

TERADA Torahiko

*L'Esprit  
du haïku*

Traduit du japonais par  
Olivier Birmann et Hiroki Toura



*Éditions  
Philippe Picquier*

Titre original: *Zuihitsushû*

© 1935, Terada Torahiko

© 2016, Editions Philippe Picquier  
pour la traduction en langue française

Mas de Vert

B.P. 20150

13631 Arles cedex

[www.editions-picquier.fr](http://www.editions-picquier.fr)

Conception graphique: Picquier & Protière

En couverture: D.R.

ISBN: 978-2-8097-1212-4

*L'esprit du haïku*



*I. De la formation du haïku  
et de la nécessité de sa nature*

L'évolution du haïku ou encore *hokku*<sup>1</sup> depuis ses origines, tel qu'il est défini dans la tradition et avec les contraintes que nous lui connaissons, comme le compte des syllabes limitées à 5-7-5, l'emploi obligé d'un terme qui marque la saison ou celui de mots-césures<sup>2</sup>, a certainement fait l'objet de recherches approfondies menées par des spécialistes et j'épargnerai le lecteur en évitant d'ajouter les explications superflues que pourrait donner un simple amateur comme moi. Dans cet essai, avec l'intention d'aider les débutants dans ce domaine, je voudrais, sous forme d'introduction, proposer une réflexion qui développe ma conception personnelle du haïku, en proposant un bref aperçu sur ce qui constitue selon moi l'origine du haïku, et également pour soumettre cette conception aux critiques de mes aînés.

En remontant le cours de l'histoire de cette forme de 17 syllabes qu'est le haïku, nous trouvons le *hokku* des *haïkai*, puis plus haut le *hokku* des *renga* <sup>3</sup> et arrivons ainsi à la source clairement définie qui en constitue l'origine. Tout cela est fermement établi.

Remonter le cours d'une rivière et découvrir dans une vallée profonde la faille entre les roches d'où sourdent ses eaux, revient certes à mettre un point final à la recherche de sa source, mais il n'en reste pas moins, nous le savons bien, que les eaux qui sourdent ainsi ne viennent pas de rien et que nous pouvons poursuivre notre recherche en nous engageant toujours plus profondément dans les plis obscurs du sol afin d'en déterminer l'origine la plus lointaine. Or il en va de même si nous entreprenons de nous enfoncer dans le sol originel de cette forme qu'est le haïku pour remonter à la source de l'esprit du haïku qui n'a cessé d'en innover les productions. Nous sommes en effet amené alors à prendre conscience que ce cours que nous remontons toujours plus haut conduit à une région bien plus reculée et vaste que nous ne nous y attendions. Ainsi, et si l'on cherchait dans cette intention, trouverions-nous sans trop de difficultés ce que nous pourrions appeler des éléments constitutifs du haïku dans des poèmes du *Recueil des dix mille feuilles* ou du *Recueil des faits anciens*, ou encore, et toujours à titre d'exemples, dans le *Dit du Genji* ou dans les *Notes de chevet*<sup>4</sup>.

Ce que je me suis risqué ici à appeler « éléments constitutifs du haïku » renvoie à la manière particulière qu'ont les Japonais depuis les temps les plus anciens de considérer la nature et de se comporter vis-à-vis d'elle.

J'ai eu récemment, en d'autres lieux<sup>5</sup>, l'occasion de développer plus en détail ma pensée sur ce qui constitue la particularité de ce rapport à la nature en faisant une comparaison avec le sens de la nature qui caractérise les étrangers dans leur ensemble, et en particulier les Occidentaux, et je me contenterai ici d'un simple rappel qui s'en tiendra aux points essentiels.

Contrairement aux Occidentaux qui adoptent le point de vue du positivisme scientifique en faisant de l'homme et de la nature deux entités radicalement séparées qui s'inscrivent dans un face-à-face, il semble que les Japonais, eux, aient une forte tendance à les percevoir comme un seul et même *corps* qui fonctionne comme un tout indissociable. Pour formuler les choses autrement, les Occidentaux voient dans la nature autant d'instruments ou de produits à leur disposition, alors que la perception qu'en a un Japonais fait d'elle plutôt comme une présence fraternelle, ou encore il la considère comme étant, pour reprendre une expression établie, une partie de son propre corps. Il n'est pas impossible d'ajouter que si les Occidentaux cherchent à dominer la nature, les Japonais, eux, depuis toujours, se sont identifiés à elle et se sont

appliqués à se conformer à tous ses mouvements. Pour prendre un exemple des plus familiers, comme celui de la conception d'un jardin, d'un côté nous trouvons une disposition du végétal qui obéit à un ordre géométrique, de l'autre un arrangement qui ordonne fleuves et montagnes conformément à ce qu'ils sont dans la nature.

Cette différence dans la manière de concevoir la nature a conduit d'une part au développement des sciences et de l'autre à celui de cette forme poétique absolument unique qu'est le haïku. Mise en contraste qui doit à première vue sembler plus qu'étonnante, mais le lecteur qui aura eu une compréhension adéquate des arguments que je vais avancer ci-après devrait se laisser convaincre que ce qui a pu lui paraître au premier abord pure extravagance ne l'est justement pas du tout.

Etant donné que j'ai dans d'autres textes déjà évoqué, en les serrant d'assez près, les raisons qui sont à l'origine du sens très particulier de la nature qui s'est développé chez les Japonais, je me dispenserai d'y revenir pour tenter d'expliquer comment ce sens de la nature tout à fait original et propre au peuple japonais se retrouve de maintes façons dans la forme poétique qui nous intéresse ici : le haïku.

Il arrive souvent, lorsqu'il est question du haïku, et depuis le début de son histoire, que l'on parle en termes d'objectivité ou de subjectivité. Ainsi dit-on de tel haïku qu'il est purement objectif, de tel autre



qu'il est de nature subjective, et de fait nous sommes amenés à entendre ce genre de commentaires critiques. D'un point de vue pratique, il n'est pas en soi gênant de classer les haïkus selon ces deux catégories, mais pour quelqu'un comme moi qui pense à partir de ce terreau que constitue le sens particulier que les Japonais ont de la nature, ces termes sont de fait quasiment vides de toute signification. Si en effet l'homme et la nature ne sont pas deux entités distinctes mises face à face et qui s'opposent, l'opposition sujet-objet perd complètement de son sens.

Je considérerai, à titre d'exemple, le haïku suivant<sup>6</sup>:

荒海や佐渡に横とう天の川

*ara umi ya*

*Sado ni yokotou*

*Ama-no-gawa*

Sur la mer houleuse  
vers l'île de Sado s'étire  
le fleuve céleste

(Traduction de René Sieffert)

Sur les flots sauvages  
jusqu'à Sado la lointaine  
s'étend la Voie lactée

(Traduction de Nicolas Bouvier).

Si, avec un esprit scientifique à l'occidentale, on perçoit ce qui se dit ici comme étant une description objective du monde, on se trouve en présence d'une phrase tout à fait inintéressante qui ne va guère plus loin qu'une brève note prise sur un état de fait. Et même en prenant les choses au mieux, cette phrase ne va guère plus loin qu'une note succincte expliquant par exemple le sujet d'une aquarelle. Se pose alors la question pressante de savoir pourquoi devant ce haïku beaucoup de Japonais peuvent néanmoins se sentir en présence de la « poésie » dans ce qu'elle a de plus beau. Apparemment quasiment aucune trace de la subjectivité de l'auteur. Seul à la rigueur ce 横とう (*yokotou*, vers... s'étire, jusqu'à... s'étend) laisse-t-il deviner, mais à peine, quelque chose de la subjectivité de l'auteur. Mais alors pourquoi, malgré tout, ce haïku nous émeut-il au point de provoquer en nous, Japonais, des résonances infinies ?

Pour un Japonais, 荒海 (*ara umi*, mer houleuse, flots sauvages) n'est pas simplement un terme, comme on peut en trouver dans un manuel de navigation, qui désigne l'étendue de la mer agitée par de hautes vagues, avec ce que cela représente de dangers pour les bateaux qui la parcourent. Cette mer houleuse, ces flots sauvages sont à eux seuls un rouleau de peinture sans commencement ni fin qui porte en lui la mémoire des joies innombrables, des malheurs innombrables que la mer a fait connaître à un peuple, et cela depuis ses ancêtres

les plus éloignés, qui vit depuis plusieurs milliers d'années sur un archipel qu'entoure de toutes parts la mer. Si ces flots sauvages sont bien ces flots sauvages qui, en tant que phénomène objectif de la nature, se déchaînent devant nos yeux, ce sont tout aussi bien ces flots sauvages qui du cerveau gagnent notre subjectivité pour s'étendre et retrouver le cœur des Japonais d'autrefois. Les eaux de l'océan que chante le *Recueil des dix mille feuilles* – *Océan sans une île en vue, sur les vagues qui agitent la plaine immense, se dresse la masse des nuages* – franchissant plus d'un millier d'années qui l'en séparent, rejoignent ainsi ces « flots sauvages » du haïku de Bashô.

Il existe bien entendu dans les langues occidentales des mots qui ont à peu près le même sens que ce 荒海. Et c'est un fait que ces mots ont pour de nombreux Occidentaux un grand pouvoir d'évocation. Mais sans doute ce pouvoir d'évocation dont ils sont porteurs est-il pour beaucoup d'ordre pragmatique. Et même si ces évocations sont de type imaginaire ou onirique, il est plus que probable qu'elles n'ont pas la teneur de l'expression japonaise et qu'elles n'ont pas la caractéristique d'appartenir à la mémoire collective de tout un peuple qui partage donc les mêmes associations d'images ou de pensées.

De ces noms comme 佐渡 (Sadô, l'île de Sadô), 天の川 (*ama no kawa*, le fleuve céleste, la Voie lactée), nous pouvons dire la même chose. De même

encore, de façon générale, au sujet de ce que nous appelons les expressions clés (*kidai*, *kigo*) qui marquent la saison dans laquelle vient toujours s'inscrire un haïku. 春雨 (*harusame*, fine pluie de printemps), 秋風 (*akikaze*, vent d'automne qui apporte le froid), loin d'être de simples termes de météorologie, sont des essences qui résument et condensent en elles à l'extrême d'innombrables phénomènes qui s'étendent à l'infini dans l'espace et dans le temps, et aussi bien toutes sortes de strates de l'activité humaine, physique ou spirituelle, qui sont liées à ces phénomènes. Et quand nous voyons ou entendons ces expressions, cette formidable substance se trouve comme convoquée et rendue, d'un seul coup, dans toute sa présence, comme sous l'effet de formules incantatoires. D'où le terme de « symbole » que j'utiliserai pour elles.

Sans cette opération mystérieuse, les poèmes de 17 syllabes qu'on appelle haïku reviendraient, comme disent les Occidentaux peu sensibles dans ce domaine, à n'être qu'autant de titres de tableaux et rien d'autre.

Afin d'expliquer pourquoi une telle magie a été rendue possible, nous donnerons, de façon sans doute un peu sommaire, deux raisons. La première, comme nous l'avons déjà dit, est le sens de la nature très particulier qui caractérise les Japonais. Pour me résumer, ce sens fait que notre subjectivité entre en symbiose avec les éléments de la nature, s'absorbe en eux, et que de là naît un agencement, un

entrelacs<sup>7</sup> entre la nature et l'homme. Sans un tel agencement, une telle magie serait impossible. Mais cela ne suffit pas à l'expliquer totalement. Une autre raison essentielle, c'est que l'existence plus que millénaire de formes poétiques brèves et leur expansion ont développé notre sensibilité vis-à-vis de la magie des mots. En d'autres termes, c'est par un long apprentissage que nous sommes entrés en pleine possession d'une langue qui est « la langue du pays du symbolisme ».

Stéphane Mallarmé a banni « l'éloquence » qui parasite la poésie lyrique française. Pour lui, seul ce qui ne saurait s'exprimer dans la prose peut constituer la matière du poème. Et il aurait déclaré qu'« avec Homère la poésie s'était égarée et que le vrai chemin de la poésie était l'orphisme, qui lui est antérieur<sup>8</sup> ».

Je laisserai de côté le bien-fondé de ces jugements, mais je dirai que la forme que, selon ce poète, la poésie doit prendre pour être conforme à son essence est le waka ou le haïku japonais. Si l'on désire une poésie qui soit ainsi conforme à l'essence de la poésie, ce sont justement ces formes brèves qui peuvent y répondre, tout ce qui relève de l'éloquence étant à laisser à la prose. Et il se pourrait bien que les chansons populaires que l'on trouve dans toutes les régions du Japon soient elles aussi du domaine de cet orphisme en question.

Poème de forme brève, au nombre de mots limité, d'où la teneur sensitive d'autant plus élevée

des mots qu'il contient. Le contenu de chacun de ces mots obéit à des déterminations et des spécifications particulières. Que ces contenus déterminés et spécifiés aient tendance à s'articuler selon une forme poétique, à se figer et à s'établir en tant que tradition répond donc à une dynamique toute naturelle. Ce qui permet justement de comprendre aussi que les mots utilisés dans le *Recueil des dix mille feuilles* et dans le *Recueil des poèmes de jadis et de maintenant*<sup>9</sup>, apparaissent tels quels dans des haïkus ou des tankas de nos ères actuelles, Taishô ou Shôwa, sans rien perdre du pouvoir d'évocation qu'ils avaient jadis. Ces mots sont doués en effet du pouvoir de mettre le feu à l'imagination et à son réseau d'associations, en ranimant toutes les traditions dont nous sommes héréditairement porteurs.

Mais ces mots et le sens qu'ils portent en eux n'en ont pas moins aussi la flexibilité qui leur permet de s'adapter à une nouvelle époque en pleine évolution et qui connaît toujours de nouveaux progrès. « Fine pluie de printemps » qui enveloppe de brumes un quartier de buildings, « vent d'automne » qui balaie les ailes d'un avion, ici comme là, ces expressions ne perdent rien de leur pouvoir évocatoire.

Ainsi, avec le haïku et le waka s'effectue un investissement fort poussé de ce que permettent des formes brèves, dans le sens propre du terme, de la poésie et, de ce point de vue, plus encore qu'avec le waka, c'est avec le haïku que ce processus

a été poussé jusqu'à ses limites les plus extrêmes.

L'importance des termes qui indiquent la saison se montre alors, toujours du même point de vue qui est le nôtre, dans toute son évidence. Ces quelques expressions que nous appelons « mots de saison » (*kigo*), de par leurs déterminations, sont munies de ce que l'on pourrait appeler un puissant dispositif d'allumage, et elles ont pour rôle de mettre à feu tout ce combustible en puissance que représentent les réseaux d'associations d'images.

Les déterminations qui portent sur des expressions au nombre limité, ainsi que celles qu'imposent les formes, conduisent souvent à l'illusion qu'elles limitent l'univers du haïku. Ainsi peut-on imaginer que les tentatives récentes d'écrire des haïkus libérés des contraintes formelles ou encore de l'obligation d'utiliser des mots de saison, pourraient fort bien relever de la même illusion. Pourtant ces expressions, données dans la langue, comme « fine pluie de printemps » ou « vent d'automne », qui impliquent dans un même tout organique la nature et l'homme, ont beau sembler relever de la permanence, il n'en reste pas moins que leur contenu ne cesse et ne cessera d'évoluer en suivant les changements qui affectent la société. Au fur et à mesure que l'homme et la société évolueront, eux aussi évolueront. Et il en est de même des formes poétiques. La structure anatomique du corps humain est à peu de chose près la même que celle de nos ancêtres d'il y a deux mille ans, il n'en est

pas moins indéniable que dans les représentations qu'il se fait de lui-même et du monde, l'homme n'en est pas du tout resté au même point. Il en va de même des formes poétiques qui, tout en restant fixes, véhiculent en elles des affects et des pensées qui ne cessent d'évoluer.

Certains affirment que puisque les permutations ou les combinaisons du poème de 17 syllabes sont limitées, le nombre de haïkus ne peut être que fini, mais c'est là une explication qui relève d'une pensée commune mise en avant par des personnes qui se sont probablement fourvoyées au cours de leur apprentissage des mathématiques. Toujours est-il que tant que les affects et les pensées évolueront, que de nouvelles notions, de nouveaux concepts apparaîtront les uns après les autres, que la sagesse humaine progressera et que sans arrêt de nouvelles choses seront mises à notre disposition, nous n'avons aucune crainte de voir s'épuiser l'inspiration porteuse de nouveaux haïkus.

Je me suis un peu écarté de mon sujet, mais ce que je veux dire ici, c'est que le haïku étant la forme de poésie la plus brève qui soit, les expressions contenues dans le poème doivent porter en elles un pouvoir d'associations et de suggestions sensibles sous une forme extrêmement compacte, et que ce qui à la base a rendu possible cette compression extrême du sens ne pouvait être que le rapport très particulier des Japonais avec la nature. Ce à quoi il faut ajouter des conditions telles



que la pratique depuis les temps anciens d'une forme de poésie brève qui a permis de porter à son plus haut degré cette compression du sens, ainsi que le pouvoir symbolique de ces expressions qui s'est constitué en fonction de toutes sortes de déterminations et de spécifications. Ce sont ces conditions une fois établies qui ont rendu possible pour la première fois ce monde poétique absolument unique qu'est le haïku.

Ce que nous venons de dire concerne le contenu des haïkus, et nous allons désormais nous pencher sur la forme même du 5,7,5, afin d'essayer de montrer qu'elle n'est, elle non plus, absolument pas née du hasard.

Un certain Jules Romain, à l'occasion d'un écrit au sujet de *haïkai* que des Français avaient composés, nous a laissé une critique sévère dont je présenterai les grandes lignes: « La valeur des haïkus, comme pour toutes les formes fixes, réside dans son exigence formelle, dans le respect rigoureux des contraintes qui régulent sa forme. Quand jadis on a introduit la forme du sonnet en France, il est arrivé qu'elle subisse dans certaines productions quelques déformations et que ces productions soient acceptées, sans être pour autant reconnues comme d'authentiques sonnets, mais les libertés prises alors vis-à-vis des règles et les déformations qu'elles entraînaient étaient toutes relatives. Or si les *haïkai* que composent les Français comportent effectivement trois lignes à l'instar de ceux qu'écrivent les Japonais, la longueur

de chacune n'obéit à aucune règle et l'organisation harmonique et rythmique de leur terminaison est peu tenue en ligne de compte. Tant et si bien que si le résultat peut donner quelque chose comme un carnet de notes dont l'expression est, disons, un peu recherchée, on ne retrouve rien de la force du haïku japonais, ni de sa vibration, ni de son amplitude. » De la part d'un étranger, cette façon de voir me semble remarquable.

De fait, si la forme poétique brève n'obéissait pas à une forme déterminée, il serait fort difficile de la distinguer d'un « carnet de notes ». Comment expliquer en effet que :

古池に蛙が飛び込んで水音がした  
*furu ike ni kawazu ga tobikonde mizuoto ga shita*

Dans le vieil étang une grenouille a plongé,  
faisant entendre le bruit de l'eau

est de la prose et que :

古池や蛙飛び込む水の音  
*furu ike ya  
kawazu tobikomu  
mizu no oto*

Le vieil étang  
Une grenouille plonge  
Le bruit de l'eau<sup>10</sup>

est un poème ? Toute la différence réside dans le fait que le second répond à une forme fixe et le premier non. Sinon pourquoi, en effet, ne considérerait-on pas le premier avec ses 5, 9, 7 comme une autre forme fixe ? Mais pour répondre à cette question, il nous faut réfléchir sur la formation de ce rythme 5, 7 et sur la nécessité qu'il revêtait au Japon.

Déterminer la raison pour laquelle au Japon le rythme 5,7 ou 7,5 s'est imposé pose un problème difficile. Il semble même qu'à l'heure actuelle il soit impossible d'en donner une explication tout à fait convaincante. J'imagine pour ma part que ce rythme pourrait correspondre au développement naturel de la langue qui probablement s'est formée sur la base du rythme musical de quatre mesures ordonnant les groupes de mots, avec, pour aménager l'enchaînement d'un groupe à l'autre, une autre mesure en manière de pause. Nous aurons l'occasion de réfléchir plus en détail à cette question ailleurs, mais, de toute façon, même s'il serait aventureux de déduire par exemple que le rythme 5,7 ou 7,5 auquel nous sommes arrivés vient de la nature même de la langue japonaise ancienne en formant une réponse adaptée à sa nature tonale, si nous pouvons l'induire à partir du fait de langue qui se présente objectivement à nous, nous nous contenterons de cette explication, du moins dans le cadre de réflexion que nous nous sommes fixé ici.

Dans les poèmes les plus anciens de textes comme le *Recueil des faits anciens*, la forme 7,5 n'a encore rien d'une forme fixe, et des vers de longueurs diverses s'enchaînent les uns aux autres. Dans ce mélange de vers de longueur différente on remarque toutefois, dispersés un peu partout, l'émergence de vers de 7,5 ou de 5,7 dont la présence commence à s'imposer. Aucune date remarquable ne marque ce changement : il s'agirait plutôt d'une alternance de 5 syllabes et de 7 syllabes, suite à une forme de sélection naturelle qui aurait agi comme un tamis en éliminant les éléments d'une autre nature. Ce genre de phénomène ne relevant en rien d'une force politique ou d'un pouvoir économique, quels qu'ils soient, qui en auraient provoqué la survenue, il ne peut s'agir effectivement que d'une sélection naturelle ou, en d'autres termes, du principe de survie des éléments les mieux adaptés à la vie, comme il en est question dans la théorie de l'évolution et du maintien des espèces. Et cet arrangement 7,5 ou 5,7 n'est pas devenu seulement la forme de base du waka, il s'est étendu à la chanson populaire, pour finalement dominer tous les domaines de la poésie, jusqu'à écarter et éliminer les autres combinaisons possibles. C'est là un *fait* de la plus grande importance. Aussi ne peut-on qu'être amené à penser que ce compte de 7,5 qui s'est révélé doué d'un tel pouvoir d'expansion, d'une telle force contagieuse, était prédestiné à cela du fait de sa nature même.

En somme, ce rythme de base de 7,5 n'est en rien une production artificielle créée par quelque décision arbitraire, il est né et a grandi de lui-même et par lui-même. Et même si, à l'heure actuelle, nous assistons à une soudaine tendance à vouloir artificiellement rejeter et détruire cette forme, il est difficile d'imaginer que cette volonté trouve rapidement à s'accomplir. Ce ne sont pas là des arguments spécieux, c'est un fait.

Se pose ensuite la question du pourquoi pas 7,5,7 au lieu de 5,7,5. Il est bien entendu possible d'alléguer que cela correspondait à la forme du premier vers d'un waka, mais, indépendamment de cela, il n'en reste pas moins possible d'avancer d'autres arguments en faveur de l'excellence du 5,7,5 pour une forme brève. Le premier vers étant court, il marque une pause qui donne le temps de réfléchir et de goûter le sens de ce qui se forme, pour ensuite, comme par une sorte de fermentation, laisser deviner ce qui va suivre. Le vers du milieu, celui de 7, développe le thème que celui de 5 a lancé et donne sa réponse, d'où la nécessité d'un vers plus long. Le dernier vers est un vers de 5, qui donc conclut et appelle de plus le retour d'un vers de même type, et il est effectivement préférable que ce soit un vers court afin d'inviter ainsi à revenir au premier vers de 5, et à en retrouver le goût. Pour artificielle que paraisse mon argumentation, il n'en reste pas moins qu'il me semble légitime de la mettre en avant comme étant tout à fait probante.

Au sujet du sens des « mots-césures », j'ai ailleurs proposé quelques explications et je n'y reviendrai pas ici. Mais, pour m'en tenir à l'essentiel, il ne faut y voir ni l'effet de quelque hasard, ni un pur artifice, mais bien une contrainte naturelle et qui est comme consubstantielle à la forme brève.

Si j'ai jusqu'ici lourdement insisté sur la nécessité de nature que constitue la forme poétique du haïku, c'est parce que ce que nous avons appelé « l'esprit du haïku » n'existe pas, je pense, indépendamment de sa forme. Reste à nous pencher sur cet esprit en tant que tel, ce que je me propose de faire dans le chapitre suivant.

*Retour sur les années  
avec le maître  
Natsume Sôseki*





Cela remonte à l'époque où nous venions de terminer les examens qui marquent la fin de la deuxième année du cinquième lycée supérieur de Kumamoto. Il arrivait que deux ou trois lycéens de la préfecture se trouvent « apparemment mis en difficultés » par l'une ou l'autre de ces épreuves. Un comité était alors chargé de se rendre au domicile de leurs professeurs afin de « négocier leur note » et, par chance ou par malchance, j'avais été élu comme l'un de ses membres. Or celui qui cette année-là avait été mis en difficulté par l'examen d'anglais de Monsieur Natsume était un garçon avec qui j'avais un lien de parenté. Suppléant à sa famille, qui était d'un milieu très modeste, quelqu'un finançait ses études et on pouvait craindre que si jamais il était contraint à redoubler, ce soutien financier soit tout aussitôt suspendu.

La première fois que je me suis rendu chez notre professeur, il habitait sur les berges de la Shirakawa, un quartier tranquille à proximité du sanctuaire

Fujisaki. Aux élèves venus ainsi pour « négocier la note », certains professeurs claquaient carrément la porte au nez, mais Monsieur Natsume, lui, l'air tout ce qu'il y a de tranquille, nous reçut aimablement. Ainsi écoutait-il sans rien dire notre plaidoyer larmoyant qui comportait force détails sans que, bien sûr, nous ayons pu nous attendre à ce qu'il nous dise si la demande serait acceptée ou non. Toujours est-il que nous avons rempli notre importante mission quand, après avoir devisé de choses et d'autres, je posai une question bête à pleurer, en lui demandant :

« Qu'est-ce que c'est au juste, un haïku ? » Je savais depuis longtemps que notre professeur était célèbre comme haïkiste et de mon côté l'attrance pour les haïkus commençait à se faire de plus en plus sentir. Les points qui se dégageaient de la réponse que me donna alors Monsieur Natsume ont laissé en moi une impression qui reste encore très vive aujourd'hui.

« Le haïku est un concentré de rhétorique. »

« C'est un univers irradiant à partir d'un point focal, comme le rivet d'un éventail qui permet de maintenir ensemble toutes ses branches.<sup>1</sup> »

« Un cliché du genre *pétales chus / comme des flocons de neige* relève de la pure banalité. »

« *Vent d'automne / de l'arc de bois nu / tendons la corde* est excellent. »

« S'il y a des personnes qui, malgré tous leurs efforts, n'écriront jamais de bons haïkus, d'autres en feront de bons dès leurs premières tentatives. »

A ces mots, le désir d'en écrire moi-même s'empara soudain de moi. Tant et si bien que, revenu dans ma province pour les vacances d'été, je rassemblai quelques matériaux de fortune et composai de vingt à trente haïkus. Les vacances terminées, j'étais de retour à Kumamoto en septembre, et mon premier souci fut de rendre visite à Monsieur Natsume et de lui soumettre mes essais. Quand je retournai chez lui la fois suivante, je récupérai mon manuscrit : j'y trouvai de brefs commentaires, d'autres haïkus de la même inspiration, des retouches, et parmi mes haïkus, deux ou trois avec en tête ○ ou ○○ en signe d'approbation. Le haïku m'avait donc attrapé, j'en écrivais avec le feu de la passion et je me rendais deux ou trois fois par semaine chez le maître. A cette époque, il avait quitté la maison sur les bords de la Shirakawa pour s'installer dans le quartier d'Uchitsuboi. Et je faisais le trajet fort long depuis ma pension au pied du mont Tatsuta, agité par l'émotion de celui qui se rend auprès de la femme de son cœur. On entrait par un portail sans toit, orienté vers l'est, et au fond, dans l'entrée, la pierre plate sur laquelle on se déchaussait était, si je me souviens bien, placée de telle façon qu'on se faisait mouiller quand la pluie tombait en oblique. Les jours où il pleuvait, j'essuyais bien entendu énergiquement mes pieds trempés de boue avec ma serviette avant d'entrer, mais je me souviens que cela me gênait de m'asseoir sur le coussin en soie qui m'était proposé. A gauche

de l'entrée, il y avait une pièce de six tatamis suivie, côté ouest, d'une autre qui en comportait huit. Les deux pièces avaient la même galerie extérieure, avec, par-delà, le jardin côté sud sur lequel elles donnaient. Ce jardin était un terrain plat quasiment sans végétation et de l'autre côté de la palissade de bambou qui faisait face, on trouvait un champ. Les tiges d'un volubilis qui grimpaient le long de la palissade, même l'hiver, étaient toujours là, bien qu'effectivement asséchées par le froid. La pièce de six tatamis servait pour recevoir des visiteurs, tandis que celle de huit semblait combiner les fonctions de salle de séjour et de bureau. Il y a, si je me souviens bien, ce haïku du maître : *Le volubilis grimpe à l'assaut du séchoir*. Ce séchoir était suspendu à l'auvent de la galerie extérieure devant la pièce de six tatamis.

Je garde l'image du maître comme étant toujours vêtu d'un surtout noir et assis bien droit et très digne sur ses jambes repliées. Il se pouvait aussi que ce soit la jeune femme qu'il venait d'épouser qui, vêtue d'un kimono de crêpe noir avec le blason de famille, vienne m'accueillir à l'entrée. Aux yeux de quelqu'un comme moi qui venait de la campagne, la famille de Monsieur Natsume donnait une impression de grande tenue et d'élégance. On me servait chaque fois un petit gâteau de pâte fraîche au goût raffiné. Monsieur Natsume semblait avoir une prédilection pour un gâteau de pâte de fécule dont l'aspect gélatineux avec ses couleurs rouge et

blanche faisait un effet fort joli et je fus souvent convié à goûter de ce gâteau. J'apportais les manuscrits de mes haïkus pour les lui montrer et Monsieur Natsume, y joignant bientôt les siens, les envoyait à Masaoka Shiki qui, après avoir fait des retouches à l'encre rouge, nous les renvoyait. Par la suite, quelques-uns d'entre eux furent publiés en première page du journal *Nippon*, qui réservait une rubrique pour les haïkus dans le coin gauche, tout en bas de page. Imitant en cela Monsieur Natsume, je découpais ces rubriques et les mettais de côté dans un sac en papier, ce qui me procurait un vif plaisir. De voir ce que j'avais écrit publié pour la première fois m'a rendu fort heureux. A cette époque, parmi ceux qui étudiaient l'art du haïku sous la direction de Monsieur Natsume, se trouvaient des personnes comme Kuriyagawa Senkô, Hirakawa Sôkô, Gamô Shisen (qui deviendra plus tard professeur en médecine, sous le nom de Monsieur Hara), etc. C'est avec de tels membres que nous avons commencé nos réunions de haïkistes. Au début, nous nous réunissions chez Monsieur Natsume, mais par la suite, il nous arrivait de tenir ces réunions chez quelqu'un d'autre. Parfois encore je m'asseyais face au maître et nous nous livrions à un combat de haïkus – dix en dix minutes, par exemple. Au cours de ces séances, j'ai vu plus d'une fois Monsieur Natsume, ce qui était bien digne de lui et de son originalité, composer une suite de haïkus surprenants qui volaient bien au-delà de toutes nos

pensées banales, puis, amusé lui-même par le résultat, laisser échapper un petit rire.

Un jour, je demandai à Monsieur Natsume s'il ne voulait pas me prendre à son service en échange d'une pièce où je puisse me loger. Il m'expliqua qu'il y avait bien la pièce de derrière qui servait de débarras et qu'elle était disponible. Il m'invita à le suivre. Mais la pièce qui me fut présentée, n'avait, pour commencer, plus de tatamis car ils avaient été enlevés, et elle était fort sale. Ce n'était plus effectivement qu'un débarras, si bien que, tout dépité, je renonçai à y habiter. Toutefois, si j'avais dit alors que j'étais d'accord pour m'y installer, Monsieur Natsume aurait très probablement fait mettre des tatamis et tout nettoyer, mais celui que j'étais à l'époque n'eut pas le courage d'insister.

Parmi les collègues qui à cette époque lui étaient proches, il y avait, je crois, des professeurs comme Kanô Kôkichi, Oku Taichirô, Yamakawa Shinjirô. Il semble bien établi que l'un des personnages de son livre *Le 210<sup>e</sup> Jour* soit ce Monsieur Oku.

Le cours au lycée portait sur des textes comme *Les Confessions d'un mangeur d'opium* ou encore *Silas Marner*. Quand il était au collège à Matsuyama, sa manière d'enseigner, paraît-il très minutieuse, s'appliquait à suivre le texte mot à mot. Avec nous c'était tout le contraire, notre lecture consistant essentiellement dans une bonne compréhension de la pensée. Il se contentait de lire naturellement le texte à haute voix en s'interrompant de temps

en temps avec des : « Ça va ? Vous suivez ? » Mais il est vrai aussi qu'il lui arrivait parfois de s'arrêter sur un paragraphe et d'écrire au tableau toutes sortes de citations. Quand nous passions un examen, je calquais mes réponses sur des passages d'Homère qu'il avait cités et que j'avais appris par cœur, et il m'est arrivé ainsi de me sentir glorieux.

Il entra dans la salle de classe, sortait de la poche de son gilet une montre en nickel, sans chaîne ni autre ornement, la posait doucement sur un coin de la table et commençait son cours. Quand il était lancé dans des explications convaincantes au sujet de quelque chose d'un peu complexe, il avait l'habitude de tendre son index et de l'appliquer un peu à l'oblique sur l'arête de son nez. Parmi nous se trouvait un élève qui adorait poser des questions et qui pinaillait tant et plus. Le professeur y allait d'un « Ça, l'auteur lui-même ne pourrait pas nous le dire ! » et il l'envoyait balader. Le Monsieur Natsume de cette époque semble avoir été redouté par une partie des élèves de ma promotion, mais, pour ma part, je n'ai jamais éprouvé la moindre crainte vis-à-vis de lui et je garde le souvenir ému d'un professeur tout ce qu'il y a de plus amical.

En tant qu'activité hors programme, et principalement pour les élèves en sciences humaines, Monsieur Natsume, de sept à huit heures du matin, donnait un cours sur *Othello*. Ce qui suit dut se passer pendant la saison froide. Lorsque, de la fenêtre du premier étage, nous apercevions

Monsieur Natsume enveloppé dans son manteau noir qui franchissait d'un pas pressé la porte principale, en faisant des mouvements comme s'il nageait, il y avait des élèves qui chahutaient en scandant: « Le voilà! Le voilà! » Dans ce manteau noir qu'il avait soigneusement boutonné, il avait vraiment de l'allure, avec quelque chose d'occidental. Mais, lorsqu'il était chez lui, vêtu de son surtout noir, assis frileusement, bien droit sur ses jambes repliées, de ce Monsieur Natsume pouvait se dégager une atmosphère plus proprement japonaise, qui faisait penser à l'un de ces samourais sans maître de Mito<sup>2</sup>.

Sur la carte que m'envoya Monsieur Natsume pendant les vacances d'été, alors que je m'étais retiré dans ma province, était esquissée à l'encre de Chine la silhouette d'un homme qui faisait la sieste allongé sur le dos et les jambes étendues de tout leur long. Le dessin était accompagné d'un haïku. Quelque chose comme: *Serait-ce un tanuki qui fait la sieste!* Les traits du dormeur ressemblaient à ceux d'un *tanuki* et sa moustache hérissée était tout comme celle de Monsieur Natsume. Il semble bien qu'à cette époque le maître eût déjà pris l'habitude de faire la sieste.

A l'époque où, ayant fini mes études au lycée supérieur, je commençais ma vie d'étudiant à l'université, Monsieur Natsume me mit en contact avec Masaoka Shiki et je lui rendis visite à Kaminegishi Uguisu Yokochô où il vivait alité. Shiki m'expliqua



combien il s'était remué et donné de la peine pour aider Natsume à trouver un poste ainsi que pour tant d'autres choses. De fait, ils semblaient éprouver l'un pour l'autre un réel respect et être liés d'une profonde amitié. Lorsque j'abordais ce sujet, il arrivait que le maître déclare des choses comme : « Ce Shiki se croit supérieur en tout ! C'est un fieffé insolent, je peux vous le dire ! » Sur quoi il partait d'un franc rire. Il était évident que, quoi qu'ils disent, ils se pardonnaient leurs petits travers et étaient extrêmement attachés l'un à l'autre.

Le maître devait partir à l'étranger pour poursuivre ses recherches et je l'accompagnai à Yokohama. Son bateau était le *Preußen* de la compagnie Llyod. Tandis que le navire levait l'ancre et que Monsieur Haga et Monsieur Fujishiro faisaient de grands signes avec leur chapeau pour saluer ceux qui étaient venus assister à leur départ, Monsieur Natsume, lui, se tenait un peu en retrait, accoudé au plat-bord du bateau et, sans faire le moindre mouvement, fixait son regard sur le quai qui s'étendait sous ses yeux. Le bateau se mit en branle et je surpris alors Madame Natsume en train d'appliquer son mouchoir contre ses joues. Plus tard, une carte me parvint de Kôbe avec ce haïku : *Vent d'automne / lui, seul, poussé en avant / l'océan à perte de vue.*

Pendant le séjour d'études du maître à l'étranger, je tombai malade et fus contraint au repos pendant un an. Etant revenu dans la maison familiale, je passais mes journées sur le rivage,

et m'abandonnant à tout ce temps sans rien à faire, j'écrivais d'interminables lettres que j'envoyais à Londres. Celles que j'allais recevoir de lui faisaient tout mon plaisir. Ma santé s'étant améliorée, je retournai à Tôkyô. Je perdis bientôt ma femme, puis, quelque temps après, je louai une chambre dans le quartier de Hongo. C'est alors que le maître revint au Japon. Je me rendis pour l'accueillir à la gare Shinbashi (aujourd'hui Shiodome) et je me souviens qu'après être descendu du train, il prit le menton de sa fille entre ses doigts et fit tourner son visage vers lui pour le regarder fixement puis le lâcher, en laissant flotter un étrange sourire.

De retour au Japon, le maître s'installa provisoirement chez les Nakane, la famille de sa femme, à Yaraichô. Lorsque j'allai lui rendre visite, de grandes malles de bois pleines de livres étaient arrivées et un certain Tsuchiya était en train d'ouvrir ces malles et d'en sortir les livres. Le maître me montra alors toutes sortes de reproductions de tableaux célèbres exposés dans les musées anglais, et comme il m'incitait à en prendre deux ou trois, je choisis notamment *Une jeune fille* de Reynolds et une *Marie-Madeleine* de Murillo. Du sac du maître sortit un bouquet de roses blanches artificielles. Je lui demandai ce que signifiait ce bouquet. C'était, dit-il, quelqu'un qui le lui avait offert. Ce jour-là, je m'en souviens, je fus invité à partager un repas de sushis. Personnellement je ne m'en étais absolument pas rendu compte, mais d'après ce qu'on m'expliqua

plus tard, quand le maître saisit avec ses baguettes un sushi enveloppé dans une feuille d'algue, moi aussi je pris un sushi enveloppé dans une feuille d'algue. Puis quand il mangea un sushi à l'œuf, de mon côté également j'enlevai d'un coup de baguette un sushi à l'œuf. De même encore, me dit-on, lorsque le maître ignora le sushi à la crevette, tout comme lui, je m'en désintéressai. La note intitulée « Comment T. s'y prend pour manger des sushis », que l'on a retrouvée après sa mort dans l'un de ses carnets, serait le relevé de cette anecdote.

Après qu'il eut emménagé à Sendagi, trois jours ne pouvaient pas s'écouler sans que j'aie le voir tout comme autrefois. L'entrée de la maison du maître, dont la renommée se limitait à celle du professeur de littérature anglaise et du haïkiste qu'il était à l'époque, n'était pas aussi animée qu'elle le serait par la suite, mais il n'en reste pas moins que mes visites répétées durent le déranger considérablement. J'avais beau me voir signaler que le maître était occupé et que je devais repartir chez moi, je trouvais tel ou tel prétexte pour imposer ma présence et rester aux côtés du maître qui travaillait, à regarder des reproductions d'une revue d'art comme *Studio*. Le maître aimait alors la peinture de Turner<sup>3</sup> et il me raconta bien des choses au sujet de ce peintre. Je ne sais plus exactement à quand cela remonte, mais à l'occasion d'une petite somme reçue de je ne sais quelle revue, le maître était allé de ce pas s'acheter un assortiment de couleurs pour faire des

aquarelles, ainsi qu'un carnet de croquis et un coupe-papier en ivoire, et tout cela, il l'exhiba devant moi de l'air le plus heureux du monde. Avec les couleurs il illustrait des cartes postales qu'il envoyait à ses proches. Après la publication du *Chat*<sup>4</sup>, il paraît avoir échangé aussi ce genre de cartes avec le peintre Hashiguchi Goyô et la femme de lettres Otsuka Naoko. Le coupe-papier devait, lui, plus tard s'abîmer à son extrémité et c'est moi qui le taillai avec un canif pour en réparer la forme. Afin, disait-il, de lui donner l'air d'être une antiquité, il le passait régulièrement sur sa joue ou sur son nez, si bien que la graisse avait attaqué l'ivoire, lui donnant une couleur ambrée. Sur le mur était accrochée une calligraphie d'un demi-format, faite par un moine de la secte Obaku, et parfois était posé à côté du maître quelque chose qui ressemblait à l'éventail de plumes d'un *Tengu*<sup>5</sup>. Il y avait toujours sur le bureau des cahiers remplis de caractères menus et serrés les uns contre les autres, dont l'encre était couleur sépia. Je remarquai aussi une fois, collé sur le mur, un dessin de profil, peint en noir. C'était un autoportrait de Suzuki Miekichi. Et je me souviens d'une bouteille de curaçao, offerte par je ne sais qui, dont il aimait particulièrement la forme et la couleur. Il m'en fit boire en déclarant que c'était un alcool qui avait le parfum des feuilles de cryptomère. Il aimait les pâtisseries à base de haricot rouge, couleur d'herbe, et lorsque nous allions au restaurant, il demandait toujours s'il y avait une soupe aux petits pois.