

DAG HAMMARSKJÖLD

Journal d'une vie



KAJ FALKMAN
Président de la Société Suédoise du
Haïku

DAG HAMMARSKJÖLD

Journal d'une vie

Traduction Alain KERVERN
et Jean-Claude ROSSIGNEUX
Photos retravaillées par Danyel BORNER

ALTER ÉDITION

PROLOGUE

C'est à l'automne 1959 que Dag Hammarskjöld écrivit les cent dix haïku qui furent intégrés à *Jalons (Vägmärken)*, son journal intime, publié en 1963, deux ans après sa mort. Sa fascination pour la forme courte de ce genre poétique japonais fut l'une des grandes surprises de *Jalons*. Ces poèmes avaient été évoqués dans plusieurs ouvrages consacrés à Hammarskjöld, mais n'avaient jamais été présentés et analysés en tant que genre littéraire à part entière. Cinquante poèmes ont été sélectionnés ici, avec des commentaires réalisés à partir du point de vue d'Hammarskjöld, et à partir des haïku eux-mêmes.

Dag Hammarskjöld était un photographe passionné. Où qu'il aille, il emportait toujours son appareil photo, et même dans les périodes où il était très mobilisé par son travail, il essayait toujours de trouver le moyen de s'adonner à son passe-temps. Il fit des agrandissements de ses meilleurs clichés et les plaça dans des albums, une photographie sur chaque page. Ses dix-sept albums de photos se trouvent à la Bibliothèque Royale de Suède, avec le manuscrit de *Jalons* et sa correspondance, le tout étant conservé dans la collection *Dag Hammarskjöld*.

Pour les besoins de ce livre, trente-sept photographies ont été choisies, non comme illustrations des haïku, mais comme compléments indépendants. Si plusieurs photographies traitent du même sujet, chacune d'entre elles n'en constitue pas moins une expression artistique à part entière au même titre que chaque haïku, restituant le jeu des lignes, la répartition des masses lumineuses, l'équilibre entre le détail et l'ensemble. Elles expriment une perception picturale correspondant, à une autre échelle, au langage du haïku qui fonctionne en images.

DAG HAMMARSKJÖLD

Dag Hammarskjöld naquit le 29 juillet 1904 à Jönköping, en Suède. Son père, Hjalmar Hammarskjöld, fut successivement gouverneur du comté d'Uppsala en 1907, premier ministre de 1914 à 1917, et à nouveau gouverneur du comté d'Uppsala en 1930. Sa mère, Agnès Hammarskjöld, était née Almqvist.

Issu d'une lignée de militaires et de fonctionnaires du côté de son père, Dag Hammarskjöld disait en avoir reçu la conviction qu'*aucune vie n'est plus satisfaisante que celle qui se met au service de son pays ou de l'humanité de façon désintéressée.*

Il avait hérité de sa mère dont la famille était issue de plusieurs générations de savants et de prêtres une lecture véritablement radicale des évangiles, à savoir que *tous les hommes sont égaux comme enfants de Dieu, et en tant que tels, nous devons les traiter comme nos maîtres et seigneurs en Dieu.* (Déclaration faite au cours de l'émission de radio d'Edward R. Murrow : *Ce que je crois*).

Hammarskjöld grandit à Uppsala, étudia le français, l'économie et le droit à l'université, et reçut le titre de docteur ès sciences économiques

à Stockholm. À trente ans, il devint sous-secrétaire du ministère des finances, et exerça concurremment les fonctions de président des gouverneurs de la banque de Suède.

En 1947, il devint sous-secrétaire au ministère des affaires étrangères, chargé des questions économiques, et en 1949, à quarante-quatre ans, il fut nommé secrétaire d'État aux Affaires étrangères. Deux ans plus tard, il fut nommé ministre d'État, membre du Cabinet, se considérant lui-même comme un fonctionnaire non affilié à un parti politique.

Comme secrétaire d'État et ministre, il représenta la Suède dans la période où se constituait l'Organisation pour la Coopération Économique Européenne à Paris, et au Conseil de l'Europe. Parlant couramment anglais, français et allemand, il représenta également son pays aux sessions de l'Assemblée Générale des Nations Unies à New York.

Les compétences diplomatiques de Hammarskjöld durant les négociations à Paris attirèrent l'attention des diplomates français et britanniques, qui suggérèrent son nom comme secrétaire général des Nations Unies au printemps 1953, après que la recherche d'un candidat eût conduit à une impasse. En avril 1953, à

quarante-sept ans, il est élu secrétaire général des Nations Unies. L'élection s'effectuait sur fond de guerre froide entre l'est et l'ouest, et les grandes puissances souhaitaient trouver un fonctionnaire civil apolitique issu d'un pays neutre. Hammarskjöld se distingua bientôt comme véritable homme d'état, et il donna aux Nations Unies un rôle pilote dans les affaires du monde.

Sa première percée notoire sur le plan international eut lieu en janvier 1955, quand il se rendit à Pékin pour négocier avec les dirigeants de la Chine communiste la libération de onze pilotes américains abattus durant la guerre de Corée et emprisonnés en Chine. Après leur libération, six mois plus tard, le « compromis de Pékin » et « la diplomatie tranquille » devinrent des expressions attachées au nom de Hammarskjöld.

En 1956, il se dressa contre l'invasion de l'Égypte par les troupes franco-britanniques durant la crise du canal de Suez, et organisa les premiers contingents des Nations Unies pour la protection de la paix, en remplaçant les troupes d'invasion. Les soldats des Nations Unies furent également envoyés au Congo en 1960 pour restaurer la paix, et pour prévenir toute implication de la guerre froide dans le conflit africain. L'Union Soviétique réclama la démission de

Hammarskjöld mais il refusa, dans l'intérêt de tous les autres États membres qui avaient besoin des Nations Unies.

C'est lors d'une mission de paix en vue d'une réconciliation des parties en conflit au Congo que Hammarskjöld mourut, quand son avion s'écrasa à Ndola, juste après minuit, le 18 septembre 1961.

À titre posthume, Hammarskjöld reçut le Prix Nobel de la Paix 1961. Du manuscrit de *Jalons*, trouvé dans sa chambre à coucher de New York, il disait que c'était *une sorte de journal*, avec des éléments fournissant le *seul vrai portrait* pouvant être fait de lui. Les différentes parties de ce journal, aux environs de six cents, consistent en courtes phrases traitant de thèmes liés à la morale, l'esthétique ou la spiritualité. Chacune de ces phrases est le fruit d'une sévère introspection et d'un profond examen de conscience. Les haïku représentent le sixième du contenu de ce journal. D'autres poèmes, d'un genre différent, apparaissent aussi, surtout au cours de ses dernières années.

Les textes de *Jalons* reflètent l'intérêt porté par Dag Hammarskjöld aux arts et à la littérature, avec des références aux grands auteurs de la littérature mondiale, notamment les mystiques de

la période médiévale. Lui-même travaillait à des traductions littéraires exigeantes, à partir de l'anglais avec Djuna Barnes, du français avec Saint-John Perse et de l'allemand avec Martin Buber. Il avait été élu pour succéder à son père comme membre de l'Académie Suédoise en 1954.

LE PHOTOGRAPHE

L'appareil photo m'a appris à voir écrit Hammarskjöld dans un article du magazine suédois *Tidningen Foto*, en 1958. Il s'agit là du résultat le plus significatif de son intérêt persistant pour la pratique de la photo.

Il conclut l'article en déclarant qu'il vaut mieux apprendre par soi-même à regarder que d'avoir le regard formé par d'autres. *Si médiocre que puisse paraître notre propre production comparée à celle des autres, en dernière analyse, nous apprenons davantage de nos propres travaux que de nombre de photos réalisées par de vrais artistes, quelle que grande que soit notre dette de reconnaissance pour l'exemple qu'ils nous donnent.*

Le même magazine avait demandé à Hammarskjöld de présenter ses « meilleurs clichés », ce qui lui fit feuilleter quelques vieilles photos. Il était évident pour lui qu'aucune d'entre elles ne pouvait être qualifiée de « meilleure photo », ou même de « bonne photo ». *Trop de critères entrent en jeu pour dégager un signification cohérente*, disait-il.

Il commenta quelques clichés auxquels il était attaché, par exemple une scène d'un soir de

ciel d'orage au-dessus de la plaine dans les environs de Chartres (p.57). *Techniquement, c'est discutable, écrit-il, mais la photographie est malgré tout « naturelle », car elle montre le jeu des forces autour de la cathédrale, qui diminue jusqu'à n'être qu'un détail dans l'ombre des nuages, malgré sa masse imposante à l'échelle humaine.* La sombre configuration de la plaine et la cathédrale se dressent face à un trait de lumière sous la domination de nuages noirs.

Il évoqua une autre photo prise lors d'un voyage dans le sud-est asiatique. Elle montre en Birmanie une pauvre femme en prières devant un Bouddha allongé, tandis que sa fille suit avec intérêt le travail du photographe (p.85). C'est une photo très impressionnante, avec la mère de dos et le visage de l'enfant illuminé par le flash, tandis que celui du Bouddha, de grande dimension, sourit à l'arrière plan où tombe la nuit.

Les photos du Bouddha faites par Hammarskjöld, toutes d'ombres, de lumières et de nuances suggestives, se distinguent comme les plus fascinantes de ses collections. Elles révèlent un œil d'artiste qui tend à restituer les atmosphères au-delà du jeu des formes.

Beaucoup de photographies montrent l'univers des montagnes suédoises, et sur l'une d'elles

figure un sentier le long d'Abiskojoek (p.80) *qui divulgue peut-être son message au seul observateur pour qui le jeu des lumières caractéristiques de ce paysage reflète une expérience personnelle face à cet univers hors du temps.*

Les taches blanches que fait la neige dans le paysage et l'écume des vagues sont dans certains clichés des reflets de pans de nuages au firmament, de telle sorte que sol, mer et ciel flottent ensemble sans limites.

Ces photos révèlent un œil ouvert sur la nudité des arbres et les branches sans feuille en une dialectique des contraires où *un jeu de lignes reflète l'équilibre entre puissance et sensibilité, jeu si souvent présent dans les créations de la nature elle-même.* Une photographie montre un tronc flétri (p.73), avec une extrémité stérile, qui escalade l'air comme un lézard préhistorique au-dessus d'un paysage aride. Ces photos rappellent la prédilection japonaise pour les transitions saisonnières, quand la nature change de couleurs.

D'une autre manière aussi, les sujets choisis par Hammarskjöld évoquent le Japon. Lorsqu'exceptionnellement une photo représente un être humain, celui-ci émerge comme un élément provisoire dans un paysage, à l'exemple du montagnard (p.129) ou de l'homme à l'aviron (p.82).

On y reconnaît facilement cette figure familière des tableaux japonais à l'encre de Chine, ce pêcheur solitaire comme un point dans sa barque, ou sous un arbre du rivage. Le paysage ne constitue pas un arrière plan pour les êtres humains, mais fonctionne comme un motif central.

Dans les photographies, les gros plans et les larges panoramas sont traités avec la même acuité. L'arrière plan ne disparaît pas dans une brume légère derrière le sujet du premier plan. Hammarskjöld crée un effet dramatique par un effet de contrastes.

Entre deux murs sombres comme des falaises, figées dans la lumière, six colonnes grecques se tiennent comme autant de défis de l'homme face aux forces primitives de la nature (p.76). Ces piliers furent érigés pour les dieux dans l'étroite ouverture de ce qui était possible de construire à cet endroit.

Cinq fleurs blanches sur un étang paisible et sombre, protégées du grand large derrière de solides rochers (p.109). Une image saisissante de contrastes et de similitudes.

Des roues de charrette ensablées, à moitié enterrées, témoignent d'un temps ancien où ces roues couraient sur la terre ferme (p.51). Un sym-

bole de la roue du temps, saisi à un moment où le promeneur s'arrête et que l'œil de son appareil photo fait revivre ces vestiges du labeur humain.

L'ombre frêle d'un arbre vulnérable projetée sur la plage dévoile un entrelacs de lignes qui exprime le pouvoir de la patience qui a donné ce résultat (photo de couverture). Cet arbre constitue le symbole de ce que Hammarskjöld appelle *l'ultime nudité*.

Il y a dans les photographies de Hammarskjöld un sens de *l'humilité devant une fleur à la lisière des arbres qui ouvrent la route de la montagne*. Le photographe se garde de la tentation d'une appropriation de la beauté en cueillant la fleur au lieu de la considérer comme l'expression d'une nature inaccessible au contact physique. En prenant une photo de la fleur, il sera au contraire doublement associé à cette expérience de beauté. Tout d'abord en voyant la fleur et en décidant de la photographier, et puis en la faisant revivre, lors du développement du cliché, quand elle aura été métamorphosée en souvenir sur le papier.

Hammarskjöld se demande pourtant quelle est la valeur photographique des images qu'il prend. Il ne nie pas la satisfaction d'atteindre une sorte d'accomplissement de soi sur le plan à la

fois technique et esthétique en prenant des photos. Mais il est conscient du risque d'un esthétisme creux si la photo n'a pas la marque d'une expérience spirituelle des cinq sens.

LE POÈTE DE HAÏKU

Le 4 août 1959, Dag Hammarskjöld composa le poème suivant dans *Jalons* :

*Sjutton stavelser
öppnade dörren
för minnet och dess mening*

Dix-sept syllabes
ont ouvert une porte
à la mémoire et à ce qu'elle signifie.

Ces trois lignes constituent une description du haïku, le court poème japonais dont Hammarskjöld ne mentionne jamais le nom. Ces trois lignes sont l'introduction aux 110 poèmes en forme de haïku qu'il écrivit entre août et novembre 1959.

Les poèmes sont répartis en quatre rubriques : *D'Uppsala* ; *Été* ; *Au loin* ; *Vallée de l'Hudson*. La première partie est faite de souvenirs de son enfance à Uppsala ; la seconde rassemble des haïku de ses étés en Suède ; la troisième s'inspire de voyages lointains et le quatrième ensemble fut composé dans sa retraite de Brewster, dans la vallée de l'Hudson à l'extérieur de New York, quand il était Secrétaire Général

des Nations Unies. La majorité des haïku fut écrite dans la vallée de l'Hudson (46), et à Uppsala (40), les deux ensembles les moins nombreux venant de ses voyages lointains (8) et de ses étés suédois (16).

De quelle manière précise la forme du haïku a pu ouvrir les portes de la mémoire de Hammarskjöld ? Au cours de l'été 1959, il passa quelque temps en Suède pour les vacances, et se rendit même jusqu'à Uppsala. Et là, des images de ses jeunes années ont dû lui revenir en mémoire, l'amenant à les évoquer. Et pourquoi pas sous une autre forme poétique, ou dans un court essai, comme il le fit durant l'été 1961, avec *Colline du Château* ?

Le haïku n'était pas très connu en Suède dans les années cinquante. Par contre aux États-Unis le bouddhisme zen japonais avait commencé à attirer l'attention, conséquence de la présence américaine au Japon après la guerre. Sur la table de chevet de Hammarskjöld, on trouva après sa mort le livre de Harold G. Henderson intitulé *Introduction au haïku*. Publié en 1958, il constituait une anthologie commentée des poètes de haïku japonais, de Bashô (1644~1694) à Masaoka Shiki (1867~1902).

Il semblait naturel que Hammarskjöld connût le haïku au vu de sa grande curiosité littéraire, tout particulièrement parce que les poètes de sa jeunesse, comme Ezra Pound ou Paul Éluard, avaient fait des tentatives du côté du haïku au début du siècle.

L'intérêt bien connu de pour les arts et les philosophies d'Asie s'était nourri de ses voyages dans ces régions au cours des années cinquante. Ce qui explique son attirance pour le haïku, quoiqu'il n'ait jamais visité le Japon, à l'exception d'une courte escale à Tôkyô sur sa route pour le Laos, en novembre 1959.

Il est aussi difficile de définir *le meilleur cliché* que de préciser ce qu'est un haïku, parce que ce genre est aussi riche de possibilités d'expressions, que variable dans son contenu. Sommairement, on peut définir le haïku comme un court poème transcrivant une expérience particulière qui a fortement impressionné un poète, dans un contexte humain ou en contact avec la nature. Quelques mots choisis de façon la plus juste possible expriment cette expérience, et en donnent une image concrète, dont le but est de transmettre au lecteur la même émotion. Un bon haïku n'est pas statique, mais témoigne d'une métamorphose, d'une transformation, si possible

avec une chute inattendue. Ceci constitue le cœur du haïku, celui qui s'est répandu à travers le monde dans la deuxième moitié du siècle dernier, et qui est aujourd'hui composé dans une soixantaine de langues.

À la fin des années cinquante, le poète Bo Setterlind et Dag Hammarskjöld commencèrent à composer des haïku en suédois. Ces deux poètes représentaient deux manières différentes : Setterlind utilisait une forme libre, tandis que Hammarskjöld suivait la tradition japonaise des dix-sept syllabes. La règle prescrit de décomposer le haïku en trois parties de cinq-sept-cinq syllabes, mais Hammarskjöld ne tenait pas compte de cet ordre, et de poème en poème, il disposait ces trois parties de façon différente.

Toutefois, ses haïku se tenaient toujours à l'intérieur de ces trois parties disposées en trois lignes, ce qui en dehors du Japon correspond aux trois parties traditionnelles de cinq-sept-cinq syllabes. Il estimait que le choix des mots était plus important que le nombre de syllabes, et pourtant plusieurs de ses poèmes étaient encombrés de mots inutiles, mais nécessaires au respect des dix-sept syllabes. Il est intéressant de noter que les poètes de haïku suédois contemporains sont plus ou moins divisés en deux camps, celui des

défenseurs des dix-sept syllabes réparties en trois parties de cinq-sept-cinq pieds, et les tenants du vers libre, dépassant cependant rarement les dix-sept syllabes.

La langue courte et précise du haïku avait dû séduire Hammarskjöld, dont le style personnel était déjà sobre et concentré. L'exemple d'un poème composé en 1951, huit années avant qu'il écrive des haïku, témoigne des dispositions qu'avait son style à se rapprocher de cette forme poétique :

*Knapp kost, fast form
Kort lust, få ord.
En låg stjäma
i sval rymd -
en morgonstjäma.*

Peu de substance, forme ferme
Désir éphémère, quelques mots.
Une étoile sur l'horizon
dans l'air frais -
une étoile du matin.

Hammarskjöld débuta *Jalons* avec une citation attribuée au poète suédois Bertil Malmberg :

Seule la main qui efface peut écrire des choses justes. Trouver les mots exacts en trois lignes pour exprimer une expérience implique d'examiner avec soin la valeur de chacun et leur combinaison pour une efficacité maximum.

La plupart de ceux qui ont lu *Jalons* n'ont prêté que peu d'attention au fait que les cent dix poèmes composés à partir de 1959 étaient des haïku. Ils les ont ignorés en tant que tels, pour n'y voir qu'un élément accidentel. En réalité, ces haïku représentent plus du sixième du contenu de ce livre, et sont le résultat d'un travail rigoureux et patient.

La moitié de ces cent dix poèmes décrivent des images précises et concrètes, selon la règle prescrite par le haïku d'origine, tandis qu'un tiers des autres poèmes relève de l'abstraction, et que le reste est un mélange de poèmes à la fois abstraits et concrets. Les plus précises de ces images sont celles qui restituent les souvenirs de son enfance à Uppsala, tandis que la plupart des poèmes abstraits se retrouvent dans la partie concernée par la « Vallée de l'Hudson », où Hammarskjöld passait ses week-ends, et avait du temps pour réfléchir à des sujets où il se sentait profondément concerné. Ses thèmes récurrents étaient le choix entre devoir et plaisir, vie et sacrifice, bien et mal, création et destruction.

Des poèmes purement intellectuels ne peuvent être considérés comme des haïku, parce qu'on ne peut en faire clairement des images concrètes. Dans ce cas, c'est la forme et non le contenu qui est empruntée au haïku, si bien que cette catégorie de poèmes peut être décrite comme de la poésie utilisant les trois vers sur trois lignes propres à ce genre, sans être d'authentiques haïku. Appartiennent aussi à cette catégorie des poèmes mixtes, c'est-à-dire avec une image concrète se terminant en idée abstraite, et vice-versa. Trente cinq des compositions de Hammarskjöld se trouvent dans cette catégorie, et ce type de haïku est très populaire chez les poètes de haïku en Suède.

Les lecteurs japonais sont souvent embarrassés devant ce genre de haïku. Même s'ils sont en accord avec une chute adroite du poème, ils acceptent avec réticence de le considérer comme un haïku. Ils expliquent que l'image doit être suffisamment explicite sans qu'il soit nécessaire de formuler clairement la pensée qui la sous-tend. Un bon haïku fonctionne avec des éléments capables de donner plusieurs niveaux de lecture. Si une signification à caractère spirituel ou philosophique est ouvertement exprimée dans un poème, celui-ci peut être considéré comme suffi-

sant et sentencieux, ce qui repoussera le lecteur. Des poèmes de ce type doivent plutôt se retrouver dans la catégorie des épigrammes ou des aphorismes, où ils seront appréciés en tant que tels.

Les haïku japonais décrivent principalement la nature, ce qui a dû attirer Hammarskjöld, lui qui par écrit ou oralement évoquait souvent l'amour qu'il éprouvait pour la nature suédoise. La plupart de ses haïku sont d'expressives descriptions de la nature, qui surprennent le lecteur par la richesse des noms d'arbres, d'insectes et d'herbes, souvent peu usités, comme *nattglini* (silène noctiflore), *kråkris* (camarine), *ouisranunkel* (renoncule des glaciers), et autres mots difficiles à trouver dans le dictionnaire.

Les dix-sept syllabes ont pour Hammarskjöld ouvert la porte des souvenirs et de leur signification. Cela veut dire qu'avec le haïku, ses souvenirs ont trouvé une forme d'expression adaptée. Cette forme poétique était pour lui un moyen d'expression lui permettant de rester discret et de garder ses distances, ce qui est tout à fait dans l'esprit du haïku.

Plusieurs de ses poèmes sont mystérieux et sibyllins. Ils exigent explications et interprétations. Dans ce livre, j'ai essayé de fournir le contexte indispensable pour appréhender ces

compositions poétiques à partir des deux points de vue de l'auteur et du poème lui-même.

Le premier de ces deux points de vue est bien sûr limité et relatif, car je ne connais Hammarskjöld que par ses discours, ses déclarations publiques, ses textes et les témoignages de ses amis. Le deuxième point de vue est plus fiable, puisque j'ai derrière moi quarante ans de fréquentation du haïku.

Quand *Jalons* fut publié en 1963, j'étais attaché à l'ambassade de Suède à Tôkyô, et avais été intéressé par le haïku. J'avais lu à l'époque, en anglais et en japonais, les ouvrages de R.H. Blyth sur le sujet. La publication des haïku de Hammarskjöld en Suède avait donc été pour moi une expérience surprenante. Au-delà des années me voici à nouveau lisant ses haïku. En travaillant à la publication du présent livre, j'ai redécouvert plusieurs haïku dont je n'avais pas saisi la profondeur. Plusieurs haïku disposés ensemble sur une même page ont tendance à s'annihiler les uns les autres, c'est pourquoi des commentaires entre chaque poème facilitent une meilleure lecture, et favorisent une plus grande attention à leur contenu.

Le *haibun* est l'appellation d'un genre littéraire japonais qui mêle haïku et prose, originelle-

ment une relation de voyage émaillée de poèmes, ceux-ci considérés plus tard comme des haïku indépendants. Les quatre premiers haïku de Hammarskjöld, regroupés sous le titre : *Au loin*, sont devenus plus faciles à comprendre quand on a lu le récit de son voyage (p.86~100) au Népal paru dans son essai : *Un nouveau regard sur l'Everest*, publié dans le magazine *National Geographic*.

Fondamentalement, les haïku de Hammarskjöld constituent un véritable journal de voyage traversant toute sa vie, depuis son enfance à Uppsala, jusqu'à sa rencontre avec le « dernier miracle » que fut sa mort. Ces 110 images de souvenirs forment une sorte d'autobiographie miniature d'un genre jusque là inconnu en Suède. Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, Dag Hammarskjöld était un précurseur.

Une sélection de ses haïku réalisée en vue de reconstituer une histoire de sa vie était logique, car chaque haïku est l'annotation d'un souvenir. À chaque composition, que ce soit immédiatement après avoir vécu une expérience, lorsque l'émotion est encore intense et le souvenir vif, ou que ce soit plusieurs dizaines d'années après, comme dans le cas qui nous intéresse, il s'agit toujours d'une description de quelque chose qui est arrivé dans le passé, que celui-ci soit

proche ou lointain. Mais l'actualité du poème demande à ce que l'essence de cette expérience soit revécue et restituée au présent, de façon à en communiquer les sensations dans l'instant.

Le jour même où Hammarskjöld écrivit son premier haïku *Dix-sept syllabes*, le 4 août 1959, il consigna une autre réflexion qui annonçait le haïku en des termes qui pourraient servir de principe philosophique au genre. *La simplicité consiste à avoir une expérience de la réalité non par rapport à soi-même, mais en toute indépendance. La simplicité consiste à voir, juger et agir à partir d'une attitude de recentrage sur soi-même. De cette façon, le monde se manifeste à soi comme une réalité où chaque chose est centrée sur elle-même. Ainsi, l'arbre devient un mystère, le nuage une révélation, l'homme un cosmos dont nous ne pouvons entrevoir qu'une partie des richesses.*

De cette richesse, Hammarskjöld nous donne un aperçu dans ses haïku et ses photographies. Ils sont le fruit d'une manière de regarder qui ne s'approprie ni ne s'empare d'une réalité, mais qui nous révèle ce qu'un moment peut en offrir. Ils sont aussi le résultat de sa capacité à exprimer ce moment avec des mots et des photographies, à la plus grande satisfaction du poète et le plaisir de ses lecteurs.

HAIKU ET PHOTOGRAPHIES



*Slättnatt.En öde sal.
Kvinnan i fönsterenischen
väntar solen.*

Nuit sur la plaine. Salle désertée.
La femme blottie à la fenêtre
attend le soleil.

Il s'agit s'un souvenir d'enfance à Uppsala. Les premiers mots du poème nous présentent la plaine d'Uppsala dans l'obscurité de la nuit. S'agit-il bien de « montrer » ? On ne distingue pas la plaine dans les ténèbres, mais on l'imagine. Ou plutôt, on la devine vaguement à l'aube, à la lecture de la troisième ligne qui nous parle d'un soleil levant attendu.

De l'image d'une plaine, on passe sans transition dans le premier vers à celle d'une salle désertée. Et la perspective change, la plaine n'étant pas vue de l'extérieur, mais de l'intérieur de cette salle. L'image de la plaine et celle de la salle ont une certaine similarité, et l'adjectif *désertée* agrandit encore cette salle.

Le poète a présenté la scène où se déroule l'action à la première ligne, et à la seconde. Il présente l'acteur : une femme. Ce pourrait être sa mère, Agnès, décrite comme romantique et religieuse. Dag, le plus jeune des enfants, était très proche d'elle, ses trois autres frères étant beaucoup plus âgés. La mère, si c'est elle, a quitté la chambre à coucher du château d'Uppsala, où son époux Hjalmar résidait comme gouverneur, et elle s'est blottie dans l'encoignure d'une fenêtre pour voir le soleil se lever.

Le premier mot du poème original en suédois est *slättnatt*, qui est composé de *slätt*, plaine, et *natt*, qui signifie nuit. C'est une trouvaille de Hammarskjöld, qui souvent combine les mots dans des contextes nouveaux. Ce mot bref avec ces quatre « t » provoque une assonance, et cette répétition de sons donne beaucoup d'effet, comme des trompettes qui retentissent quand le rideau se lève.

*Träden flämtar.Tystnad.
En droppe fårar tveksamt
rutans dunkel.*

Les arbres halètent. Silence.
Une goutte creuse en hésitant
le crépuscule du carreau.

Le premier vers décrit une situation qui n'est pas facile à interpréter. Nous y voyons des arbres, mais sans en connaître l'essence, le nombre, ni la lumière dans laquelle ils se dressent. Ils sont dépeints avec des sons, rien de plus. Ce halètement est une respiration lourde et saccadée. Ce doit être les feuilles qui sont animées de ce mouvement. Mais nous ne les entendons pas, parce que le mot suivant qu'appelle le poète, c'est celui de silence. La scène laisse présager de l'appréhension.

Le second vers renforce ce sentiment d'appréhension. *Une goutte creuse...* Est-ce une larme ? Elle est *hésitante*, ce qui introduit l'idée de lenteur dans cette scène. Nous voyons alors une larme couler sur une joue ridée, et qui hésite sur la ride dans laquelle couler.

Mais si cette image prend forme, c'est que notre imagination nous joue des tours : la troisième partie nous révèle que c'est une goutte de pluie faisant son chemin sur un carreau. L'appréhension première est confirmée ici par une information nouvelle, à savoir que la lumière du carreau est crépusculaire.

La perspective a changé. De l'extérieur où nous étions, nous passons désormais à l'intérieur par le carreau. De l'intérieur de la pièce, nous voyons le lent cheminement de la goutte de pluie sur la vitre. Et au-delà du carreau, nous voyons les feuilles des arbres frissonner dans le crépuscule.

Cette technique qui consiste à décrire une sensation avec les mots d'un autre organe sensoriel est pratique courante dans les haïku. Ainsi Bashô (1644-1694) composa-t-il ce fameux poème : *Silence / perçant le roc / la voix des cigales*. Un son ne peut percer le rocher, mais l'image visuelle renforce le caractère strident du chant des cigales.

*Lyktskenets kon i diset.
Frostfjärilslek
kring den blanka stolpen.*

Cône lumineux dans la brume.
Jeu d'un phalène d'hiver
autour du pied luisant du réverbère.

Voici un élégant tableau composé de formes et de luminosité. La lumière du réverbère fait un triangle avec une base circulaire sur un arrière-plan brumeux. À l'intérieur de ce cône de lumière vole un phalène d'hiver – ou plusieurs – autour du pied du lampadaire. Il s'agit d'une vision à caractère géométrique, avec une longue verticale et un foyer de lumière formé d'un cône dont les lignes sont interrompues par les mouvements circulaires de l'insecte.

Le mot *frostfjäril* – le jeu d'un papillon d'hiver – révèle le talent de Hammarskjöld à combiner les mots pour en créer de nouveaux, porteurs de nouvelles significations. Nous sommes en présence d'un mot chargé de lyrisme, difficile à rendre en d'autres langues sans en perdre l'atmosphère.

Au début, je pensais que *frostfjäril* était un papillon surpris par les premières gelées d'automne. Mais l'encyclopédie consultée m'a fait savoir que c'était le nom d'un papillon de nuit appartenant à la famille des « géométridés », qui comprend 15 000 espèces à travers le monde, dont 322 en Suède. La plupart sortent la nuit ou au crépuscule, et cherchent peut-être la lumière, comme dans ce haïku de Hammarskjöld.

Le phalène d'hiver est-il un mot de saison ? Dans les haïku japonais, il y a toujours un mot qui indique la saison du poème. Dans l'*Almanach Poétique International* de William Higginson, qui s'intitule *Haiku World*, l'expression *Fuyu no chô*, le papillon d'hiver en japonais, est un mot de saison. L'image la plus caractéristique du papillon d'hiver est en japonais *itechô*, c'est-à-dire : « papillon transi de froid », celui qui a abandonné son cocon au cours d'une journée d'hiver à la douceur inhabituelle, et qui étale ses ailes pour profiter de la chaleur du soleil.

*Slätthorisonen
och murens lodstreck
korsas som ödeslinjer.*

Horizon sur la plaine
et verticale du mur
se croisent comme les lignes du destin.

Voici un autre haïku constitué de lignes géométriques. Il s'agit ici de la base horizontale d'une plaine rencontrant le ciel, et de la diagonale d'un mur. Les lignes sont souvent présentes dans *Jalons*, exprimant la sensibilité esthétique de Hammarskjöld, ainsi que ses connotations philosophiques.

Les lignes du destin font référence à la pratique consistant à prédire l'avenir en lisant dans les lignes de la main, pratique connue comme étant de la chiromancie ou de la divination. La ligne principale et la *ligne de cœur* traversent la paume de la main, et la *ligne du destin* les croisent du poignet jusqu'à l'index.

Hammarskjöld avait souvent évoqué le thème du destin dans *Jalons*, mais le concept de *lignes du destin* est quelque chose d'inhabituel.

Lors du Noël de 1956, il note dans son journal intime que *les jalons sont posés quand vous avez atteint un stade où ils deviennent nécessaires, ils sont alors un point fixe que vous ne devez pas perdre*. Ces notes avaient un caractère personnel, mais sa vie ayant pris un autre tour, il pouvait dès lors compter sur d'éventuels lecteurs. *Peut-être souhaitez-vous lire mes notes ? Elles peuvent avoir une signification pour quelqu'un qui y verra un destin, mais l'homme qui le vit ne souhaite pas en parler tant qu'il est vivant.*



*Pojke i skogen.
Kastande söndagsstassen
Leker han naken.*

Un garçon dans la forêt.
Rejetant ses habits du dimanche
nu, il joue.

Ce haïku est l'un des plus puissamment évocateur de Hammarskjöld. Le début du poème dévoile une vision féerique, un peu à l'image de Peter Pan : un garçon seul au milieu des arbres. La seconde ligne introduit un geste inattendu et plutôt dramatique : le garçon rejette ses habits du dimanche. Le lecteur l'imagine habillé avec soin par sa mère pour ce jour de fête, et lui les arrache en une attitude de rébellion qui est aussi une libération, car il joue nu.

Des photos montrent Dag enfant habillé en fille. Sa mère avait trois fils déjà, et elle espérait une fille. Il n'était pas rare pour les mères de cette époque d'habiller leurs petits garçons en filles. Cela devait rendre ces enfants rebelles, comme Dag qui dut s'enfuir dans la forêt après un office à la cathédrale, ou après le trop long repas du



dimanche midi. Il put finalement jouer comme il le souhaitait. Cette image d'un jeune garçon solitaire jouant nu au milieu des arbres exprime aussi un sentiment de sécurité et de communion avec la nature.

*I slottets skugga
slöto sig blommorna
långt före aftonen*

Dans l'ombre du château
les fleurs se sont fermées
bien avant le soir.

Le château de son enfance sur la colline dominait la ville. Les rayons du soleil à l'aube touchaient d'abord la forteresse d'Uppsala avant d'atteindre les toits de la ville, et au couchant, l'ombre immense du château recouvrait le jardin bien avant la tombée de la nuit.

Cette ombre pourrait avoir une interprétation symbolique, celle de l'ombre du père sur son fils. Hjalmar Hammarskjöld avait déjà quarante-trois ans quand Dag naquit, et ce plus jeune fils mit de la distance entre ce père autoritaire et lui-même. Il n'est jusqu'à la tombe de Dag Hammarskjöld qui ne soit aujourd'hui dans l'ombre du monument funéraire de sa famille du côté paternel, au cimetière d'Uppsala.

*Mer än åren skilde dem
denna kvällstur
i den öde allén.*

Plus que les ans les séparaient
lors de leur promenade du soir
dans l'allée déserte.

Ici, la distance entre père et fils est douloureusement visible. L'adjectif *déserte* accentue le sentiment de désolation de cette scène, assombrie par la nuit tombante. Père et fils sont encadrés par une allée avec des alignements d'arbres se tenant comme des sentinelles en uniforme le long de leur marche silencieuse.

Dag Hammarskjöld avait un grand respect pour le sens du devoir de son père, tout entier au service de son pays et de la législation internationale. Mais en même temps, il était en conflit permanent avec ce patriarche, dont il *haïssait la pression* quand il sentait son poids s'exercer sur lui, comme il le disait dans un courrier à son ami Bo Beskow.



*Örfilen lärde pojken
att hans faders namm
var dem förhatligt*

Le coup à l'oreille apprit au garçon
que le nom de son père
leur était odieux.

Ce pénible souvenir évoque l'impopularité de son père, à partir de la guerre 14-18, quand il mena comme premier ministre du gouvernement suédois une politique inflexible de neutralité, qui entraîna des disettes et lui valut le surnom de *Boucher de la Faim (Hungerskjöld)*

Cette scène est dramatique, et c'est le seul haïku que je connaisse où est évoqué *un coup à l'oreille*. Après cette introduction pleine de violence, l'explication de ce geste est donnée par *odieux*, le dernier mot du poème qui est le pendant de l'expression *un coup à l'oreille*, apparue d'entrée de jeu.

Le poème ne dit pas qui a donné le coup. Il semble improbable qu'un camarade de classe ait porté ce coup sous l'influence de l'opinion poli-

tique de ses parents, il pourrait donc s'agir d'un enseignant.

*Han föll i volten.
Alla kunde skratta
åt en som var så feg.*

Saut périlleux raté.
Chacun put rire
d'une telle poule mouillée.

Encore un souvenir d'école difficile. Hammarskjöld était excellent en gymnastique, mais ici il se ridiculise en chutant lorsqu'il exécute un saut périlleux, par excès de prudence. Être l'objet de moqueries à cause de son manque apparent de détermination, et être traité de *poule mouillée* devait être un coup terrible, surtout pour un garçon fier comme l'était Dag Hammarskjöld.

*Han var ej önskad.
När han likväl kom
fick han blott se dem leka.*

Il n'était pas accepté.
Et quand il venait quand même
il ne pouvait que les regarder jouer.

Ce garçon qui venait jouer n'était pas accueilli dans les jeux des autres. Encore une image de rejet. Ce n'était pas seulement une différence sociale, ni celle de la réputation de son père qui l'isolaient de ses condisciples. Il y avait aussi ce qu'un ami lui avait écrit : *Vous avez un grave défaut : vous prenez tout trop au sérieux*. Hammarskjöld admet par ailleurs dans un courrier que ce doit être un grand défaut de *perdre son sens de l'humour vis-à-vis des autres et de soi-même, mais aussi de ne plus prendre les choses comme elles viennent*.

Ce poème est plus une versification dans la forme du haïku qu'un haïku en soi. La première ligne est abstraite, la deuxième part d'une abstraction et la fait évoluer vers une image concrète, ce qui est rendu encore plus visible avec le dernier mot du dernier vers, *jouer*.

*Skolan slutat. Gården tömts.
Dem han sökte
funnit nya vänner.*

L'école était finie. La cour vide.
Ceux qu'il cherchait
avaient trouvé de nouveaux amis.

Ce haïku est une variante du précédent. Mais ici, le poème se présente de façon immédiatement concrète, avec l'image d'une cour d'école vide. Une fois de plus, l'auteur tente de venir jouer avec des camarades de classe, mais il comprend qu'ils ont quitté la cour, et qu'ils jouent ailleurs avec d'autres compagnons de jeux. Le spectacle de la cour d'école pleine de bruits et de vie il y a quelques instants et maintenant vide et silencieuse, est lourd de symbole, car il exprime aussi le sentiment d'abandon et de solitude de l'auteur.



*Paketet föll i modden
men hon log bort oron
efter fallet*

Le paquet est tombé dans la boue
mais elle en sourit dissipant
tout sentiment d'inquiétude.

Voici une scène où mère et fils marchent dans un chemin boueux. Et soudain le garçon laisse tomber le paquet de sa mère dans la boue. Mais sa confusion et son inquiétude s'évanouissent devant le tendre sourire de sa mère.

Les poèmes relatifs à la mère du poète sont d'un tout autre ton que ceux inspirés par son père. On a ici un exemple de la capacité du haïku à restituer la profondeur des sentiments qui lient les personnes, à l'échelle réduite de quelques mots. Le haïku est souvent critiqué pour son inaptitude à décrire les sentiments, mais ces trois lignes évitent le verbiage des descriptions directes qui caractérisent les autres genres poétiques. Au lieu de cela, le haïku se contente de décrire une situation qui évoquera indirectement ce qu'éprouvent les personnages du poème, situation où se reconnaîtront aussi les lecteurs.

*Vid syrenhäcken,
fri från « plikterna »,
återfann hon ungdomslandet.*

Près de la haie de lilas,
libérée de ses « obligations »,
elle retrouve le pays de sa jeunesse.

Une évocation de cette nature dont l'influence libère l'homme des conventions sociales. Ce n'est plus ici le garçon qui rejette ses habits du dimanche, mais sa mère qui retrouve sa jeunesse au bord d'une haie de lilas, oubliant tous les devoirs et les obligations sociales qu'elle se devait d'accomplir en tant qu'épouse du gouverneur. Les devoirs qu'impliquait une position sociale privilégiée étaient souvent un sujet de conversation au sein de la famille. Et le fils se souvient avec émotion de ce moment où sa mère Agnès qui avait une quarantaine d'années à sa naissance, se métamorphose soudain en jeune fille libre et sans souci dans les odeurs et les couleurs de cette haie de lilas. La floraison des lilas qui a lieu en Juin, libère l'un des parfums les plus entêtants de l'été suédois, inspirant les émotions les plus romantiques.



Kaprifolium.
I den grå skymningen
vaknade han till sitt kön.

Chèvrefeuille.
Dans le gris du demi-jour
il sut qu'il était un garçon.

Depuis son enfance, Dag Hammarskjöld avait toujours été intéressé par la nature et les animaux. Il ramenait souvent à la maison fleurs, herbes et insectes dans des petites boîtes. Il était grand admirateur de Linné, (1707–1778), *Le Prince des Terres de l'Éternel Été*, comme il l'appelle dans une adresse au grand naturaliste, lorsqu'en 1957 le *Roi des Fleurs* est célébré pour le 250^e anniversaire de sa naissance. Comme Linné, Hammarskjöld aimait connaître le nom de tout ce qu'il voyait dans la nature. Plus les noms lui paraissaient étranges, plus il se réjouissait de les intégrer dans ses poèmes du recueil *Jalons*, et dans les articles qu'il écrivait pour le magazine de l'Association Suédoise de Tourisme. Ces dénominations invitent le lecteur à découvrir d'autres mondes : « bonnet-de-singe », « fleurs alpines



Pingula », « tiges de grandes fleurs d'épilobes », diverse sortes de « saxifrages »...

Lorsque dans la région méridionale de Skåne il voit la profusion des « houx maritimes » ou des « lis blancs des sables », son intérêt pour la botanique le reprend, surtout devant la flore ordinaire de sa province natale. La riche variété des plantes de la province septentrionale de Lapland lui apparaît comme *un concentré de la vie de la montagne suffisamment dense pour attirer toute notre attention et nous mettre en relation avec les pulsions mêmes de la vie*.

Et les haïku de Hammarskjöld sont en effet à l'image de ce concentré de nature, reflétant dans leur forme même la densité et la richesse d'un paysage ou d'une atmosphère.

Chèvrefeuille. Un simple mot introduit le lecteur dans la scène. Le chèvrefeuille appartient à la famille des Caprifoliacées, comme le chèvrefeuille des bois et la vigne vierge. Ces plantes sont caractérisées par des fleurs rouges ou jaunes bilabées, qui exhalent leur parfum en particulier le soir. C'est dans les senteurs capiteuses de ces fleurs que le garçon, qui a atteint l'âge de la puberté, s'éveille à la sexualité.

*Denna stenålderskväll
stod kyrkspiran på slätten
som en fallos.*

Un soir d'âge de pierre
la flèche de l'église
sexe dressé dans la plaine.

Cette scène est une image à plusieurs dimensions. Il y a d'abord le premier vers qui fait référence à une époque où les hommes avaient les mêmes pulsions sexuelles qu'aujourd'hui. En ces temps reculés, des pierres levées étaient le symbole phallique d'un culte de la fertilité. C'est ici la flèche de l'église dans la plaine d'Uppsala qui inspire cette image à Hammarskjöld.

Alors que l'obscurité tombe sur la plaine, la flèche de l'église devient plus effilée. Et l'image exprime alors une pulsion et un appétit qui grandissent avec la nuit tombante, pulsions que la sainteté du symbole chrétien ne peut ni rejeter, ni satisfaire.

Cette provocation délibérée du poème nous apprend que l'inhibition sexuelle chrétienne ne tient pas devant l'irrépressible poussée de ces



pulsions. Nul doute que ce poème soit le plus anti-puritan de son recueil *Jalons*.

La métaphore est clairement exprimée qui met en parallèle la flèche de l'église et un phallus. Les métaphores sont rares dans l'art du haïku, parce que chaque mot est utilisé pour lui-même, et non pour une comparaison qui altérerait sa signification propre. Mais ici, les mots eux-mêmes acquièrent dans le jeu métaphorique une force qui accentue encore le choc et l'audace de ce poème.



*Svarta stjärnskott.
Svalornas gälla skrin
när de paras i rymden.*

Sombres étoiles filantes.
Cris stridents des hirondelles
quand au ciel les couples se forment.

Les étoiles filantes brillent dans l'espace et laissent des traînées de feu lorsqu'elles semblent tomber. Mais ici elles sont noires au moment de leur chute. Lors des feux d'artifice, il y a aussi de la fumée noire au départ des fusées.

Les hirondelles mâles, au cours de leur vol, émettent des cris stridents que l'on peut percevoir comme des jaillissements lumineux en contraste avec le vol de leurs ailes sombres.

Bashô avait évoqué le même choc des sensations dans un célèbre poème : *La mer est obscure / le cri du canard sauvage / vaguement blanchit*. Hammarskjöld perçoit les hirondelles comme autant d'étoiles filantes. À la vue de ces hirondelles cherchant une partenaire, le poète sait combien ce désir brûle le corps et l'esprit.

*Slottsfönstren såg dem.
I gråblåst och snö
filmades Karl den Tolfte*

Les fenêtres du fort les ont vus.
Dans le vent gris et la neige
ils tournaient un film sur Charles XII

Charles XII (1682-1718) fut roi de Suède à partir de l'âge de quinze ans. Tout comme Hammarskjöld, il se sentait prisonnier de son château, et souhaitait partir à bride abattue découvrir le monde et le conquérir. Il envahit la Russie, mais fut finalement défait par Pierre le Grand à Poltava, et partit pour l'Empire Ottoman, d'où il régna sur la Suède pendant cinq ans. Il retourna ensuite dans son pays et fut tué au cours du siège d'une forteresse en Norvège.

Hammarskjöld fait une autre référence à Charles XII dans ses notes. En 1951, il écrit à propos du couronnement du roi : *Son immense vanité le conduit à prendre la couronne lui-même, et à la poser sur son front de ses propres mains*. Le jeune roi s'était en effet couronné lui-même, se croyant désigné comme roi par une



grâce divine. Hammarskjöld écrit encore : *On raconte que la couronne était si imposante qu'elle ne pouvait être portée que par un souverain ignorant les honneurs et la munificence de sa charge.* À plusieurs reprises, Hammarskjöld s'exprime sur l'importance d'agir et de vivre en faisant abstraction du prestige de sa position sociale et professionnelle.

La première partie de ce poème est intéressante, parce que les fenêtres de la forteresse sont les badauds qui assistent au tournage du film, et non Hammarskjöld lui-même regardant par les vitres. Ici le poète est dépersonnalisé, ce qui se produit souvent comme un procédé familier au haïku.

*Han sänkte blicken
för att ej se kroppen
till att begärä den.*

Il baissa les yeux
pour éviter de voir ce corps
objet de désir.

Après le premier vers, le lecteur se demande pourquoi le poète baisse les yeux. À la seconde ligne, nous voyons ce que ses yeux veulent éviter : un corps. La troisième partie donne l'explication : il souhaite se préserver du désir qui l'assaille à la vue de ce corps féminin.

Dans un passage de *Jalons*, Dag Hammarskjöld admet qu'il va jusqu'à être *intimidé par sa propre nudité*, et que *sans désir aveugle, sans le sentiment d'avoir le droit d'intrusion dans une autre vie*, il avait des difficultés à atteindre la *complète harmonie* qu'il recherchait dans une vie à deux.



*Vägrad den sökta
ville han förtjäna
att själv bli den sökta*

Éconduit par celle qu'il recherchait
il aspira à devenir
celui que l'on recherche.

Dans ce poème, Dag Hammarskjöld évoque un épisode de sa vie sentimentale. Il recherchait la compagnie d'une jeune fille et il fut éconduit, ce qui le blessa au point de décider que désormais, il serait celui dont on rechercherait la compagnie !

Plusieurs rumeurs ont couru à propos de l'identité de la femme en question. C'était probablement une jeune fille de l'Université d'Uppsala qui était courtisée par Dag Hammarskjöld et son ami Sven Stolpe, un jeune écrivain au talent prometteur. Son nom est même connu, ce serait celui de Karin von Euler-Chelpin, et c'était quelqu'un de sérieux, dont les centres d'intérêt allaient plutôt aux sujets intellectuels.

Plusieurs années après, j'ai eu l'occasion d'interroger Sven Stolpe sur cette rumeur, et il admit volontiers que Dag aussi courtisait Karin.

Mais ma détermination était la plus forte, et c'est moi qui l'ai épousée ! Dans ses mémoires, il note qu'alors *Dag se retira avec générosité.*

J'ai questionné récemment Staffen Stolpe, le fils de Sven et Karin, sur cet épisode de la vie de ses parents. Il me dit que sa mère avait toujours une photographie d'Hammarskjöld dans son bureau, même lorsqu'il fut nommé Secrétaire Général des Nations Unies. Elle avoua une fois à son fils qu'à son regret, elle n'avait pas bien saisi l'importance et la signification des attentions que lui portait Dag.



*Hemmet sände mig
till öde rymder.
Få söker mig.Få hör mig.*

Les miens m'ont envoyé
dans des espaces déserts.
Peu me cherchent. Peu m'entendent.

Ce poème est remarquable à bien des égards. Entre *les miens* » et *les espaces déserts*, il y a de larges distances, des sentiments et du temps qui vont s'étirant de plus en plus. Lorsque l'on sait qui est le poète, on comprend mieux la portée de son expérience, qui le fit accéder au poste de responsabilité d'une organisation mondiale.

Le dernier vers est par contre plus difficile à saisir. Comment cet homme toujours entouré put-il imaginer que peu de personnes recherchaient sa compagnie, et que peu l'écoutaient ? L'expression *espaces déserts* traduit un sentiment de solitude. Cela doit signifier que ceux qu'il aurait souhaité voir rechercher sa compagnie et l'écouter ne le faisaient pas.

L'expression *espaces déserts* évoque Saint-John Perse dont le grand poème *Chronique* fut traduit en suédois par Hammarskjöld sous le titre *Kronika*. Dans *Jalons*, il y a plusieurs références sous-jacentes aux thèmes favoris de Saint-John Perse, comme par exemple le passage suivant : *Les flûtes de l'exil. Toujours parmi ceux qui sont étrangers à ce qui vous a formé – seul. Toujours assoiffé de l'eau venue de la source – captif, pas libre de les chercher.* » (1957)

Alexis Léger, (Saint-John Perse), diplomate français de renom, avait fui la France envahie par l'Allemagne et trouva refuge aux États-Unis. C'est alors qu'il écrivit *Les flûtes de l'exil* dont la « musique » le poursuivait sans cesse.

Il y a des points de similarité entre ce sentiment de solitude et d'étrangeté, et l'expression *espaces déserts* propre à Hammarskjöld. Perse aussi évoqua *les endroits déserts, où la soif de grandeur demeure*. Et la phrase d'Hammarskjöld *Peu m'entendent...* fait penser à celle de Perse à propos des *Princes de l'exil, qui n'ont nul besoin de mon chant*. Après la guerre, les poèmes de Saint-John Perse composés en exil furent publiés en France. Au milieu des étrangers de la *Terre du Couchant*, la langue française était devenue son véritable foyer.



Pour Hammarskjöld aussi, la langue maternelle devint sa véritable demeure, au milieu des personnes étrangères à ce qui l'avait formé. Peu de lecteurs comprennent la profondeur et la finesse de la langue qu'il maniait, et dont *Jalons* avait bénéficié.

Il était toujours *assoiffé de cette eau venue de la source*. Ce qui signifie qu'il éprouvait un vif besoin de sa langue maternelle, mais aussi d'une source spirituelle, dont il avait le désir comme d'une force vivifiante lui donnant l'énergie d'assumer des responsabilités qui le prenaient tout entier, et le privaient de liberté. Dans le poème de Saint-John Perse, *L'Étranger* reçoit de l'eau fraîche : *Je prédis pour vous un temps de grande joie et le bonheur des sources dans vos rêves*.

Un autre texte de la même année (1957) donne de Saint-John Perse la phrase suivante, sans que Hammarskjöld cite sa source : *Il n'est d'histoire que de l'âme, il n'est d'aisance que de l'âme*.

Dans cette perspective, le terme *les miens* présent dans ce haïku prend une autre signification : ce qui l'envoya dans les *espaces déserts*, ce ne sont pas seulement les personnes du foyer de son enfance qui l'avaient formé, mais aussi *quelque chose venu d'ailleurs qui remplit mon*

être de toutes les potentialités des origines (1951). *Les flûtes de l'exil* de Perse sont *la pure origine de nos rêves*.

Pour Hammarskjöld, *ce quelque chose venu d'ailleurs* a plusieurs noms, parmi lesquels *L'Homme à la fronde*, également utilisé par Perse. Et Hammarskjöld nous dit ainsi : *Un jour tu m'as saisi, toi l'Homme à la fronde, je suis maintenant dans tes orages. Je suis maintenant en route vers le but fixé par toi*. (1957)

Un autre nom donné à *ce quelque chose venu d'ailleurs*, c'est *l'Un*, qui termine le passage de *Jalons* concernant *Les flûtes de l'exil* : La réponse – la dure, claire et pesante réponse : *Vous n'êtes jamais seul dans l'Un, dans l'Un vous êtes toujours chez vous*. (1957)



*Du återvänder aldrig.
En annan man
finner en annan stad.*

Nul retour pour toi.
C'est un autre homme
qui découvre une autre ville.

Le thème du haïku est celui des transformations. Celle d'un homme, celle d'une ville. L'un et l'autre ne retrouvant plus ce qui les avait unis.

Il fut composé après la visite de Hammarskjöld à Uppsala durant l'été 1959. Il avait cinquante-quatre ans et avait été Secrétaire Général pendant six ans. Il regardait la ville avec des yeux qui n'étaient plus ceux de l'enfant ou de l'étudiant qu'il avait été. Les souvenirs surgissent et Hammarskjöld souhaite les évoquer avec son regard d'homme mûr. C'est sans doute à cette époque qu'il décide d'utiliser la forme du haïku comme étant la plus adaptée pour écrire ses « mémoires ».

Le caractère philosophique du poème relève autant de son contenu que du ton général. Nulle image concrète ici, et même lorsqu'on sait que

cette ville fait référence à Uppsala, il n'est pas possible d'imaginer l'écart entre ce qu'était restée cette ville dans les souvenirs d'Hammar skjöld, et ce qu'elle était devenue en cet été 1959. Ce poème n'est donc pas vraiment un haïku, mais plutôt une épigramme ou un aphorisme de dix-sept syllabes, c'est-à-dire un poème ayant emprunté la forme du haïku.

Ceci n'exclut pas l'émotion, en particulier un sentiment de mélancolie que le poète semble avoir éprouvé : *Ici, je me suis promené, là, j'ai vécu d'intenses émotions liées à l'amitié et à la solitude, à l'autoritarisme de mon père aussi, aux préoccupations de ma mère au regard de ses obligations, à son sourire qui pardonnait toujours...* Et puis, revient ce contrôle de soi-même, et la conclusion terre-à-terre que le passé ne revient jamais.

*Nordsångarens första drill.
Över bleka isar
tinar rymden.*

Première trille de la fauvette du nord.
Sur les pâles champs de glace
l'espace dégèle.

Voici un haïku classé dans la série *Été* qui comprend seize poèmes, la plupart évoquant les arbres et les fleurs estivales. Mais ici, il s'agit d'une rencontre avec les premières trilles d'un oiseau migrateur au cours d'un début d'été dans le Lapland. La fauvette du nord passe l'hiver en Asie du sud-est et l'été dans les zones septentrionales de l'Europe, de l'Asie et de l'Alaska. Quand elle arrive en Suède, la glace couvre encore les lacs, mais elle devient pâle au dégel, sous l'action des rayons du soleil. Hammar skjöld avait coutume de faire des marches au mois de juin, d'abord avec son père, plus tard avec ses amis.

Ce haïku décrit les transformations de la nature lors du passage de l'hiver à l'été. Ces images du passage d'une saison à l'autre sont familières aux poètes de haïku japonais. Les sub-



tils changements de couleurs de la nature nous renseignent sur les métamorphoses qui s'accomplissent, et ici, c'est la couleur pâle de la glace qui est le signe du dégel.

Le poème prend son envol avec un son bref et vibrant venu du ciel. Et du ciel les regards se tournent vers les champs de glace et à nouveau vers l'espace. En trois vers, ce haïku est une succession vive d'instantanés en mouvement, suivis d'un moment de repos et de vastes visions, avec une brève remarque sur la débâcle de l'hiver. Il s'agit là d'une composition au rythme enlevé qui est un témoignage réussi des beautés de la nature suédoise.

*Myggdans.Masugnsrök
Huggormen sov på stigen
till smultronstället.*

Danse des moustiques. Fumées des
hauts fourneaux.
Une vipère assoupie sur le sentier
mène aux fraisiers sauvages.

Il est tout à fait rare qu'un haïku comporte quatre images. Souvent, le contraste de deux images aménage un effet de surprise, comme ici le spectacle de la vipère associé à celui du sentier aux fraisiers sauvages. Il est difficile de donner cohérence et vie à un poème où se retrouvent trois ou quatre images à la fois.

Il est tout aussi rare de marquer un arrêt au milieu d'un vers avec un point. Au premier vers de ce haïku, il y a déjà deux images différentes, séparées par un point, mais reliées par le même mouvement de nuage de moustiques et de fumée vomie par les hauts fourneaux. Mais de cette dynamique commune, on passe ensuite à la vision d'une vipère sur un sentier. Cette vipère est la gardienne du sentier aux fraisiers sauvages. C'est cette image centrale qu'Hammar skjöld souhaite nous transmettre. Le reptile dangereux l'empêche d'atteindre les fruits sucrés qu'il désire cueillir. Cette scène évoque celle du dragon et de la jeune fille captive. Et le héros doit rassembler tout son courage

pour atteindre son but. Mais le sentier aux fraisiers sauvages peut être aussi interprété comme l'accès au paradis, et la vipère comme une intruse.

La vision de cette vipère fascine le lecteur, qui en oublie les deux premières scènes. Elles sont laissées de côté, parce qu'elles paraissent inutiles dans ce contexte. C'est comme si Hammar skjöld avait inséré ces deux scènes pour satisfaire la règle des dix-sept syllabes. Ce haïku illustre la contradiction entre les exigences de clarté et de cohérence, et la nécessité de respecter une règle métrique. Il est parfois préférable qu'un haïku perde quelques syllabes plutôt que d'introduire des éléments inutiles, qui alourdissent l'ensemble, pour de strictes raisons de nombre de syllabes.

Ce haïku révèle une autre difficulté bien connue des poètes. C'est le désir de faire d'un haïku le reflet le plus complet et le plus riche possible d'une expérience poétique vécue. Il est difficile de supprimer des faits ou des circonstances qui étaient importantes pour le poète, au moment où il a vécu cette émotion, mais un véritable haïku doit être débarrassé de tout élément qui ne soit pas indispensable pour déclencher l'effet recherché.

Les deux premiers mots du poème original en suédois illustrent la capacité de Hammar skjöld à combiner des mots pour créer des expressions nouvelles. Cela est possible en suédois, mais difficile dans d'autres langues. Ce qui favorise la création de haïku en suédois.

*Vid blixtnedslagen
trädde bruksherrarna
ned ur porträttens skuggland*

Quand la foudre a frappé
les maîtres de forges sont descendus
du sombre pays de leur portrait.

Ce haïku est lumineux et pénétrant, avec une chute inattendue. Quand les maîtres de forges apparaissent au deuxième vers, ils sont vivants dans l'esprit du lecteur. Et puis, ils deviennent des portraits accrochés à un mur, mais reviennent soudain à la vie à la lueur de la foudre.

Dans la version originale, le dernier mot du dernier vers, *skuggland* (sombre pays, ou pays des ombres), est particulièrement bien venu, car il possède plusieurs significations. Ces portraits sont accrochés dans une pièce obscure, ou un corridor. Les portraits peuvent aussi être de couleur sombre, ce qui était l'usage à leur époque. Les portraits sont encore considérés comme les doubles de personnes vivantes. Ou bien les maîtres

des forges sont décédés depuis longtemps, et reposent au pays des ombres et de la mort.

On imagine très bien ce haïku comme une séquence tirée d'un film d'Igmar Bergman. Ce pourrait être ce garçon prudent et vigilant dans « *Le Silence* », qui s'avance dans le corridor ténébreux d'un vieil hôtel au cœur d'une ville inconnue. Ou encore, on imagine le personnage craintif traversant les pièces fantomatiques du film « *Fanny et Alexandre* » au milieu d'une nuit d'hiver.

*Branta svenska backar.
Framför kusken
ryckte hästländen svettig.*
de la croupe en nage du cheval.

Collines escarpées de Suède.
Devant le cocher les soubresauts
de la croupe en nage du cheval.

Cette composition aussi pourrait être la scène d'un film. Le premier vers ouvre la large perspective d'un paysage de collines. Et puis, nous voyons un cocher et devant lui, nous imaginons les rênes qu'il a en mains. Un autre gros plan montre la croupe d'un cheval qui soubresaute et sue, dans son effort pour hisser la carriole en haut de la colline.

Ces trois vers montrent combien il est important de jouer sur les changements de perspectives dans un haïku. La technique qui consiste à opérer un déplacement allant du vaste paysage au cocher, puis de celui-ci à la croupe de cheval, crée un glissement d'images qui renforce l'idée principale du poème, à savoir les efforts d'un attelage pour gravir une colline. Le point de vue est

celui d'un garçon assis à côté du cocher, et qui observe les mouvements du cheval pour monter la côte, dans la sueur et le rythme des sabots. Cette scène exprime un sentiment d'admiration pour la force du cheval, autant que de compassion pour l'animal.

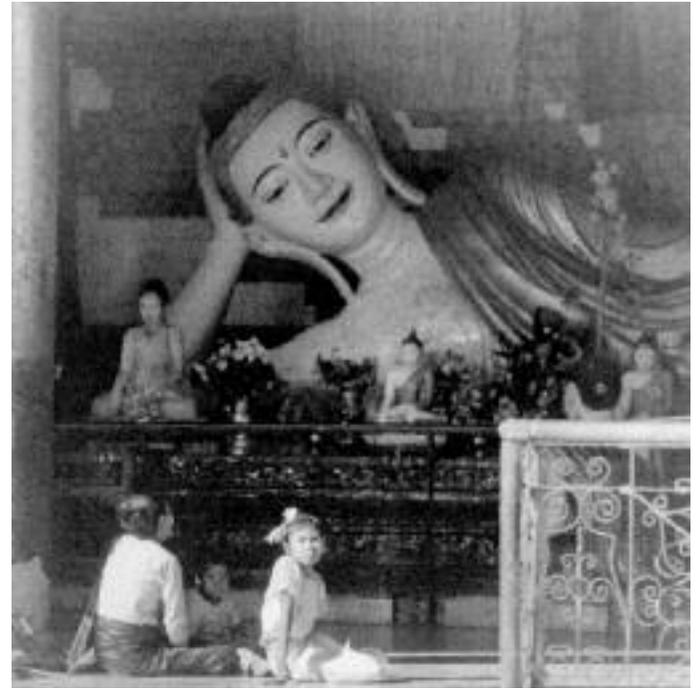


*Valfartsårens österland
vid den
under lindarna.*

L'Orient des années de pèlerinage
près du noir cours d'eau
sous les tilleuls.

Hammarskjöld fait ici allusion à une série de poèmes de l'écrivain suédois Verner von Heidenstam intitulée : *Pèlerinage et années d'errance* (1888). La première partie de ce recueil comprend des souvenirs et des mythes venus d'Orient.

Ce haïku met en évidence un fort contraste entre l'image pleine de couleurs de l'Orient et un sombre cours d'eau sous les tilleuls où le jeune Hammarskjöld est allongé, plongé dans une lecture qui lui parle de pays lointains. Le ton du haïku est celui des poèmes romantiques dans le style de Shelley ou de Byron, exaltant la nostalgie sensuelle d'une autre vie.

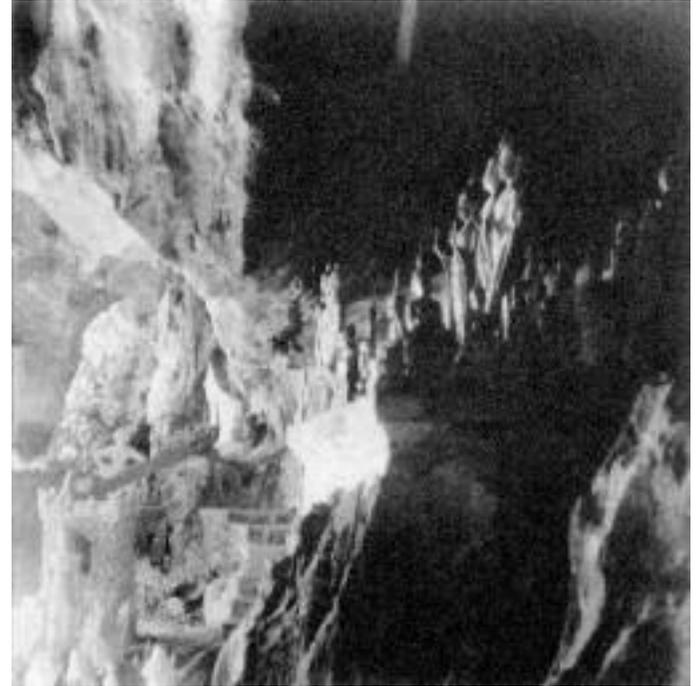


*Solflimrande
når flöjttonen gudarna
i födelsens grotta.*

Le soleil vacille
les notes de la flûte atteignent les dieux
dans la grotte où tout reprend vie.

Ce poème ouvre un nouveau chapitre des haïku de Hammarskjöld, avec des souvenirs regroupés sous le titre *Au loin*. Voici une image enchanteresse et mystérieuse, où se mêlent sons et lumières. Les notes d'une flûte sont perçues comme les scintillements du soleil avec des variations lumineuses et des points sombres. Quand les sensations auditives ou visuelles se rejoignent ou se déplacent, la perception logique du réel cesse et la poésie prend le relais.

Ce haïku comporte des éléments venus d'Asie, mais il est difficile de les comprendre sans quelques explications. Lors d'un voyage au Népal, en mars 1959, Hammarskjöld rendit visite au grand temple bouddhiste de Swayambhunat sur une hauteur à l'extérieur de Kathmandou. Il décrivit cette visite dans un article qui fut publié





dans *National Geographic Magazine* : ... Puis nous empruntâmes un chemin étroit et circulaire qui escaladait une colline escarpée. Sur son sommet, un stoupa rêvait son rêve d'un monde au-delà de la souffrance et des vicissitudes, à l'ombre de montagnes hors du temps... Nous n'étions pas loin du lieu de naissance du Bouddha.

Cet endroit s'appelait Kapilavastu, et actuellement Lumbini. Il se trouve au pied de l'Himalaya, à la frontière de l'Inde. Un *stoupa* (mot qui signifie *point élevé*) est un tertre en forme de cône utilisé comme sanctuaire bouddhique qui contient souvent les reliques d'un saint. Dans la profonde *grotte où tout reprend vie*, qui pour Hammarskjöld symbolise les forces en devenir de toute origine, voici que pénètrent les notes d'une flûte chargées d'un message de renaissance.



*Apor. Månen väckt dem-
Kring världsnaveln
uredos stegens bönkvarnar.*

Des singes. Réveillés par la lune-
Autour du centre du monde tournaient
les moulins à prières à chaque marche.

Montant par la route vers les hauteurs escarpées jusqu'au sanctuaire de Swayambhunat, *le silence et le calme furent brisés par des cris et du vacarme, et bientôt nous fûmes entourés de singes. Ils étaient eux-mêmes surpris, mais semblaient ravis d'avoir cette visite inattendue à une heure si tardive*, écrit plus tard le poète.

Dans cette explication, Hammarskjöld utilise une technique particulière au haïku. Le lecteur entend les cris et le vacarme, et pense qu'il s'agit d'êtres humains. Puis, il découvre que les exclamations proviennent de singes. Le fil de la pensée est pris au dépourvu, et le lecteur doit en modifier le cours. Cet effet de surprise, de chute *décalée* relève de l'expression du haïku. Hammarskjöld n'a jamais pensé qu'il entendait des voix humaines, mais ce qui est certain, c'est qu'il ignorait quelle était la cause de ces vociférations. Il fut lui-même étonné à la vue des singes, et a su transmettre cet effet de surprise au lecteur.

Dans le haïku, l'auteur a préféré présenter les singes d'une manière peu ordinaire, c'est-à-dire en introduction à ce poème, en un seul mot, ce qui est un procédé assez peu utilisé dans ce genre. Et la technique s'avère réellement efficace, parce que la scène est inattendue et sans explication, ce qui stimule l'imagination. Après les singes, une autre image est proposée au lecteur : il s'agit de la lune, autre surprise. Car la lune a réveillé les singes. En réalité, il est plus vraisemblable que ce soit Hammarskjöld et ses compagnons qui réveillèrent les singes, mais en mettant l'accent sur la lune, le poète nous informe qu'il faisait noir, et que la lune brillait. Ce genre d'information indirecte est typique du haïku. On peut rapprocher ce phénomène de l'illumination spirituelle que propose le bouddhisme, en particulier celui de l'école zen. Et cet éveil soudain fait accéder le fidèle à une autre conscience. La pleine lune est d'ailleurs un symbole de cet éveil.

Le concept de *centre du monde* restitue l'émotion suscitée par le lieu de naissance du Bouddha, et les *moulins à prières à chaque marche* sont une référence élégante et pleine de vie aux moines déambulant autour du stoupa dans le sens de la course du soleil, tout en faisant tourner les moulins à prières. Dans son article, Hammarskjöld décrit la scène : *Le stoupa se dressait contre le*

ciel nocturne, enveloppé dans un silence seulement interrompu par le bruit métallique que faisaient les moulins à prières. Il s'agit de boîtes cylindriques, dont le pourtour est couvert de prières gravées dans le métal, et qui sont particulièrement utilisées dans le bouddhisme tibétain. L'atmosphère dépeinte dans cette composition exprime bien l'idée de retour sans fin des cycles de l'univers et du temps, conception du monde chère au bouddhisme.



*Rastplats.Koleldar tändas-
Sänkt i spegeldammen
vilar Vishnu.*

Lieu de repos. Le charbon brûle -
Plongé dans le miroir de l'étang
Vishnou se repose.

Cette image de charbon brûlant près d'un étang où la divinité hindoue qu'est Vishnou se trouve plongée est forte et mystérieuse. Hammarskjöld apporte des informations complémentaires dans un article du *National Geographic* : *Juste à l'extérieur de la ville de Kathmandou se trouve une prairie entourée d'arbres de haute taille. Avec une vue sur la vallée de Swayambhunat, ce lieu est appelé celui des Vingt-Deux Fontaines, car à l'endroit précis où une colline escarpée interrompt l'horizontalité de la prairie, s'élève une longue rampe de pierre dans laquelle passent les eaux glacées de la montagne qui débouchent sur plusieurs ouvertures. C'est un endroit qui montre, dans un environnement montagneux mais déjà marqué du sceau d'une antique et prestigieuse civilisation, un goût artistique aussi sûr qu'une capacité à créer une harmonie entre*

l'œuvre des hommes et le paysage alentour.

Ce texte est à la fois très visuel et philosophique. Car après cette description concrète et ce développement historique et culturel apparaît Vishnou : À côté de cette rampe se trouvait un étang carré en pierre, usé par le passage des eaux et le gel, dans lequel s'enfonçaient des marches. Au fond reposait une statue de Vishnou, dont seule émergeait la partie supérieure. Le clair de lune jouait sur la surface humide de cette statue, contrastant avec le rougeoiement de feux brûlant non loin de là. Le silence était de ceux que l'on trouve dans les montagnes... un silence que l'on pouvait presque qualifier d'audible.

Des foyers se consumaient près du lieu de repos, et autour de ces feux *se regroupaient les pèlerins en route pour Swayambhunat, occupés à préparer leur repas du soir, sans un regard pour les étrangers qui passaient.* Ces pèlerins étaient moines bouddhistes, et Hammarskjöld note à ce sujet : *Cette divinité hindoue qui dormait et ces moines silencieux symbolisaient deux des grands courants spirituels nés de la rencontre entre l'homme et la montagne. Ils étaient issus de la montagne et ne faisaient qu'un avec elle. Mais en même temps, leur âme et leur humanité étaient présentes dans le paysage, et*



sans cela, nos sentiments envers la nature auraient été d'un esthétisme stérile et vide.

Ces images fascinent parce qu'elles sont exotiques, mais elles élèvent aussi nos pensées vers de nouvelles révélations à caractère spirituel. Quand Hammarskjöld décide d'exprimer ses sensations et de traduire son émotion sous forme de haïku, il éprouve un certain désarroi, celui de tout poète de haïku qui doit se délester au maximum pour ne garder que l'extrême substance de ce qu'il souhaite transmettre de son expérience poétique. Son poème est centré sur l'essentiel : le feu, l'eau et Vishnou. Le mot *spegeldamm* (miroir de l'étang) utilisé dans le haïku original suggère que les feux se reflètent dans l'eau, mais il n'y a pas de place dans les trois lignes du poème pour le clair de lune, ni pour la partie supérieure du corps de Vishnou émergeant de l'eau.

Dans ces quatre derniers poèmes regroupés sous le titre *Au loin*, Hammarskjöld évoque trois grandes religions, de la même façon que dans la Salle de Méditation des Nations Unies, les grandes religions du monde sont symbolisées par un bloc de minerai de fer, éclairé par un faisceau de lumière. Il s'y trouve aussi un autel dépouillé, parce que *dédié à ce Dieu que les hommes vénèrent sous différents noms et sous des formes variées.*



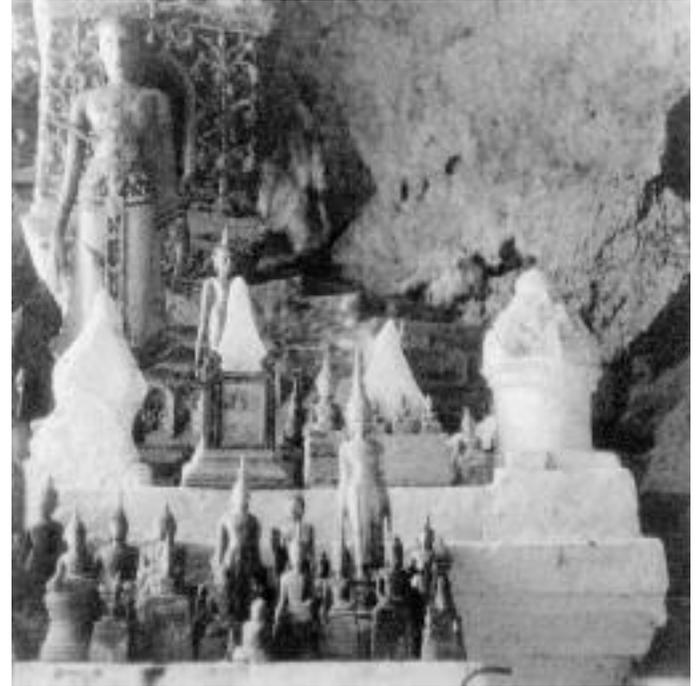
*Himalayas isbranter
bortom kullarna
i påskens Vézelay.*

Parois de glace de l'Himalaya
au-delà des collines
de Vézelay du temps de Pâques.

Cette double expérience a fait également l'objet d'un article : ... *L'air avait la fraîcheur d'une nuit de printemps à l'époque de Pâques en Bourgogne. Cette association des deux lieux semble hasardeuse, mais les hauteurs alentour conduisaient mes pensées vers la campagne de Vézelay, où, de la même façon que dans l'Himalaya, un sanctuaire se dresse comme le but ultime d'un pèlerinage.*

Ce sanctuaire est à Vézelay la basilique historique de Sainte Marie-Madeleine, que Hammarskjöld avait découverte en 1948, alors qu'il conduisait la délégation suédoise qui se rendait à Paris aux négociations du plan Marshall pour la reconstruction de l'Europe. Ses collaborateurs et les membres de sa famille avaient remarqué son intérêt pour la basilique, et parmi ceux-ci, son neveu Knut Hammarskjöld. *Un dimanche, Dag*

*voulut me montrer une découverte qu'il avait faite à quelques 224 kilomètres au sud de Paris. Nous y vîmes un amoncellement de maisons qui formait un village avec une église au sommet d'une colline. Il s'agissait, m'expliqua-t-il, de Vézelay, d'où Richard Cœur de Lion et Bernard de Clairvaux lancèrent la deuxième croisade vers Jérusalem. Dag était très attaché à cette découverte, et tandis que nous arpentions les venelles étroites du village, il me dit qu'il aimerait avoir une maison à l'ombre de cette église pour y méditer et écrire. (Extrait de son livre : *Le tintement des mots*, publié en 2005).*



*Palmera sus och vågslag
blandades med psalmsången
från snölandet.*

Ressac et chant des palmiers
mêlés aux psaumes
du pays des neiges.

Durant l'hiver 1959-1960, Hammarskjöld entreprit un long voyage à travers vingt-trois pays et territoires d'Afrique. Ce haïku est le reflet d'une mission suédoise en Guinée, en Afrique de l'Ouest, où il passa Noël. Ici, comme lorsqu'il évoque l'Himalaya et Vézelay, il combine un contraste géographique entre une plage africaine avec des palmiers et le pays des neiges qu'est la Suède.

Visuellement, la scène produit de l'effet, mais le plus intéressant réside dans la suggestion des sons : murmure du vent, rythme lancinant des vagues, chants. Le poète entend les bruits de la nature, mais aussi les cantiques de Noël, les uns et les autres se mêlent harmonieusement.



*Mässoffret i julnatten
bebådades dem
av trumpetstötat.*

Le sacrifice de la messe de minuit
leur fut annoncé
par des trompettes célestes.

Ce haïku est également construit sur une réalité sonore : celle des trompettes de la nuit de Noël. Ce poème nous entraîne vers cette image des anges soufflant dans des trompettes pour annoncer le divin message aux hommes. La nuit de Noël est celle de la naissance du fils de Dieu. Et dans le poème de Hammarskjöld, il s'agit du *sacrifice de la messe* célébré cette nuit-là.

Sacrifice, car la messe est la commémoration chrétienne du dernier repas de Jésus. Cette célébration est interprétée comme un sacrifice, celui du Christ qui meurt en croix pour que ressuscite ensuite avec lui le genre humain. Son sacrifice est invoqué dans les prières pour les vivants et les morts.

Le thème du sacrifice est récurrent dans *Jalons* depuis les premières notes de la jeunesse

de Hammarskjöld. Quand ces notes sont en relation avec la naissance du Christ comme ici, elles sont l'écho d'une phrase notée en avril 1953 après son élection comme Secrétaire Général des Nations Unies. : « *Un appel finit sur la croix, telle est la conviction de celui qui a accepté son destin. Même lorsque cet appel l'a mené de l'euphorie des guérisons de Genezareth à l'entrée triomphale dans Jérusalem.* »



*Kropparnas urladdning
i den varma nattens
flämtande åsklus.*

Libération des corps
dans les lueurs intermittentes
d'une tiède nuit d'orage.

Juste après les poèmes sur Noël et l'Afrique de l'Ouest, viennent deux haïku qui expriment liberté des corps et désir sexuel. Dans le premier d'entre eux, les forces humaines et celles de la nature explosent à la lueur des éclairs. Le second est une sublimation du désir dans le soleil et les flots.

*Med en ilning av lust
sjönk kroppen soltung
i dyningens sälta.*

Les frissons du désir
que noient le soleil
et le sel de la houle.

Ce poème sur l'union charnelle des corps et de la nature est le reflet d'un texte paru en 1951 dans *Jalons : Ainsi le ciel repose sur la terre. Au sein d'un sombre et paisible petit lac de montagne, s'ouvrent les entrailles de la forêt. Et quand l'homme enlace le corps de la femme de sa tendresse toujours renouvelée, la nudité de la terre et des arbres reçoit l'étreinte de la lumière du matin.* Cette scène d'union amoureuse a les accents douloureux d'un désir personnel inassouvi, comme dans le passage suivant : *J'éprouve moi-même la douleur d'une frustration amoureuse, celle d'un désir d'union, de don, d'échange. Cette douleur est comparable à un désir d'amour de la nature, de la terre, de l'eau, du ciel, en réponse au murmure des arbres, aux parfums du sol, aux caresses du vent, à l'étreinte de la lumière et de l'eau. Satisfait ? Non, non, non, mais rafraîchi, reposé – toujours en attente.*

La prose de Hammarskjöld est pleine de poésie et de rythme chantant, à l'exemple de cette dernière phrase qui sublime un élan de tendresse.



*Snö in april.
Kardinalen sökt skydd
i den vita Forsythian.*

Neige en avril.
Le passereau rouge cherche refuge
sous le blanc forsythia.

Le premier vers peint une scène plutôt inhabituelle : de la neige en avril. Tout est blanc, même si l'époque suggère l'apparition de quelques bourgeons printaniers.

Avec le second vers apparaît l'acteur – un passereau – qui est, quant à lui, rouge.

Le vers final revient au blanc, qui recouvre les branches et les fleurs d'un forsythia.

Le forsythia ayant des fleurs jaunes, on l'appelle aussi *cloche d'or*. Chez certaines espèces, la floraison se fait avant les feuilles, au tout début du printemps. Le qualificatif *blanc* devant le mot *forsythia* pourrait étonner le lecteur qui n'aurait pas su qu'il neigeait.

Mais cette scène exprime l'idée de métamorphose, et le lecteur peut imaginer cette couleur blanche recouvrant les fleurs qui étaient

jaunes. La surprise aurait été plus forte si la première ligne avait été placée en fin de poème.

Pour un lecteur suédois, l'image d'un passereau, appelé *cardinal* dans le texte original, qui cherche refuge sous un arbrisseau, est insolite. Ce mot évoque en effet spontanément l'image d'un prélat en soutane rouge. Cet oiseau, d'une espèce commune le long des côtes du Nord-Est américain, est inconnu en Suède. Son apparition ici est peut-être due à l'auteur qui s'amuse à entraîner le lecteur suédois dans un jeu de mots à plusieurs significations.

*På salongsbordet
blev boken solkig
och gick texten förlorad.*

À la table du salon
le livre était souillé
et son contenu perdu.

Voici une image concrète dont le contenu a un caractère plutôt philosophique. *Salongsbordet* fait référence en suédois à la table de la plus belle pièce de la maison, là où précisément se trouve un livre abîmé. On peut se demander pourquoi. À cause des escarbilles et des cendres du foyer ? Il semble probable que ce livre, entouré de respect à la place d'honneur dans cette pièce qui reçoit des hôtes de choix comme Hammarskjöld, avait une couverture pleine de poussière.

Au dernier vers, le mot *souillé* prend une autre signification, puisque son contenu aussi était perdu. La couverture du livre n'était pas sale, c'est le livre lui-même qui n'était pas à sa place dans cet environnement. Son contenu n'était pas accessible à ceux qui vivaient dans cette demeure élégante, car ils ne lisaient ni ne comprenaient ce

livre. Cet ouvrage de valeur n'était pas, selon le poète, au bon endroit, et n'était qu'un ornement.

Ce haïku fait écho à la sévérité de Hammarskjöld vis-à-vis de la vie mondaine et frivole. Des lettres écrites dans sa jeunesse, et des passages de *Jalons* expriment son dégoût pour les bavardages et les jacasseries qui *dégradent la réalité de la vie*. Il éprouve pour lui-même ce dégoût quand il parodie son propre rôle pour attirer l'attention d'une personne *dont il n'osait pas sonder les sentiments en se révélant lui-même*. (1950)

Il s'accuse de faiblesse par moments, lorsqu'il préfère se distraire plutôt que d'être seul. Et quand enfin il retrouve la solitude, las de la compagnie des hommes, il se plaint souvent d'être trop fatigué pour apprécier cette solitude à sa juste mesure.



*När gudar spelar
söker de en sträng
som ej rörts av människor*

Quand les dieux jouent
ils cherchent une corde
jamais touchée de main d'homme.

Une des premières pages de *Jalons* évoque *la tension des cordes de l'âme* qui frissonnent quand elles sont frôlées par la beauté. La beauté est *ce vent qui rafraîchit le voyageur*. Dans un premier texte, Hammarskjöld écrit déjà : *Au contact du vent / né d'une cible inconnue / les cordes frissonnent / dans l'attente*.

Ainsi, ce qui touche les cordes, c'est le vent. On peut sentir le vent vous toucher, mais on ne peut pas le voir. Et le vent vient *d'une cible inconnu*, déjà perçue dans sa jeunesse, mais qu'il reconnaîtra dans son âge mûr comme étant Dieu.

Pour pouvoir rendre cette cible visible, les dieux sont à la recherche d'*une corde jamais touchée de main d'homme* dit le haïku. Pour que cette opération soit efficace, il y a une condition préalable, qui doit être la pureté spirituelle. Déjà,

à la sixième page de son journal intime, Hammarskjöld déclare qu'il doit *oser être lui-même*. Ce qu'il y gagne, c'est que *la grandeur de l'existence se reflète en vous en fonction de votre pureté*.

Cela signifie qu'au plus profond de lui-même, il reconnaît qu'il existe une fibre de silence et de paix qui doit rester intacte pour les dieux, pour Dieu, afin qu'elle rende *une note claire et dépouillée au cœur du silence*. Cette note possède *la pureté libératrice et l'acuité nécessaire à une révélation*, toutes qualités qui font que les gens peuvent l'entendre.

Le caractère incertain et vague de l'expression *dans l'attente* citée plus haut, devient certitude lorsque, nommé Secrétaire Général des Nations Unies, il reconnaît qu'il est *consacré* – parce que, dit-il *c'est mon destin que d'être utilisé suivant votre volonté* – . Ayant passé l'épreuve, il a donc répondu : *Oui à Dieu, oui à sa volonté, et à la vôtre*.

*Guden tog mandom
i den offrade
när han valde att offras.*

Dieu prit une forme humaine
qui soit offerte
quand il choisit d'être l'offrande.

Le précédent poème était partiellement concret et imagé, tandis que celui-ci, inspiré du même thème, exprime une idée abstraite, ce qui en fait une composition empruntant la forme du haïku sans en être un.

Le poème définit l'incarnation, c'est-à-dire la manière dont Dieu devient homme pour servir d'offrande. L'allusion historique est celle de Jésus, mais peut tout aussi bien concerner Hammarskjöld lui-même, donnant à ce poème un éclairage en liaison avec le précédent.

Au début de son livre *Jalons*, Hammarskjöld évoque déjà l'idée de sacrifice, celui d'un jeune homme *prêt à faire de chaque chose un sacrifice*. Le traducteur W.H.Auden s'interroge dans son introduction à la version anglaise de *Jalons*, (*Markings*) : *Je ne peux croire qu'à l'âge de vingt ans, Hammarskjöld pensait déjà à cela dans les mêmes termes que trente ans plus tard*. Auden pré-

sume que Hammarskjöld n'aurait pas écrit ce texte ni ceux inspirés du même thème à l'époque de sa jeunesse, mais les aurait rajoutés plus tard.

Les bénéficiaires suédois de ses droits d'auteur protestèrent contre ces allégations, et demandèrent à Auden de retirer ces *affirmations fantaisistes* de son introduction, mais Auden maintint ce qu'il avait écrit.

La découverte de la correspondance de jeunesse de Hammarskjöld avec ses amis d'Uppsala dans les années vingt a prouvé depuis qu'il pensait vraiment de cette manière à l'époque. Dans un courrier daté de 1928 à Jan Waldenström, il parle de *sacrifice jusqu'à la mort comme ultime offrande à la vie. C'est le sacrifice de ce qui est extérieur pour atteindre une perfection intérieure et pour l'accomplissement de ce qui a été entrepris.*

De toute évidence, Hammarskjöld était influencé par les fortes convictions religieuses de sa mère, et les sentiments paternels de dévouement au pays, sans considération de bénéfice personnel.

Les années passèrent et Hammarskjöld était à la recherche d'une *raison de vivre suffisamment forte pour qu'on puisse mourir pour cela*. Il fait cet aveu en 1952, soit un an avant sa nomination aux Nations Unies.

*Ensam i sin dolda växt
fann han gemenskap
med allt växande*

Seul avec sa croissance intime
il découvrit une solidarité
avec tout ce qui croît.

Seul – parce que, tant qu'il vivait, il ne voulut pas parler de ce à quoi il voulait consacrer sa vie – donc, dans l'intimité. Croissance : avec son *oui au destin*, il grandit comme un homme non *seulement lui, mais Dieu en lui*.

Dans sa solitude au milieu des autres, il découvrit la solidarité avec tout ce qui croît. Ce sentiment peut être interprété comme une union panthéiste avec tout ce qui se développe dans la nature, y compris une union sensuelle avec la terre, la mer, les vents. Mais cela signifie aussi une communion avec toute progression spirituelle, que ce soit l'écriture de textes de poésie, de musique, d'art, ou à caractère mystique.

Hammarskjöld s'inspirait des idées de développement créatif professées par Henri Bergson, le philosophe français. La force conduc-

trice de toute croissance, tout développement, réside pour Bergson dans une énergie vitale intérieure qui rend possible de nouvelles formes de vie et explique les avancées successives dans le processus de création. La vie est essentiellement de la liberté, qui se manifeste déjà dans les organismes élémentaires comme une aptitude fondamentale au changement.

Henri Bergson était bien connu en Suède depuis qu'il avait reçu le Prix Nobel de Littérature en 1927. Il avait exercé une certaine influence sur Nathan Söderblom, archevêque d'Uppsala, et était devenu un grand ami de la famille Hammarskjöld. Dag Hammarskjöld s'inspira des théories de Bergson sur l'évolution pour plusieurs de ses interventions officielles aux Nations Unies. En particulier, il s'inspira de l'idée que la réalité est d'essence spirituelle, et que le temps est porté par le passé, source féconde de toute évolution.



*Detta tillfälliga
möte av möjligheter
kallar sig Jag.*

Cette rencontre fortuite
riche de mille possibles
se nomme elle-même *Je*

Ce poème abstrait de dix-sept syllabes est loin de la réalité concrète du haïku. Il est également éloigné du concept de destin cher à Hammarskjöld. Il est le reflet de la pensée d'Henri Bergson et de sa conception de développement, fait d'une chaîne de rencontres et de choix accidentels. Cette conception a été confirmée par la recherche scientifique, qui a découvert qu'un seul spermatozoïde sur des millions atteint l'ovule et le féconde. Se nommer soi-même *Je* avec une lettre majuscule peut sembler présomptueux de la part de Hammarskjöld, car des millions d'autres *Je* auraient pu être issus des mêmes enchaînements du hasard.

Dans un passage de son recueil *Jalons* daté de 1951, le poète écrit, sous le coup d'une soudaine révélation : *Vous auriez pu ne jamais exis-*

*ter. Salaire régulier, compte en banque, portedocument sous le bras, vous considérez tout cela comme allant de soi, et vous-même comme une évidence .Ce que vous êtes réellement est peut-être intéressant, mais non le fait que vous existiez. Vos revenus – et non votre disparition – sont l'unique objet de vos préoccupations, tant que dure le jour.**

Ce texte est plein d'ironie et de méditation existentielle. Comme tout le monde, il s'est conformé à la logique de sa carrière professionnelle, et n'a de consistance sociale qu'en fonction de ses relations avec les autres, du fait de son rôle, et non du fait de son existence en tant qu'être humain. La vie active se termine avec une pension de retraite, tandis que le mystère de la mort ne préoccupe personne. La grande question sur laquelle Hammarskjöld estime important de méditer ne semble préoccuper personne.

* Référence au Nouveau Testament : « *Il faut que je fasse, tant que dure le jour, les œuvres de celui qui m'a envoyé.* » (Jean, IX, 4)



*Träden, vatten, månskärnan –
allt denna kväll
i skälvande osmos.*

Arbres, eaux, lune montante –
tout est ce soir
frémillante osmose.

Le phénomène de l'osmose décrit une propriété des corps fluides qui, séparés par une membrane perméable ou poreuse, passent à travers pour une diffusion et une répartition égale partout. Les arbres, les eaux, la lune montante, bien que séparés, s'interpénètrent sous l'effet du soir, en une interaction vibrante et unie. Visuellement, l'arrière-plan de cette image s'explique peut-être par l'ombre des arbres et le reflet de la lune sur la surface ondoyante de l'eau.

Comme souvent, Hammar skjöld part d'une observation concrète pour s'élever vers une abstraction philosophique ou spirituelle. Son mot-clef, c'est l'intégrité, ce qui signifie sincérité absolue entre action et pensée, mais aussi inter-pénétration des parties et du tout.

*Risk och renhet –
i denna kamp mot fjället
med mig själv som motstånd.*

Risque et pureté –
combat contre la montagne
résistant contre moi-même.

Au cœur d'un poème si abstrait, voici une scène concrète où l'on voit le poète lui-même dans la montagne. C'est la description d'une lutte contre celle-ci, et l'on imagine le grimpeur escaladant une paroi abrupte. Mais la troisième ligne donne une information surprenante : ce n'est pas la montagne qui offre de la résistance, mais le grimpeur lui-même.

Cette lutte contre la montagne est en réalité un combat contre son propre confort, sa paresse, sa faiblesse, la tentation d'abandonner avant d'avoir atteint le but. Si vous baissez les bras devant la moindre résistance, vous n'aurez jamais la satisfaction de la victoire. Et vous vivrez votre manque de détermination comme une trahison.

Toutefois, il y a dans cette expérience de la montagne un enseignement que Hammarskjöld avait déjà tiré à l'époque de ses vingt ans : *Ne*

mesurez la hauteur d'une montagne que lorsque vous en aurez atteint le sommet. Vous vous rendrez compte alors combien elle était basse !

En avant ! En avant ! s'exclamera-t-il trente ans plus tard, en 1951.

La distance déjà parcourue ne me donne pas le droit de m'arrêter, disait-il encore. Chaque nouveau sommet était pour lui objet d'attraction et facteur de résistance.

Dans cette lutte, il y a toujours le risque de la chute, mais ce risque fait partie du défi à relever. Sans risque, il n'y aurait pas sentiment de victoire et de joie profonde.

C'est un sentiment d'absolue pureté que note toujours Hammarskjöld dans sa relation avec la montagne, où le silence et les vastes étendues favorisent un état d'esprit libérant des frontières terrestres et de son *moi* socialisé. Là, il peut vivre *l'expérience d'une nature grandiose au-delà de l'humain*. (1951)

Cette perspective constitue l'essence suprême du poème : dépasser les contingences humaines pour se fondre dans le monde extra-humain.

Hammarskjöld a souvent été qualifié de *romantique de la montagne* ou d'*alpiniste romantique*, mais ces qualificatifs sont limités, et ne traduisent pas réellement son aptitude à conce-

voir sur les hauteurs des pensées d'une haute tenue sur le plan philosophique ou spirituel .

Dans un article sur l'Himalaya écrit pour le *National Geographic Magazine*, le poète précise sa pensée : *Pour quelqu'un qui a appris à aimer la montagne, et à considérer l'escalade comme l'une des manières les plus satisfaisantes de tester nos capacités à affronter la nature, ou même d'offrir un tribut dû à la nature, il assez indigne d'approcher l'Himalaya en avion, comme je l'ai fait. J'ajouterai quelques mots à propos de notre pilote, qui fit son travail avec finesse et un grand amour de la montagne, attitude qui caractérise les vrais montagnards. Il sut au moins transmettre à ses passagers un peu de ce sentiment de liberté, de force et d'harmonie que nous atteignons dans notre corps à corps avec la montagne, dans un affrontement où nous n'avons que notre corps et notre esprit.*

Une fois encore revient l'idée que l'affrontement avec la nature est un tribut qui lui est payé, en même temps qu'un révélateur de nos valeurs en tant qu'être humain, à savoir notre pureté d'esprit et notre force morale. Dans la phrase suivante, il s'élève encore plus haut : *Le contraste entre la paix souveraine des sommets et les étendues sauvages qui s'étendent à leurs pieds ajoute au sentiment d'être dans un autre monde, et d'avoir pénétré dans un univers aux dimensions cosmiques.*



*Ännu långt från stranden
lekte havets friskhet
i bronsblanka löv.*

Encore loin du rivage
la fraîcheur de la mer jouait
sur le bronze luisant de feuilles.

Cette scène, reflet de la nature, a beaucoup de ressemblance avec les photos prises par Hammarskjöld, faites de lignes épurées et de vastes perspectives se terminant par des gros plans de feuilles et de branches.

À la première ligne, nous voyons un rivage d'assez loin.

À la seconde, la scène change avec la mer et les vagues jouant au soleil .

À la troisième, nous retournons à terre, au milieu des arbres aux feuilles luisantes.

Le vent qui souffle de la mer a apporté les fraîcheurs de la mer aux feuillages loin du rivage. Avec le vent, le lecteur lui aussi fait un périple à travers rivage, océan et terres.

Le mot *lekte* (jouait) nous indique que cette scène n'est qu'un souvenir. Si le poète avait utilisé

le temps présent, cette image se serait prolongée à l'infini.



*Denna morgon
fyllde fågelsången sinnet
med nattens svala ro.*

Ce matin les chants d'oiseaux
ont rempli mon esprit
des fraîches quiétudes de la nuit.

Ce haïku n'appelle aucun commentaire. Il parle de lui-même, comme doit le faire un bon haïku.

Je voudrais cependant faire remarquer la transition délicate entre la nuit et le matin qu'opèrent les chants d'oiseaux. Quand on les entend le matin, cela signifie généralement le réveil, la lumière et le retour de l'activité. Mais ici, ces chants d'oiseaux sont un prolongement de la nuit. On dirait une transition musicale, après un long silence. Derrière les mots, il y a cependant un sentiment d'inquiétude, qu'apaisent les chants d'oiseaux, porteurs de paix nocturne.

*När den ej fann en maka
kallade man
enhörningen pervers.*

Quand elle ne trouvait pas de mâle
on traitait la licorne
d'animal dépravé.

Ce poème traite de sujets mythiques. Hammarskjöld aimait beaucoup l'image de la licorne, un animal que personne n'a vu, mais que tout le monde a peint. Personne non plus ne connaissait la vie intérieure de Hammarskjöld telle qu'il l'a décrite dans *Jalons*, recueil où son véritable portrait psychologique fut découvert après sa mort. Sur son bureau, il gardait une petite licorne en argent montée sur une pièce de bois sombre, que Bill Ranallo, son garde du corps, lui avait offerte pour son anniversaire. Après l'accident d'avion où Hammarskjöld et Bill Ranallo perdirent la vie, c'est l'épouse de ce dernier qui conserva la licorne.

Hammarskjöld était certainement conscient de l'origine orientale de la licorne. Un des plus anciens contes de l'Inde raconte comment une gazelle femelle boit l'eau d'une rivière tout près de



la hutte d'un ermite. Elle avale le sperme de celui-ci, et c'est ainsi que naît Rsyasrnga, autrement dit la licorne. Cette gazelle est un animal sacré séduit par une princesse dans un pays frappé de sécheresse. Leur amour provoque le retour de la pluie et la terre reverdit. La licorne est symbole de fertilité mais c'est aussi l'image de la lune sur son déclin qui annonce l'arrivée de la mousson.

La légende de la licorne se retrouve en Chine et au Japon, mais aussi au Moyen-Orient et en Europe. En Chine, la licorne sort du Fleuve Jaune portant sur son dos les premiers caractères chinois, qui arriveront ensuite en Corée et au Japon.

Dans le monde chrétien, la licorne symbolise l'incarnation du Christ ainsi que l'amour courtois. La licorne ne peut être capturée qu'en exposant une jeune vierge dans la forêt. Séduite par sa pureté, la licorne s'approche d'elle et s'endort dans son giron. C'est alors que les chasseurs bondissent sur leur proie.

Hammarskjöld s'amusait du symbole universel de la licorne, de son caractère divin, et tout particulièrement de sa représentation souvent reproduite avec des yeux bleus.

Si Hammarskjöld fut charmé par de chastes beautés, nul ne le saura probablement jamais, mais il décrivit son attirance pour les femmes

dans plusieurs passages de *Jalons*. Il évoque ainsi la *douloureuse beauté d'un décolleté*, et dans une correspondance, il évoque une femme qui avait *les plus beaux yeux qu'il ait jamais vus*.

Quand Hammarskjöld se réfère au mythe de la licorne que l'on dit dépravée quand elle ne trouve pas de partenaire, il fait aussi allusion à des rumeurs le concernant. Brian Urquhart donne dans son importante biographie de Hammarskjöld les explications suivantes : *Des gens mal intentionnés firent courir le bruit que n'étant pas marié, il devait être homosexuel, ce qu'aucune personne le connaissant bien ou travaillant avec lui ne pensait. Quand il fut confronté à cette rumeur, lancée par son prédécesseur, le premier mois de sa prise de fonction aux Nations Unies, il fit remarquer que si cette rumeur avait été un tant soit peu fondée, il n'aurait jamais accepté cette charge, au vu de l'état de l'opinion public sur ce sujet. De temps en temps, cette rumeur réapparaissait du côté de ses détracteurs, lorsqu'il était l'objet d'attaques à caractère politique.* (1972, page 27).

*Skapar du ? Förintar du ?
Detta är frågorna
för din järnbörd.*

Êtes-vous créateur ? Ou destructeur ?
Voilà des questions
pour votre épreuve du feu.

Le mot *järnbörd* désigne un morceau de métal incandescent sur lequel on marchait pour prouver son innocence. Hammarskjöld lui-même aurait dû mourir dans une mer en feu, mais il fut éjecté de l'avion au moment du choc, et fut ainsi la seule victime à ne pas être brûlée.

Ce poème, où seul le terme *järnbörd* » (qui signifie *ordalie par le feu*) décrit quelque chose de concret, fut écrit à l'automne 1959, soit un an avant les débuts de la crise du Congo, et deux ans avant sa mort à Ndola, en Afrique, dans la nuit du 17 au 18 septembre. Cette crise congolaise l'avait désespéré, en particulier lorsque les troupes des Nations Unies, les soldats de la paix, avaient été mêlés à des engagements militaires, contrevenant ainsi aux instructions du Secrétaire Général, et allant à l'encontre de ses propres convictions. Dans un poème libre daté de 1961, il exprime une angoisse déjà présente dans le haïku :

*Sena nattimmars
sömlösa frågor :
Handlade jag rätt ?
och varför handlade jag
som jag gjorde ?*

Dernières heures de la nuit
tourmentée de questions :
ai-je agi correctement ?
Pourquoi ai-je agi
comme je l'ai fait ?

Il se sentait *cible sans défense*, et entendait le
sifflement des flèches.

*Vad fruktar jag ?
Om de träffa
och döda,
vad är detta att begråta ?*

Que craindre ?
S'ils frappent
et tuent,
sur quoi se lamenter ?
*Andra ha gått före.
Andra följa -*

D'autres sont partis avant
D'autres viendront derrière –

*Medan skotten ekade
sökte han ordens liv
för livets skull.*

Quand résonnaient les coups de feu
il cherchait la vie des mots
pour sauver la vie.

Le Secrétaire Général des Nations Unies cherchait les mots justes pour mettre en place un processus de paix qui favoriserait les négociations entre les deux camps armés. En réalité, ces mots existaient déjà dans la Charte des Nations Unies, que chaque membre avait promis de respecter. Mais quand ses principes ne sont pas respectés, le Secrétaire Général doit intervenir et redonner réalité à ces mots, de façon à ce que chaque partie les reprenne à son compte à nouveau, au lieu de régresser à une réalité verbale précédente. Redonner consistance et vie à ces mots, c'est redonner priorité à la vie, et intervenir pour sauver la vie.

Hammarskjöld était connu pour son respect des mots, qu'il utilisait avec un soin rigoureux, et un attachement sans concession à la vérité. Il s'en explique dans *Jalons : Le respect à l'égard des*



mots est la première condition qui favorise chez l'homme maturité intellectuelle, émotionnelle et morale. Pour lui, ce respect constituait également la condition pour qu'une société progresse.

Ce poème peut être aussi interprété comme l'expression de l'échange verbal, qu'il affectionnait. C'était aussi une nécessité pour lui, au moment où les échanges de coups de feu faisaient rage. C'était pour lui une manière d'opposer la vie cachée dans les mots à l'œuvre de mort qu'accomplissent les hommes et leurs armes.

On ne peut s'empêcher d'évoquer, à la lecture de ce poème, Hammarskjöld dans son avion au-dessus du Congo, alors qu'en ce dernier voyage, il tentait une médiation de paix entre le gouvernement central de Léopoldville et la province rebelle du Katanga. Il était au même moment en train de traduire de l'allemand en suédois l'ouvrage philosophique de Martin Bubers *Ich und Du*. Au milieu des débris de l'avion qui s'était écrasé, on retrouva dans ses bagages la Charte des Nations Unies, une bible en anglais dans la version de Saint Jacques, l'ouvrage de Bubers et un cahier avec des textes traduits comme celui-ci : *Extrême et douloureuse mélancolie, c'est notre destin que chacun dans ce monde y soit tout entier (...) Même l'amour ne*

peut demeurer dans une relation immédiate ; il subsiste cependant, mais en en passant de réalité à potentialité.

Dans une interview au magazine français *Le Figaro Littéraire*, Hammarskjöld déclarait consacrer au moins deux heures par jour à des « choses sérieuses », c'est-à-dire à la littérature. Cela révèle bien quelles étaient ses priorités.

*Arsareths morgonljus
långa vårkvällar
som sökte sin mening.*

Lumière du matin d'Arzareth
les longs soirs de printemps
à la recherche d'une signification.

Arzareth est un nom hébreux qui signifie *une autre terre*. Il est intéressant de noter que la première et la dernière partie de *Jalons* décrivent une *terre inconnue*. Au tout début de ce recueil, en 1927, Hammarskjöld a vingt ans quand il écrit :

*Je suis mené plus loin encore
vers une terre inconnue.*

*Le sol devient plus dur
et l'air froid plus stimulant.*

Agitées par le vent venu

de ce vers quoi je vais

les cordes frissonnent

dans l'attente

Toujours me posant des questions

j'arriverai

quand la vie sonnera la sortie –

une simple et fraîche note

dans le silence.

Les cordes vibrent tandis que le jeune homme est dans l'attente, mais elles n'émettront pas cette *simple et fraîche note* avant la fin de son chemin.

La dernière partie de son recueil, datée du 24 août 1961, soit vingt quatre heures avant sa mort, commence par ces mots :

*Est-ce un nouveau pays
dans une autre réalité
que celle du jour ?
Ai-je vécu là
avant le jour ?*

Après une description d'images oniriques, de paysages de montagnes en différentes saisons, le poème et le livre se terminent comme suit :

*Mais c'est la même terre
je commence à en connaître la carte
et les moindres point de compas.*

Ce haïku est compréhensible lorsqu'on en connaît l'arrière-plan culturel. Il s'agit d'un passage de la bible qui cite le prophète Esdras expliquant sa vision d'un messie à venir : *Il y avait un très long chemin à parcourir à travers cette contrée, un voyage d'une année et demie, et ce pays avait nom Arzareth.* (XIII, 4) .Il est dit que

dix tribus furent miraculeusement transportées dans ce pays, d'où elles reviendront à la fin des temps.

L'Éternel les a arrachées de leur pays avec colère, avec fureur, avec une grand indignation, et il les a jetées sur autre terre, comme on le voit aujourd'hui. (Deutéronome, XXIX, 28)

Le jeune Hammarskjöld éprouvait-il le sentiment d'appartenir à une tribu déracinée et loin du pays où elle retournerait un jour ? Réfléchissait-il à ces questions durant les longs soirs de printemps évoqués dans ce poème ? L'homme mûr découvrit plus tard que ce n'était pas une nouvelle terre où il s'était retrouvé, mais le même pays, même s'il lui présentait une nouvelle réalité.

*För den som tror
skrall det sista undret
bli större än det första*

À celui qui croit
le dernier miracle
plus grand que le premier

Il s'agit ici du dernier poème abstrait du recueil de haïku de Hammarskjöld datant de 1959. Le texte suivant date de Pâques 1960, il y évoque les thèmes du pardon et de sacrifice. Ce poème-ci par contre parle de foi et de miracle.

Le *dernier miracle* doit faire référence à celui que le croyant doit rencontrer à l'heure du trépas. Aucun vivant n'en connaît l'expérience, mais Hammarskjöld a la conviction qu'il sera le plus grand.

Mais le premier, quand a-t-il eu lieu ? Est-ce le miracle d'être né humain, d'exister et d'en être conscient ? Est-ce le fait que Dieu prit forme humaine ? Quand cela serait-il arrivé ?

La réponse est peut-être à lire dans ce passage de *Jalons* daté de la Pentecôte 1961 : *J'ai un jour répondu 'oui' à quelqu'un ou quelque chose.*

*Depuis, j'ai acquis la certitude que mon existence
est pleine de sens, et que ma vie a un but.*



ÉPILOGUE

Une simple forme

*Dyningen
muskeln när den spännes
lyder samma lag*

La houle qui se brise
le muscle qui se tend
obéissent à la même loi

*Linjens lätta bojning
samlar kroppens kraftspel
i en djärv bazlans*

L'arrondi léger d'un galbe
concentre le jeu des forces du corps
en un équilibre audacieux

*Skall mitt sinne finna
denna stränga kurva
på sin väg till form*

Mon esprit trouvera-t-il
cette courbe austère
qui deviendra forme ?

Ce poème, extrait de *Jalons*, qui parut en 1958, contient trois strophes composées chacune de trois vers de dix-sept syllabes, disposés en trois lignes. Même si les deux premières strophes contiennent des images indépendantes, il n'est pas possible de les définir comme des haïku, car elles se présentent plutôt comme une observation de phénomènes, et non comme la description de métamorphoses aux phases inattendues. C'est donc avec raison qu'Hammar skjöld n'a pas intégré ces strophes dans son ensemble de haïku, car elles constituent un tout cohérent en soi, avec trois parties dépendantes les unes des autres. De plus, cet ensemble possède un titre, ce qui est inaccoutumé dans les règles du haïku, surtout parce que le titre peut déjà révéler une part du contenu, ce qui amoindrit l'effet de surprise.

Le titre *Une simple forme* est aussi celui d'une sculpture de Barbara Hepworth érigée en 1964 devant le siège des Nations Unies à New York, à la mémoire de Dag Hammar skjöld. De son vivant, cette artiste avait réalisé une sculpture de bronze de trois mètres et demi de haut. Le poème est un hommage à une femme et à une forme d'expression artistique qui avaient pris une grande importance pour Hammar skjöld.

Le premier contact entre Dag Hammar skjöld et Barbara Hepworth avait eu lieu en 1956. Il était alors en train de chercher une sculpture digne des peintures de son bureau, signées Picasso et Matisse, et qui étaient prêtées par le Musée d'Art Moderne. Il choisit une œuvre de Hepworth, et le jour de Noël 1956, il lui écrivit : *c'est une joie inépuisable d'avoir une de vos œuvres devant les yeux*. C'était la première lettre d'une correspondance qui allait durer jusqu'à sa mort, en septembre 1961.

Les lettres d'Hammar skjöld expriment une grande admiration pour l'esthétique des œuvres de Hepworth, et celle-ci lui voue la même admiration pour une éthique qui le conduit à construire un monde de paix et d'équilibre. Ils se rencontrèrent et leur correspondance prit un tour plus intime, manifestant dès lors tous les signes d'une passion contenue.

Ils avaient une même conception de la beauté et de l'éthique, et ils découvrirent qu'ils appartenaient à la même génération d'optimistes actifs qui voulaient construire un monde nouveau sur les ruines du précédent, dévasté matériellement et moralement par deux guerres mondiales.

Ils étaient semblables et avaient la même retenue au cours de leurs rencontres personnelles. Aussitôt après une de ces rencontres,

Barbara Hepworth lui écrivit pour s'excuser d'avoir été pratiquement muette : *J'avais tant à vous dire, et je n'ai rien dit. Je vous prie vraiment de me pardonner. Je ne vous remercierai jamais assez pour ces derniers instants, dimanche soir – le temps s'est arrêté de manière inespérée, et vous l'avez investi d'une grâce particulière – derniers instants pour lesquels j'ai à votre égard une dette de reconnaissance, dont je souhaite m'acquitter.*

Après une visite à l'une de ses expositions, qui eut lieu à Londres en juin 1961, Hammarskjöld écrivit : *Ce fut un moment lumineux, riche d'impressions de beauté parfaite, d'une beauté utilisée comme moyen d'accès à des expériences fondamentales, et, si je puis m'exprimer ainsi, à de expériences touchant à la spiritualité.* La lettre se terminait avec la promesse que *nous continuerons pour notre part, autant que nous le pourrons, à prendre pour modèle en parole et en action ce que vous avez le privilège d'exprimer à la perfection, de façon visible et tangible.*

Le nous utilisé ici désigne les Nations Unies, ou plus exactement Hammarskjöld incarnant l'organisation mondiale. *Mon esprit trouvera-t-il / cette courbe austère / qui deviendra forme ?*

Hepworth était reconnaissante de ce que son œuvre fût constamment sous le regard de quelqu'un de l'immense intégrité d'Hammarskjöld. Celui-ci avait écrit votre œuvre intitulée *Une simple forme se tient comme une sentinelle qui représente l'intégrité de l'artiste et de son travail.* Il avait ajouté : *Ma première impression devant votre oeuvre fut celle de me trouver devant quelque chose d'une grande beauté, mais aussi empreint d'un sens aigu de ce drame qu'est l'actuel combat entre un chaos bestial et une harmonie féconde et humaine.* Cette lettre fut écrite en octobre 1960, en pleine crise d'un Congo traversé de graves tensions politiques.

La dernière lettre d'Hammarskjöld à Barbara Hepworth est datée du 11 septembre 1961, la veille de son départ de New York pour le Congo. Il y fait référence à une nouvelle sculpture qu'elle lui avait envoyée. *Je l'ai maintenant devant moi depuis deux semaines, et vis avec elle toutes les nuances de la lumière, physiquement et mentalement, et voici mon commentaire : cette œuvre est d'une compagnie exigeante et forte, et en même temps donne de l'espace intérieur une perception hors du temps et d'une paix profonde. Vous allez réagir au mot exigeant, mais une telle œuvre d'art crée ses propres critères d'intégrité et rappelle sans*

cesse que le temps de l'accomplissement arrive pour toute chose. Six jours plus tard, il était mort.

Hammar skjöld avait trouvé en Barbara Hepworth une compagne exigeante qui répondait à sa nature profonde qui était toute de passion. Lorsque fut dévoilée la sculpture intitulée *Une simple forme* devant le siège des Nations Unies le 11 juin 1964, Barbara Hepworth déclara : *Dag Hammar skjöld avait une perception précise des principes esthétiques, aussi précise que dans les domaines de la morale et de l'éthique. Je crois que pour lui, tous ces principes n'étaient qu'une seule et même chose, et il demandait à chacun de nous qu'il donne le meilleur de lui-même.*

Leur échange de correspondance témoigne de ce que pour Hammar skjöld, l'émotion était aussi un élément de ce principe universel d'intégrité qui, selon sa vision des choses, animait déjà les domaines intellectuel, éthique et esthétique.

La sculpture intitulée *Une simple forme* possède une base étroite, ce qui lui donne une assise légère sur le sol, et aussi une cavité circulaire près du sommet qui l'intègre harmonieusement à l'environnement. Un éclairage au sol et un autre dans la cavité favorisent l'intégration de l'être humain dans l'espace. Dans « *Jalons* », Dag Hammar skjöld déclare, selon ses propres

termes : *Pour chaque action, de moins en moins de barrière autour de votre nom, pour chaque pas, un foulée toujours plus légère.* (1956) Ou encore : *Vous n'êtes jamais seul dans l'Un, dans l'Un vous êtes toujours chez vous.* (1957)