux cas, l'emploi d'une allitération patente est en accord avec le sens du poème.

\* Assonances

En *a* : Hana no kage Aka no tanin wa Nakarikeri

(A l'ombre des fleurs / De cerisiers, tous les hommes / Sont frères en somme !)

En *i* : Iwahibi ya Shiroyi sô tachi Shiroyi chô

(Jour de fête... / Les moines vêtus de blanc, / Les papillons aussi !)

En *e* : Meigetsu ya Nenagara ogamu Teitaraku

(Lune d'automne, / Je te vénère allongé, / Fidèle à ma paresse !)

En *u* : Junjun to Ugokidashikeri Kumo no mine

(L'un après l'autre, / ils font bouger leurs sommets, / Les nuages de l'été !)

En *o* : Orega za mo Doko zo ni tanomu Hotoke tachi

(Tous ces bouddhas assis, / Ont-ils seulement pensé / A me garder une place ?)

Comme nous l'avons indiqué plus haut, G. Bonneau, dans la préface de son *Anthologie de la poésie japonaise*, considère les *a*, *i* et *é* comme des voyelles "claires et aigües" alors que les *ou* et *o* sont des voyelles "sourdes et ombreuses". Il est vrai que l'effet rendu par les assonances diffère radicalement dans les trois premiers haïku cités ci-dessus et dans les deux derniers. La répétition de la voyelle *a* dans le premier haïku "*Hana no kage...*" confère une atmosphère lumineuse à la contemplation des fleurs de cerisiers, alors que les nombreux *o* du dernier haïku "*Orega za mo...*" allourdissent encore une ambiance inquiète et ténébreuse.

\* Répétitions

De monosyllabe : Gege mo gege Gege no gekoku no Suzushisa yo

*(En dessous de tout, / En dessous de tout, mon pays... / Mais si frais l'été !)*

De polysyllabe : *Suzume no ko Soko noke soko noke Onma ga tohoru*

*( Petit moineau, / Fais place, fais place au cheval / Du Grand Seigneur !)*

Dans le premier cas, la répétition du mot *ge* (prononcer “gué”), c’est-à-dire “dessous”, pas moins de sept fois, permet d’insister sur le côté “guttural”, sur la rudesse du pays de montagnes dont est originaire Issa. Ceci est d’autant plus sensible que le dernier vers de cinq syllabes *suzushisa yo* (“fraîcheur d’été”) est lui, tout au contraire, une douce succession de sifflantes. Dans le second haïku, la répétition alternée de *soko* (“de là”) et de *noke* (“va-t-en !”) participe de ce que Bonneau appelle un “effet d’accélération”. La précipitation du moineau, qui est sur le point de se faire renverser, est ainsi rendue par le rythme. Encore une fois, cet effet est particulièrement sensible grâce à un contraste avec le dernier vers *onma ga tohoru*, dans lequel Issa se permet une licence métrique étonnante : sept syllabes au lieu de cinq. Ces sept syllabes sont, de plus, une succession de voyelles nazales (*on*) et allongées (*oho*) : de quoi représenter toute la solennité et la lenteur du noble trot de l’attelage. Ainsi, nous voyons que la répétition de mots d’une ou de deux syllabes tend à créer un “effet d’accélération”, alors que l’emploi de mots longs ou de voyelles allongées (延音) tend, au contraire, à “ralentir l’action”. Nous pouvons dire qu’Issa, à la fin de sa vie, est passé maître dans l’emploi approprié des répétitions, qui accélèrent ou ralentissent le rythme du poème. Deux exemples, pour finir, d’“effets de ralentissement” :

*Mumasau na Yuki ga fuhari Fuhari kana*

*(La neige qui tombe / Molle a l’air si bonne / Si bonne et si molle !)*

*Ohohotaru Yurariyurari to Tohorikeri*

*(La grosse luciole / Nonchalemment se balance / Et fait son chemin...)*

Je voudrais maintenant attirer votre attention sur un point notable de la phonologie des haïku d’Issa : qu’il s’agisse d’allitérations, d’assonances ou de répétitions, nous remarquons que dans tous les cas cités ci-dessus, le retour phonétique est pratiqué en tête de vers, au moins pour deux des trois vers de 5, 7 et 5 syllabes. Ce que nous appellerons dorénavant “rime en tête de vers” (句頭韻) correspond en fait, dans le système syllabique japonais, à trois techniques différentes : retour de la même voyelle en tête des trois vers, retour de la même consonne en tête des trois vers ou, enfin, retour de la même syllabe en tête de deux ou trois vers. Ces trois techniques sont efficaces du point de vue de la musicalité, bien-sûr, mais aussi du point de vue du rythme, car elles mettent en évidence les césures entre les trois vers. D’ailleurs, il est possible de retrouver, parmi les manuscrits d’Issa, de nombreux exemples de corrections successives qui ont mené l’auteur, probablement de façon consciente, à l’emploi de ces “rimes en tête de vers”. En 1816 (*Schichiban nikki*), Issa écrit :

*Oshûgi ni Yuki mo furu nari Dondo yaki* (aucune rime en tête de vers)

( *Comme une offrande, / La neige tombe sans cesse. / Feu du jour de l'an !* )

Puis il se reprend en 1818 avec :

*Dondo yaki Dondo to yuki no Furinikeri* (rime riche en tête de vers)

( *Feu du jour de l'an. / Sans faiblir, abondamment, / La neige tombe !* )

Aussi trouve-t-on dans le *Bunka kunchô* de l'année 1804 le verset suivant :

*Shinanoji wa Soba sakikeri to Kohaba wata* (aucune rime en tête de vers)

( *Route de Shinano ; / Le blé noir fleurit si blanc / Qu'on dirait du coton !* )

transformé quelque treize années plus tard (*Shichiban nikki*) en :

*Shinanoji wa Soba no shirosa mo Zotto suru*

(rime en tête des deux derniers vers, so et zo étant les mêmes syllabes en japonais)

( *Route de Shinano ; / La blancheur du blé noir en fleur / Me fait peur. )* )

Et, mieux encore, un peu plus tard, la même année 1817 on trouve enfin :

*Soba saku ya Sono shirosa sahe Zotto suru* (trois fois la même syllabe en tête des trois vers)

( *Le blé noir fleurit, / Même la blancheur des fleurs / Me fait peur. )* )

Nous voyons comment le son *so/zo* répété trois fois en tête de vers, comme pour scander le rythme inéluctable de l'arrivée des premiers froids, a été voulu par l'auteur.

Si ce type de technique est attesté de façon claire chez Issa, qu'en est-il des autres poètes de *haikai* de l'époque ? A titre d'information, nous avons mené une enquête statistique sur quatre recueils représentatifs de l'époque : Le *Buson kushû* de Buson (1716-1783), le *Somaru hokkushû* de Somaru (maître d'Issa, 1712-1795), le *Seibi kashû* de Seibi (ami d'Issa, 1749-1816) et enfin les 2000 *haïku* principaux d'Issa dans l'édition *Issa haïkushû*, Iwanami.

	Même syllabe en tête de 2 ou 3 vers	Syllabe commençant par la même consonne en tête des trois vers	Syllabe contenant la même voyelle en tête des trois premiers vers	Total (pourcentage)
<i>Buson kushû</i> 868 haïku	57	10	38	91 (environ 10%)
<i>Somaru hokkushû</i> 1878 haïku	122	22	77	191 (environ 10%)
<i>Seïbi kashû</i> 635 haïku	43	7	32	68 (environ 11%)
<i>Issa haïkushû</i> 2000 haïku	164	28	138	<b>319 (environ 16%)</b>

Or, nous nous apercevons que le pourcentage de haïku comportant deux ou trois rimes en têtes de vers est de l'ordre de 10% pour Buson, Somaru ou Seïbi, alors qu'on obtient 16% dans le cas d'Issa. L'importance attachée par Issa à la musicalité et au rythme de ses haïku semble bien être le fait de l'auteur, indépendamment de son époque. Depuis le XIXe siècle, les lecteurs d'Issa, dont Masaoka Shiki, faisaient remarquer l'emploi fréquent d'onomatopées. Mais il semble que la phonologie des haïku d'Issa soit beaucoup plus complexe et recherchée, et que les techniques utilisées soit variées. Parmi celles-ci, nous avons réussi à isoler, en suivant la méthodologie de Georges Bonneau, de nombreuses rimes en tête de vers et des répétitions. Or ces techniques, on le sait, renforcent principalement le rythme du verset. Renforcer le rythme, c'est introduire dans la langue une dimension inhabituelle, qui l'éloigne de toute logique prosaïque (cf. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*). Et ceci est particulièrement efficace dans le cas d'Issa, car ses haïku traitent principalement de la vie quotidienne, c'est-à-dire d'une réalité plutôt prosaïque. De fait, nous pouvons dire que le lyrisme d'Issa se situe plutôt dans la forme que dans le fond, et que la forme sublime le fond.

Revenons-en aux rimes en tête de vers. En dehors du *haïkai* et des XVIIIe-XIXe siècles, cette technique est-elle attestée dans la poésie japonaise ? M. Kobayashi Louis, grand spécialiste de littérature comparée, remarque que l'emploi des rimes en tête de vers était très fréquent jusqu'au *Kokin wakashû* (Xe siècle) – notamment dans les *waka* primitifs du *Man'yôshû* (*Azuma uta*) et des *Fudoki* (*Hitachi no fudoki*), et que cet emploi déclina ensuite, sauf dans les chansons populaires (*min'yô*) (4). M. Kobayashi ajoute :

*Le "courant dominant de la rime" dans la littérature classique japonaise n'est pas une tradition basée sur l'emploi de la rime en fin de vers, comme on pourrait s'y attendre, mais sur la rime en tête de vers.(...) Cette différence, qui caractérise toute la littérature japonaise,*

*a une conséquence importante sur la rythmique du vers : la pulsation a lieu au commencement et non à la fin, ce qui crée une subtile impression de décalage rythmique.*

Le problème du rythme en poésie nous mène naturellement à évoquer la musique chantée...Le grand spécialiste de la musique populaire traditionnelle du Japon, M. Koizumi Fumio confirme les parentés (5) :

*Dans la musique populaire japonaise (chansons pour enfants, chansons populaires, arts de la scène des différentes provinces, etc), on peut observer, à l'intérieur de chaque phrase musicale, une pulsation au commencement de celle-ci, puis une détente progressive qui se termine au moment précis du dernier son chanté (ou de la dernière syllabe du poème).*

Il semble bien que les caractéristiques phonologiques observées dans les haïku d'Issa - rimes en tête de vers et répétitions - relève donc du même schéma rythmique que celui de la musique populaire traditionnelle. Cette parenté entre les haïku d'Issa et les chansons populaires japonaises peut-elle être aussi décélée au niveau des figures de style et des sujets traités ?

### **Rapports entre les haïku d'Issa et les chansons populaires des XVIIIe et XIXe siècles**

Tout d'abord, je voudrais relever les sujets les plus fréquemment traités dans les haïku d'Issa. Vers la fin de la vie de l'auteur, nous remarquons que la majorité des oeuvres traitent d'un des deux sujets suivants : les "relations familiales", d'une part, et les "animaux de petite taille", d'autre part (cf. notre article *Issaku to kinsei min'yô in Kinsei bungaku kenkyû no shintenkaï*, Pelikan-sha, 2004). Certains mélangent les deux thèmes ; par exemple :

*Ware to kite Asobe ya oya no Nai suzume*

*Viens donc vers moi, / Petit moineau, toi aussi... / Tu es orphelin !*

Ce haïku figure dans plusieurs sources, notamment dans le texte de prose évoqué plus haut, *Oragaharu (Mon printemps)*, où il est précédé de l'introduction suivante :

"Le gamin orphelin, / Tout le monde le connaît, / Il se ronge les ongles / Devant la maison !" (*Oya no nai ko wa Doko demo shireru Tsume wo kuwaete Kado ni tatsu*), voici ce que les enfants du village chantaient à mon sujet. Moi, je me sentais si désespéré que je n'entretenais de relations avec personne. Je restais dans mon coin, assis à l'ombre des bûches et des tas de paille, et les journées me semblaient si longues. Bien qu'il s'agisse de moi-même, j'ose dire ici que je faisais pitié.

Or, "ce que les enfants du village chantaient" au sujet d'Issa, et qui lui causa, semble-t-il, une grande tristesse, n'est autre qu'une chanson populaire de l'époque (*Kinsei min'yô*) attestée dans de nombreux recueils. Par exemple, on en trouve une variante dans le *Ehon yamato shikyô* (publié en 1767, chanson N.2) : "Le gamin orphelin, / Méfiez-vous, chassez-le ! / Il se ronge les ongles / Devant la maison !" (*Oya no nai ko wa Me kakete*

*Yaryare Tsume wo kuwaete Kado ni tatsu*). Il s'agit d'une chanson moralisante à l'attention des jeunes enfants, mais nous pouvons dire qu'en légitimant la condition misérable réservée aux orphelins dans la société japonaise de l'époque, cette chanson laisse deviner un versant sombre de l'idéologie confucéenne en vigueur, basée sur le culte des parents et des ancêtres. Quoiqu'il en soit, il est très significatif de voir comment Issa, dans un de ses haïku les plus célèbres, écrit en réaction à une chanson populaire.

Penchons-nous maintenant sur un autre thème privilégié des haïku d'Issa : les animaux de petite taille.

*Yuuzen to Shite yama wo miru Kaeru kana*

*Imperturbable, / Elle regarde la montagne... / La grenouille !*

Dans ce haïku, Issa insiste sur la posture de la grenouille, et non pas sur son chant nostalgique – comme il était convenu de le faire dans la tradition poétique dominante de l'époque (Bashô, dans le verset cité plus haut, s'était déjà écarté de cette vision des "grenouilles nostalgiques", mais dans une moindre mesure). De plus, le terme "imperturbablement" est une personnification, c'est-à-dire une métaphore, et nous savons que les métaphores sont très peu pratiquées dans la poésie classique japonaise, car elles étaient jugées trop directes, trop "faciles" pour les censeurs de la poésie officielle. En Occident au contraire, on peut considérer que l'emploi d'une pléthore de métaphores constitue, avec le recours à l'outillage phonologique traditionnel, une des deux colonnes soutenant l'édifice de la poésie lyrique. Or, ce traitement littéraire non-conventionnel des animaux de petite taille, mais aussi cette propension à s'exprimer dans un langage métaphorique, ne se retrouve au Japon ni dans le *waka* ni dans le *haikai*, mais bien, et uniquement, dans les chansons populaires paysannes. Par exemple, on trouve dans le recueil *Nihon kayo ruiju* (Hakubunsha, 1898) cette chanson du village de Sakata (région de Hago, actuelle Akita) :

*Ame no furu toki Kawabata tohoreba Kaeru agura kaite Goshô negahu*

*J'ai, par temps de pluie,*

*Longé la rivière :*

*La grenouille, accroupie, priait*

*Pour son salut.* (traduction de Georges Bonneau)

ou, dans une adaptation limpide signée Paul Claudel :

*Il tombe de la pluie*

*Il pleut sur la rivière*

*La grenouille accroupie*

*Elle fait sa prière.* (in *Petits Poèmes japonais & Dodoitzu*)

Ici, la personnification de la grenouille ne se limite pas, comme dans le haïku d'Issa, à une

description de la posture (même si “accroupie” ajoute dans la chanson une note comique, car on n’est surtout pas censé prier accroupi au Japon) ; une deuxième personnification donne même au petit batracien une âme religieuse. Mais cette figure de style se retrouve aussi dans un autre haïku célèbre d’Issa :

*Namu namu to Kuchi wo aketaru Kaheru kana*

*Amen Amen, / Elle dit Amen, la bouche ouverte... / La grenouille !*

Ces ressemblances ne peuvent pas être le fruit du hasard, tant il est aisé de trouver parmi les haïku les plus célèbres d’Issa des expressions rappelant mots pour mots les chansons populaires de l’époque, notamment, nous l’avons vu, lorsqu’il s’agit des relations familiales et des animaux familiers. Un autre exemple.

*Haha koishi Koishi to semi mo Kikoyu ran*

*Ta maman te manque, / Ta maman te manqué aussi, / Cigale qui chante ?*

est un haïku d’Issa qui peut difficilement être dissocié de la célèbre chanson populaire :

*Koishi koishi to Naku semi yorimo Nakanu hotaru ga Mi wo kogasu*

*Tu me manques, tu me manques,*

*Chante la cigale, et pourtant,*

*La luciole brûle encore plus*

*D’amour, sans un bruit !*

Adapté d’ailleurs pas Paul Claudel d’une manière plus lyrique encore :

*Chante pour ma fête*

*Cigale à tue-tête !*

*Mais combien c’est mieux*

*Cette mouche à feu*

*Qui sans aucun bruit*

*Brille dans la nuit*

*L’amour lui brûle le corps.*

Quoiqu’il en soit, l’assimilation du chant des cigales à un appel amoureux est un procédé totalement iconoclaste au regard de la tradition poétique en vigueur dans les grandes cités japonaises de l’époque. En effet, le chant des cigales était presque toujours considéré comme bruyant, ou, au mieux, il s’opposait au silence mortuaire, comme dans le haïku célèbre et peu conventionnel de Bashô *Shizukasa ya Iwa ni shimi yiru Semi no kowe* (Calme, silence... Seule la voix d’une cigale Pénètre la pierre !). Nous avons épuisé les dictionnaires, *Nihon kokugo daijiten*, *Kadokawa kogo daijiten* et le *Haiku daisaijiki* publié par Kadokawa : nulle part on n’entend le chant d’une seule cigale dans un poème parlant d’amour.

Tout se passe comme si les haïku d’Issa devaient leurs traits les plus originaux à une

influence de la littérature chantée, littérature non-conventionnelle, souvent dénigrée par les cercles littéraires de l'époque.

En effet, dans les exemples précédents, nous avons remarqué que non seulement les thèmes à proprement parler (“famille” et “animaux familiers”) étaient semblables chez Issa et dans les chansons populaires de l'époque, mais aussi que la façon de traiter ces thèmes, avec de nombreuses personnifications, était à peu près la même. Il faudrait ajouter que certains haïku d'Issa de cette même veine “folklorique” font parfois appel à une autre technique que de la personnification : la “déshumanisation” (cf. notre article *Chichi no Shûen nikki no buntai ni miru hiyu hyôgen*, Renga Haïkaï Kenkyû N.100, 2001). Nous entendons par le terme de “déshumanisation” une métaphore ou une comparaison qui, à l'inverse de la personnification, assimile un être humain à un objet, à une plante ou à un animal (à tout ce qui n'est pas humain). Par exemple,

*Kodakara ga Kyara kyara warahu Hotabi kana*

*Les “enfants-trésors” / Rien d'une voix sonore ! / Feu de joie.*

Le fait de comparer les enfants à des trésors est une “déshumanisation” rare, qui n'est attestée, avant Issa, que dans la chanson populaire suivante :

*No ni mo yama ni mo Ko naki wa okyare Man no kura yori Ko wa takara*

(célèbre *min'yô* du recueil *Sankachôchûka*, publié en 1772)

*Par monts et par vaux,*

*Tu peux aller, homme sans enfant !*

*Dix mille greniers sont précieux, mais plus encore,*

*Un enfant est un trésor !*

Ici, l'enfant est non seulement comparé à un trésor, mais aussi à “dix mille greniers” ! Cependant, nous ressentons bien que cette “déshumanisation” relève en fait de la même sensibilité que les personnifications observées plus haut. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'abolir toute distinction dans le langage entre les humains et les autres êtres animés ou inanimés. Comme le démontre Eugen Weber dans son ouvrage *La fin des terroirs* (Fayard, Editions Recherches, pp.108-148, pp.604-605, 1983), les “déshumanisations”, tout comme les personnifications, sont caractéristiques du langage parlé dans les campagnes ; elles rendent possible un mode de pensée profondément influencé par les activités rurales. Nous pouvons dire que cet emploi particulier des images et des métaphores dans la langue rurale est le révélateur (voire inversement) d'un mode de pensée “animiste”, c'est-à-dire d'un mode de pensée qui met au même niveau l'homme et toutes les créatures, vivantes ou non. Sans aucun doute, ceci est valable pour la France d'avant la révolution industrielle, mais aussi pour le Japon ou pour tout pays rural du monde ?

## Conclusion

Ce que nous avons pressenti, en accord beaucoup d'observateurs japonais ou français, et que nous avons nommé le "lyrisme" particulier des haïku d'Issa, est redevable en grande partie à une influence des *min'yô*, c'est-à-dire de la poésie populaire chantée des provinces japonaises des XVIIIe et XIXe siècles. Chez Issa, cette influence se traduit par :

- 1) Une phonologie insistant sur le rythme, à l'aide, notamment, des rimes en têtes de vers et des répétitions.
- 2) Une propension à traiter des relations familiales et des animaux familiers (surtout dans les oeuvres tardives).
- 3) Un emploi fréquent d'expressions métaphoriques (il s'agit principalement de personnifications et de "déshumanisations", qui tendent à mettre l'homme au niveau de toutes les autres créatures).

Ces trois caractéristiques définissent le "style-Issa" (*Issa-chô*) tel qu'on le connaît pour les oeuvres tardives, mais il caractérise aussi les *min'yô* de l'époque.

Par ailleurs, en ce qui concerne la phonologie et l'emploi des métaphores, ce style s'apparente – et ceci est, bien-sûr, le fruit du hasard – au style de la poésie lyrique occidentale. Ceci explique peut-être le succès dont Issa jouit en Occident, notamment en France. On peut dire que les *min'yô* occupent en quelque sorte une position stylistique intermédiaire entre la convention poétique du "non-dit" dans le Japon ancien et le lyrisme de type occidental. Issa, tout en se pliant à la première (la convention du "non-dit", le *yojô*), a introduit dans le monde du *haikai* une composante proprement lyrique qu'il tenait de la poésie populaire chantée. Et ceci fut certainement possible grâce à son éducation et à ses origines paysannes. D'ailleurs, les ressemblances stylistiques entre la poésie populaire chantée du Japon et la poésie lyrique occidentale ont déjà été pointées du doigt par le célèbre poéticien japonais Ueda Bin, à l'aube du XXe siècle (préface de son ouvrage *Kouta*, Hakubunsha, 1915) :

*Il suffit de comparer le poème de Paul Fort L'adieu et la chanson populaire Echigo-jingu qui se chante ainsi : "Je l'ai accompagné, / Jusqu'au quai je suis allée... / Mes larmes coulaient, coulaient ; / Je n'ai même pas pu dire adieu." [Miokurimasho to Hama mabe detaga Nakete saraba ga Ihenanda], ou, encore, il suffit de se rappeler ces vers des Romances sans paroles de Verlaine : O triste, triste était mon âme / A cause, à cause d'une femme , pour comprendre que le style de la poésie populaire [min'yô] a toujours appartenu à la même veine que la poésie lyrique...*

De l'autre côté de l'Eurasie, quelques vingt années plus tard, un autre grand connaisseur du Japon, Paul Claudel, n'a-t-il pas publié un recueil d'"adaptations libres" de chansons populaires japonaises intitulé *Petits Poèmes japonais* (6) ? Et surtout, Claudel n'a-t-il pas,

manifestant un sens littéraire éblouissant, osé glisser parmi ces adaptations de *min'yô* japonais une adaptation d'un haïku d'Issa, comme si le grand poète français avait saisi, par une intuition fulgurante, ce que nous nous efforçons de prouver en de longues pages laborieuses ? Etrangement, il nous a fallu passer par la poétique occidentale, et par Paul Claudel, pour comprendre que le "style-Issa" devait être défini comme un style hybride, entre le "non-dit" de la tradition du *haikai* et le lyrisme des *min'yô*. M. Kaneko Tôta, membre éminent de cette assemblée et spécialiste lui aussi d'Issa, aurait peut-être préféré les termes suivants : le style d'Issa est un style hybride, entre l'excellence (*ichiryû-sei*) et l'accessibilité (*ippan-sei*) ; je pense que nous décrivons le même phénomène. Quoiqu'il en soit, je vous convie toutes et tous, chers poètes de haïku du monde entier, à redécouvrir dans les oeuvres d'Issa un "lyrisme à la japonaise" longtemps ignoré, comme on a longtemps ignoré la beauté flamboyante des chansons populaires du Japon ancien.

#### Notes

- (1) Paul-Louis COUCHOUD, *Les Haikai : Épigrammes poétiques du Japon*, in *Les Lettres*, Paris, 4-8 / 1906, V. aussi *Sages et poètes d'Asie*, Calmann-Lévy, Éditeurs, Paris, 1916
- (2) Georges BONNEAU, *Anthologie de la poésie japonaise*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1935
- (3) \*Alain GOUVRET & Nobuko IMAMURA, *Issa : Sous le ciel de Shinano*, Arfuyen, Paris, 1984
- \*CHENG Wing fun & Hervé COLLET, *Et pourtant, et pourtant*, Moundaren, Millemont, 1991
- \*Joan TITUS-CARMEL, *Haïku - Issa*, Verdier, Paris, 1994
- \*Jean CHOLLEY, *En village de miséreux, choix de poèmes de Kobayashi Issa*, Connaissance de l'Orient, Gallimard, Paris, 1996
- \* Laurent MABESOONE (collectif), *Haïku gravés dans la pierre – inventaire des stèles poétiques dédiées à KOBAYASHI Issa*, Ribun shuppan, Tôkyô (Librairie Junku à Paris), 2003
- \* V. aussi le roman de Philippe FOREST, *SARINAGARA* (Gallimard, 2004) en partie consacré à la vie d'Issa.
- (4) 小林路易 『掛詞の比較文学的考察』(早稲田大学出版部、2001)、Kobayashi Louis, *Kakekotoba no hikakubungakuteki kôzatsu* (Presses de l'Université Waseda, 2001).
- (5) 小泉文夫 「風土とリズム」(『音楽の根源にあるもの』、青土社、1977 / 平凡社、1994)、Koizumi Fumio *Fûdo to rizumu (rythme et terroirs)* dans le célèbre ouvrage *Ongaku no kongen ni aru mono* (Seido-sha, 1977 / Heibonsha, 1994).
- (6) *Petits Poèmes japonais* in La revue de Paris (15/11/1936), repris dans *Dodoitsu*, Gallimard, 1945. V. aussi Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, pp. 766-783.

