

UN MOMENT INAUGURAL DANS L'HISTOIRE DU HAÏKU EN FRANÇAIS

Lyon, 23-11-2019

Ne m'en veuillez pas si je vous ramène un siècle en arrière, durant la guerre de 1914-1918 à laquelle participa Julien Vocance et pendant laquelle il écrivit une centaine de haïkus qui sont, à mon sens, les premiers haïkus en français, libres de l'influence japonaise, d'où cette proposition de « moment inaugural ». Mais après tout, nous sommes en novembre, nous venons de fêter l'armistice de 1918 et tout idée de guerre avec l'Allemagne s'est heureusement éloignée de nous. Mais commençons par le début, au Japon, avec Bashô bien sûr.

1. Le haïkaï authentique

Sur la voie du haïkaï, Bashô (Japon, 1644-1694) est essentiel par l'ambition aiguë qu'il porte à cette voie poétique. À propos d'un *hokku* d'Izen bô, poète d'Iga, la région natale de Bashô :

ume no hana akaï wa akaï wa akaï wa na

Les fleurs du prunier

sont bien rouges sont bien rouges

ah ! qu'elles sont rouges

Kyorai note que ce *hokku* n'« a pas l'air d'un verset ». Et Bashô répond : « *Il faut composer le haïkaï par intuition et sans réfléchir... À l'avenir, l'écriture [du hokku] se fera sans doute de plus en plus légère.* »⁽¹⁾ Bashô est tout à fait conscient du fait que la voie poétique dans laquelle il s'est engagé est inaugurale, et il imagine qu'elle va se développer et se diriger vers davantage de liberté d'écriture. « *En notre voie, il n'est pas d'anciens* » précise-t-il, et *Le livre blanc* ajoute : « *Le haïkaï du Maître, bien que désigné par le même nom que par le passé, n'était plus le haïkaï de jadis, mais du haïkaï authentique.* »⁽²⁾

Ce « haïkaï authentique », Bashô l'avait construit dans la relation avec ses pairs et l'avait nourri dans l'observation de la nature au cours de ses voyages. Il en avait conçu les notions de *fueki-ryûkô* : le permanent et le transitoire, la recherche de la nouveauté – *atarashimi*, la folie poétique – *fûkyô*, la légèreté – *karumi*, la sincérité – *makoto*, que nous connaissons encore aujourd'hui. D'ailleurs, la remarque de Bashô : « *Du haïkaï, je n'ai pas encore réussi à dénouer le cordon du sac* »⁽³⁾ laisse entendre, à côté de son humilité de poète, sa conscience que le champ du haïkaï

sera vaste, bien plus vaste que ce qu'il aura pu accomplir lui-même. Effectivement, la voie du « haïkaï authentique » initiée par Bashô s'est développée, s'est diversifiée, s'est enrichie pendant trois siècles au Japon, et s'est élargie depuis plus d'un siècle à d'autres pays que le Japon et à d'autres langues que le japonais.

2. Première fois

Au moment de commencer à écrire cette conférence, j'avais pensé parler du thème de « la première fois » dans le haïku. Vous savez combien ce thème est important, ne serait-ce que pour le premier jour de l'année, qui constitue dans les *saijiki*-almanach de mots de saison une saison à part entière : la cinquième saison, depuis que le Japon a décidé d'adopter le calendrier grégorien, en 1873, ce qui a modifié la date du premier jour de l'année. Connaissez-vous le mot japonais pour évoquer la première chose que vous percevez ? On le trouve dans le poème de Bashô 889 : *hatsu-sakura*, prime cerisier ; et dans le poème 933 : *hatsu-shigure*, première pluie d'hiver. Mais nous aurions aussi pu noter le poème 273 : *hatsu-yuki*, la première neige ; le poème 528 : *hatsu-makuwa*, le premier melon ; et le 418 : *hatsu-aki*, le premier jour d'automne ; ou le 761 ; *hatsu-shimo*, la première gelée⁽⁴⁾. Car le haïku, comme le *hokku*, est un poème écrit sous le coup de l'émotion, sous le coup de la surprise, poème qui rend compte d'un instant singulier qui vous a coupé le souffle, je dirais, qui vous a ôté les mots de la bouche, comme ce fameux *hokku* de Yasuhara Teishitsu (Japon, 1610-1673), que Bashô a connu et admiré étant jeune à l'école *Teimon-ha*, à Kyôto :

kore ha kore ha to bakari hana no yoshinoyama

Ça ça

C'est tout ce que j'ai pu dire

devant les fleurs du mont Yoshino⁽⁵⁾

L'instant que vous voulez marquer par l'écriture d'un haïku doit être d'autant plus fort que le haïku est court. Et la première fois que vous percevez un événement ou une chose vous frappe évidemment davantage que lorsque cet événement ou cette chose se répète.

3. Caractère inaugural

À l'époque du *hokku*, celle de Bashô, le verset devait être fort, émouvant, grave, parce qu'il était destiné à initier un poème collectif, un *haïkaï renga*. Souvent, ce *renga* était un *kasen*, poème collectif enchaîné de 36 versets. Le *hokku* lui-même était le premier verset de l'ensemble, il conférait au *renku* son caractère, sa tonalité.

Le *hokku* avait donc ce caractère inaugural dont je veux vous parler aujourd'hui. Le *hokku* avait pour rôle essentiel d'entamer une rencontre d'écriture. Et, d'une certaine façon, même si le haïku est devenu par la suite autonome, à travers la rencontre entre Masaoka Shiki et l'art occidental, il a conservé, de son histoire, une part de ce caractère inaugural. Son esprit reste lié à sa position originelle, son rôle d'inauguration d'un poème collectif. C'est de cela que parle Bashô avec son ami Kyoraï, à la suite d'une rencontre poétique : « *Ce soir, vous avez pour la première fois participé à une séance chez Masahidé. Or, quand on est l'hôte d'honneur, il faut savoir que le verset initial vous incombe, et donc s'y préparer à l'avance. De plus, si on vous demande un verset initial, il convient de le produire sur-le-champ, qu'il soit adroit ou non. Dans une nuit, est-il tant d'occasions ? Si vous perdez du temps avec le verset initial, c'est la réunion d'une soirée qui peut être gâchée. C'est le comble du mauvais goût...* »⁽⁷⁾ Et, pour apporter aide à Kyoraï qui n'avait pas préparé de *hokku*, Bashô l'avait remplacé.

4. L'autonomie du hokku

Il faut donc imaginer Bashô, ses disciples, les poètes de haïku de l'époque, écrivant dès que possible des *hokkus* qu'ils gardent dans leur sac ou dans leur mémoire pour pouvoir les produire lors d'une rencontre de poésie. C'est de cette façon que le *hokku* acquiert son importance à l'époque. Et qu'il finit par apparaître dans des journaux de voyage et même dans des anthologies comme *Arano/Friches*⁽⁸⁾. Pour nous, aujourd'hui, chaque haïku n'a pas pour rôle d'ouvrir une rencontre d'écriture, bien sûr. Les choses ont changé avec Shiki et les échanges initiés entre l'Europe, l'Amérique et le Japon.

5. Moment inauguraux dans l'histoire du haïku

Si j'ai intitulé cette intervention « Un moment inaugural », c'est aussi que je souhaitais évoquer avec vous ces moments singuliers dans l'histoire du haïku où s'est inaugurée une étape importante. Il y a le moment initié par Bashô, bien sûr, qui donne la profondeur, la nouveauté, le réalisme, la légèreté au haïkaï que nous apprécions encore aujourd'hui ; il y a le moment initié par Shiki, qui forme le mot « haïku », celui que nous connaissons, et fait de ce si court poème, un poème autonome, personnel. J'aurais aimé vous parler de ce moment de Shiki où la poésie collective et conviviale du haïkaï japonais se confronte à l'art autonome et individuel d'Europe et d'Amérique. Mais, malheureusement, les textes critiques de Masaoka

Shiki concernant le haïkaï ne sont pas traduits en français, ni même en anglais, il me semble.

Alors, je vous propose d'aborder un troisième moment inaugural dans l'histoire du haïku : c'est le moment de Julien Vocance, le moment où s'écrivent pour la première fois des haïkus en français (une autre langue que le japonais), dont le sens et la tonalité ne doivent rien d'autre au haïku japonais que l'esprit que lui a apporté Bashô et l'autonomie venue de Shiki dans sa rencontre avec l'art occidental.

6. Cent visions de guerre

Les poèmes écrits par Julien Vocance ont été publiés par la Grande revue en mai 1916, sous le titre « Cent visions de guerre »⁽⁹⁾. On peut les lire aujourd'hui dans l'anthologie « *En pleine figure, Haïkus de la guerre de 14-18* »⁽¹⁰⁾. Julien Vocance souhaitait que le titre de ces cent haïkaïs soit « *Cent vues de guerre* », sur le modèle des « *Cent vues du mont Fuji* » (1835), du peintre japonais Hokusai. La revue lui a proposé le mot « visions » au lieu du mot « vues », et rétrospectivement, c'est une bonne chose que ces très courts poèmes ne soient pas confondus avec des images ou même des photos. Ils sont plutôt de l'ordre de la vision, dans cet environnement lunaire de la guerre de 14-18, que de l'ordre de la vue. Rien de documentaire, donc, il ne s'agit pas d'un reportage, mais de la manifestation d'un poète pris dans un univers hostile, étranger à toute imagination et qui use d'une forme poétique étrangère, presque imaginaire pour lui, puisque venue d'un pays qu'il ne connaît pas, le Japon, pour dire ses sensations, ses émotions au contact de ce monde de la guerre.

7. User d'une forme étrangère

User d'une forme poétique étrangère ne va pas de soi. Pour écrire les haïkus de *Au fil de l'eau*, Paul-Louis Couchoud et ses amis avaient choisi de passer plusieurs jours sur une péniche naviguant sur l'eau... peut-être pour marquer un éloignement symbolique de la terre française et mieux se consacrer à la pratique d'un genre étranger. « Les trois compagnons s'étaient fait des âmes de poètes japonais pour écrire des haïkaï au fil de l'eau »⁽¹⁶⁾ notera Vocance, qui regrettait de ne pas avoir pu participer au voyage. Malgré un japonisme orienté vers les arts, malgré des poèmes et des romans prenant le Japon pour sujet, c'était la première fois que des lettrés investissaient une forme poétique japonaise dans la langue française. Et la pratique d'une forme littéraire venue de l'étranger restait sans doute problématique pour une « Littérature française » qui cultivait, sous la forme de l'universalisme, un caractère

national, relativement élitiste ⁽¹⁷⁾. Il suffit de lire ces deux extraits pour se rendre compte du problème : « Notre progrès se réduit donc à nous mettre à la remorque d'une formule étrangère. C'est piteux. » écrit le critique Ernest Chesneau à propos des estampes japonaises utilisées par les peintres impressionnistes⁽¹⁸⁾. Quelques années plus tard (1897), Jules Renard, pour une enquête de la Revue blanche sur les littératures étrangères⁽¹⁹⁾, déclare : « Comme je n'aime au fond que la littérature française, je m'imagine que les autres ne peuvent servir qu'à sa gloire. Amenez-nous donc des Russes et des Scandinaves, et des Espagnols. Amenez tous les barbares. Notre homme de génie les écoute, attentif ou résigné, et demain avec ce qu'ils ont de mieux, il fera quelque chose d'original. » Cet avis semble plutôt abrupt, mais il témoigne d'un centralisme littéraire évident, qui ne pourrait plus s'exprimer aujourd'hui.

Quoiqu'il en soit, 72 haïkaïs pleins de charme seront écrits sur la péniche et publiés à 30 exemplaires. Ils font partie de l'histoire.

8. De la péniche aux tranchées

Mais, comment est-on passé des « haïkus de goguette » sur une péniche aux poèmes des tranchées publiés par Julien Vocance en mai 1916, dix ans plus tard ? En 1907, Couchoud publie une étude sur le haïkaï dans la revue « Les lettres »⁽²⁰⁾. C'est la première étude un peu importante sur le haïkaï japonais. Le livre propose des analyses et une typologie des versets japonais traduits à l'époque. Après avoir souligné l'importance de la nature et des saisons dans la poésie japonaise et pour les Japonais en général, évoqué quelques éléments religieux et culturels, Couchoud tente de faire comprendre les qualités du genre poétique. Avec le recul que nous avons aujourd'hui, tout ce qu'expose Couchoud dans ce livre fait penser à une série d'images précieuses, charmantes, je dirais presque « saint-sulpiciennes », tout à fait éloignées des haïkaïs que Julien Vocance donnera à lire à ses condisciples dans le numéro 5 de La Grande revue, de mai 1916⁽²²⁾. Comment Vocance a-t-il pu parvenir à ces poèmes si éloignés de cette vision gracieuse développée par Couchoud ?

Paul-Louis Couchoud a bien senti que les poèmes de Vocance étaient radicalement différents de ce qu'il a pu lui-même écrire ou percevoir à travers les *hokkus* japonais. Il écrit, à propos de *Au fil de l'eau* et des *Cent visions de guerre* : « Deux amis et moi, au cours d'un voyage en bateau, nous nous sommes exercés pendant un mois d'été à faire des haïkaïs français, sans règle prosodique, à l'imitation non des originaux japonais, mais des traductions françaises. Aujourd'hui, pas une de ces épigrammes

ne nous satisfait. Mais l'un de nous pendant l'hiver de 1914 et toute l'année 1915, dans les tranchées de Champagne où il se battait, où il a été blessé, a eu l'idée de noter sous la même forme ses vues de la guerre. Comme à toute matière neuve, l'épigramme lyrique [le haïku] s'est fort bien pliée à cette matière terrible. À mon goût ces haïkaïs de Julien Vocance méritent d'être placés à côté des modèles japonais comme une estampe de chez nous est mise parfois en pendant d'une estampe de là-bas. »⁽²³⁾ Par ces mots, Paul-Louis Couchoud consacre la qualité de haïkaï des visions de Vocance : aucune imitation japonaise dans ces poèmes de guerre qui se situent au niveau des poèmes japonais. Nous comparerons tout à l'heure des haïkus de guerre japonais récents avec ceux de Vocance, pour saisir combien les poèmes français montrent un réalisme cru et une attention aux événements des tranchées que n'ont pas souvent les poèmes japonais.

9. Art poétique

Mais, lisons l'« Art poétique »⁽²⁴⁾ composé par Julien Vocance et daté de juin 1921, donc après avoir pratiqué le genre poétique japonais dans les tranchées de Champagne et dans les hôpitaux de l'arrière, et après la publication des poèmes dans *La Grande revue*. Cet ensemble de 37 tercets qui sera complété en 1930 par 12 tercets, sous le titre « Magies, suite à l'Art poétique » a pour objectif d'élucider les rapports entre des pratiques poétiques radicalement différentes dans l'esprit de Vocance, non par leur origine étrangère, mais par une conception même de la poésie. Il choisit de mettre en scène cet art poétique selon la forme et l'esprit du haïkaï : chaque idée est exposée sous forme d'un tercet, appuyé sur une description de gestes concrets. Au départ, un « poète japonais » est invoqué pour couper le cou de l'éloquence avec son couteau « haïkaï ».

Le poète japonais

Essuie son couteau.

Cette fois l'éloquence est morte.

C'est une façon de souligner que la pratique du haïkaï ne met pas l'accent sur le développement rhétorique du langage. En cela, Verlaine avait déjà appelé les poètes à cette évolution dans un « Art poétique » (1874) qui évoquait le vers impair (penser au 5-7-5 du haïku), l'éloquence et la « Rime assagie » (voir l'absence de rime du haïku) :

De la musique avant toute chose

Et pour cela préfère l'Impair,

Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose
[...]
Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?
[...]
Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature. ⁽²⁵⁾

Gageons que les jeunes poètes de haïku autour de Paul-Louis Couchoud ont pensé à cet art poétique, à ce vers « qui va fleurant la menthe et le thym... » Il semble sûr que, pour Vocance, le « haïkaï » était la forme idéale pour éliminer l'éloquence, comme l'avait proposé Verlaine, et que « tout le reste est littérature ».

Continuons à lire l'art poétique de Vocance. À la suite du poète japonais qui coupe le cou de l'éloquence vient une apostrophe plus étendue, adressée à un « tu » qui rappelle aussi le poème de Verlaine :

Dégagé de la chair
Ne conserve
Que l'os médullaire.

Après trois foulées sur la pelouse,
Applique sur le jarret
De ta muse un coup de maillet.

Rapide et musclé,
Que le mot colle à ta pensée
Comme au cou du buffle le jaguar.

Ces trois tercets développent une métaphore qui oscille entre l'opération chirurgicale (« Applique sur le jarret / De la muse un coup de maillet... ») et la chasse d'un fauve (« Comme au cou du buffle le jaguar »). On comprend bien que l'apostrophe lancée aux poètes va beaucoup plus loin que la seule élimination de l'éloquence. La mise en

scène d'une opération sur la muse pour ne lui conserver que « l'os médullaire » s'attaque à la source même de la poésie, telle qu'elle est représentée dans la culture occidentale. « Dégagé de la chair » semble une proposition plus radicale pour éliminer toute forme rhétorique et ne laisser place qu'à « l'os médullaire », le squelette de la muse, donc l'essentiel poétique. Quelques années plus tôt, en 1912, Filippo Tommaso Marinetti avait publié « *Destruction de la syntaxe Manifeste technique de la littérature futuriste* »⁽²⁶⁾. Plus précis que Vocance, il proposait de détruire la syntaxe, d'employer le verbe à l'infinitif, d'abolir l'adjectif, l'adverbe, de détruire le « Je » dans la littérature. (Ces propositions auraient tout à fait pu s'appliquer à l'écriture du haïku.) « Le style analogique est donc le maître absolu de toute la matière et de sa vie intense », écrivait Marinetti. Pour Vocance, c'était le rapport entre le mot et la pensée qui était en jeu (« que le mot colle à ta pensée »). Pour nous aujourd'hui, comme pour Bashô à son époque, il s'agirait plutôt du rapport entre le monde et l'esprit du poète, entre les choses et les mots (« saisir la lumière des choses avant qu'elle ne soit éteinte dans l'esprit », avait dit Bashô⁽²⁷⁾).

Les tercets 2 et 3 de cet « Art poétique » sont plus violents que le premier. Ils sont sans doute teintés des visions de l'auteur dans les tranchées de 14-18 et durant son séjour à l'hôpital, après la perte de son œil. Cette expression radicale laisse imaginer chez Julien Vocance un désir violent de rupture avec la poésie classique, mais elle évoque aussi le gouffre qu'a ouvert la guerre de 14-18 dans la pratique artistique, plus particulièrement sans doute chez ceux qui l'ont vécue. Le choix de Vocance de pratiquer une forme poétique étrangère est bien sûr lié à son intérêt pour cette forme, mais sans doute aussi à la situation où il se trouve placé : un univers qu'il décrit souvent comme lunaire, absolument inimaginable, totalement étranger à l'esprit d'un poète. Comment pratiquer la poésie que nous connaissons dans une telle situation ? La volonté de rupture poétique de Vocance est étroitement liée aux expériences de la guerre qu'il a vécues. N'oublions pas que les premiers haïkais donnés à la publication par Vocance sont ceux qu'il a écrits durant cette guerre. Ils sont aussi les premiers poèmes du genre à être publiés largement.

10. Deux visions de guerre

Pour bien se rendre compte de la rupture que Julien Vocance appelle dans son « Art poétique », lisons quelques lignes de Guillaume Apollinaire (un extrait de « La nuit d'avril 1915 »)⁽²⁸⁾ à côté de celles de Julien Vocance. Les deux poètes ont participé à cette boucherie de la guerre de 14-18.

Le ciel est étoilé par les obus des Boches
La forêt merveilleuse où je vis donne un bal
La mitrailleuse joue un air à triples-croches
Mais avez-vous le mot

Eh ! oui le mot fatal

Aux créneaux Aux créneaux Laissez là les pioches

Comme un astre éperdu qui cherche ses saisons
Cœur obus éclaté tu sifflais ta romance
Et tes mille soleils ont vidé les caissons
Que les dieux de mes yeux remplissent en silence

Nous vous aimons ô vie et nous vous agaçons

Les obus miaulaient un amour à mourir
Un amour qui se meurt est plus doux que les autres
Ton souffle nage au fleuve où le sang va tarir
Les obus miaulaient

Entends chanter les nôtres

Pourpre amour salué par ceux qui vont périr

[...]

Voici maintenant quelques haïkaïs de Julien Vocance écrits dans le même environnement des tranchées :

Au ras du sol depuis quinze jours
Mon œil en connaît les moindres bosses,
Les moindres herbes.

Ma tête à peine rentrée,
Un moustique siffle et soudain
La crête de terre s'éboule.

Les cadavres entre les tranchées,
Depuis trois mois noircissant,
Ont attrapé la pelade.

Voici venir la nuit, si douce naguère.

Trouées de brusques lueurs,
Les ombres de la mort nous étreignent.

Disons que, à première vue, la « poésie » que nous connaissons est présente dans les vers d'Apollinaire et qu'elle a pratiquement disparue dans les tercets de Vocance. Le poème d'Apollinaire est une construction de langage (alexandrins, rimes) qui interprète la réalité en lui donnant, dirait-on, de la beauté : « La forêt merveilleuse où je vis donne un bal » et « La mitrailleuse joue un air de triples croches ». Mais, cette esthétisation de la guerre de tranchées, n'apparaît-elle pas tout simplement comme de la « joliesse », dans un cadre qu'on imagine trop effrayant pour un tel langage ? Dans les tercets de Vocance, pas de « poésie » apparente. La forme poétique tient à trois lignes, la brièveté, le lien à la réalité. Du fait de la brièveté du haïku, l'expression est fragmentée, comme si le langage était lui-même atteint par les sifflements des balles et les cratères des obus. Chaque tercet exprime une sensation de l'auteur dans cet environnement totalement bouleversé et qui a sans doute paru totalement irréel à l'un comme à l'autre des deux poètes. Alors, l'un a eu recours à la musique qui « habille » une situation impossible à faire entrer dans un poème et l'autre « colle au cou du buffle », note ce qu'il voit, ce qu'il ressent, et même use quelquefois d'une métaphore :

Une mitrailleuse ensanglantée
Avant de mourir, a déployé
Son éventail de cadavres

Dans ce tercet, on peut certes voir la métaphore de l'éventail comme une trace de poésie japonaise. Mais la terrible réalité que montre ce poème laisse peu de place à un déploiement rhétorique. Et on comprend alors ce qui fait l'essentiel du haïku : un lien fragmentaire et immédiat entre le monde et un être humain sensible. Il s'agit de saisir cette relation dans son immédiateté, dans une construction de langage minimale. Ce qui est en jeu, il me semble, entre les deux expressions poétiques, d'Apollinaire et de Vocance, c'est cette relation entre le langage et le monde. Pour Apollinaire, le langage est premier et le monde doit s'y adapter, pour Vocance le monde est premier et le langage se fait discret pour le saisir.

11. Naissance du haïkaï

Cependant, dans les premiers tercets de l'Art poétique, il n'est pas seulement question de destruction, il est aussi question de naissance avec le tercet 2 :

Chaud comme une caille

Qu'on tient dans le creux de la main :

Naissance du haï-kaï

Vocance compare la toute petite forme du haïku à un oiseau vivant qu'on peut tenir dans sa main et à la naissance de cet oiseau. Il affirme ainsi que le haïkaï peut être très familier et se glisser, dirait-on, dans le creux d'une main, c'est à dire dans notre corps même. On dirait aujourd'hui que cette forme poétique est assez brève pour se tenir dans notre mémoire et nous accompagner dans les gestes même de notre vie. Cet Art poétique allie donc une opération de destruction et une apparition nouvelle.

Lisons à présent quelques tercets de « *Cent visions de guerre* ».

Deux levées de terre,

Deux réseaux de fil de fer :

Deux civilisations.

La Mort a creusé sans doute
Ces gigantesques sillons
Dont les graines sont des hommes.

En plein sur les travailleurs,

La lumière du projecteur

Les fait se jeter à terre.

Sur son chariot mal graissé,
L'obus très haut, pas pressé,
Au-dessus de nous a passé.

Les rafales de nos canons

D'une ville à l'horizon

Allument la vision brève

Mise à part, la métaphore des graines et des sillons du deuxième poème, chaque tercet est une notation qui évoque un éclat de cet univers terrible des tranchées. Ici, l'éloquence est bien morte. Elle meurt d'abord dans la perte des rythmes poétiques en usage dans la poésie française : l'alexandrin du poème d'Apollinaire, l'octosyllabe ont disparu ici ; et bien sûr, ont disparu les rimes qui servent à souligner ces rythmes. Plus de rythme ni de rimes chez Vocance, il ne respecte d'ailleurs pas la structure 5-7-5 du haïkaï, mais seulement la présentation en trois lignes. Ici, nous avons du 5-7-6, 7-7-6, 7-7-7, 7-7-8, 7-6-6. Les vers sont majoritairement impairs. Mais le rythme du texte est secondaire ici devant les scènes à saisir, ce qui est essentiel, c'est la brièveté et la fragmentation qu'elle crée, et le caractère synthétique du haïku. Quant

au mot de saison—*kigo*, que nous connaissons aujourd’hui, les poètes français ignorent ce mot, à l’époque, et il n’y en a pas dans les visions de guerre de Julien Vocance. Il apparaît pourtant quelques éléments naturels :

Alouette, alouette,

Qu’elle est indécente, ta chanson !...

Mais non, tu n’es que la nature indifférente.

Aigres mulots familiers,

Vous qui du moins ne chantiez point;

Nous avons même boule, même abri.

Certains tercets sont d’un réalisme affreux, décrivant pourtant la simple réalité :

À leur table frugale

Un saucisson noir s’est invité...

Il a défoncé trois poitrines.

Par petits paquets,

En éventail autour de lui,

Sa chair a jailli.

Ils ont des yeux luisants

De santé, de jeunesse, d’espoir...

Ils ont des yeux en verre.

Manifestement, Julien Vocance tente d’appuyer là où ça peut faire mal. Il a été manifestement écoeuré par cette guerre inhumaine et il veut en étaler l’horreur aux yeux des lecteur.es.

12. Réception

Qu’en ont dit les lecteur.es, justement ? Le critique Vuillermoz écrit en première page du journal *Le Temps*, du 28 mai 1916 : « *La Grande Revue* va publier cette semaine un carnet de combattant dont la forme est un peu inattendue. Le poète qui le griffonne sous la mitraille a compris qu’un peintre de bataille travaillant d’après nature, l’œil au créneau d’une tranchée, doit réserver à l’atelier les scènes militaires de vastes dimensions et se contenter de minuscules croquis. Il s’est souvenu de l’amusante technique des « haï-kaï » japonais qui permettent aux lyriques d’Extrême-Orient d’enclorre en trois vers finement ouvragés une vision aiguë des choses et des êtres, le raccourci d’un état d’âme ou d’un paysage. » La comparaison avec la peinture de scène et le croquis vient sans doute pour minimiser l’usage d’une forme poétique étrangère : « l’amusante technique des « haï-kaï ». Dans le *Mercure de*

France, Charles-Henry Hirsch, à propos de « rapides impressions de campagne écrites dans le moment même où elles ont été vécues », note : « C'est à peine croyable pour la plupart de ces *Cent visions* : Monsieur Vocance semble plutôt avoir patiemment obtenu cet effet de rapidité par un travail méticuleux de bon ciseleur. »⁽³⁰⁾ En soulignant cet « effet de rapidité », le critique semble surpris par une impression toute nouvelle apportée par la forme poétique utilisée. Dans la postface de *En pleine figure*⁽³¹⁾, Dominique Chipot écrit : « La critique a d'ailleurs unanimement salué l'exercice. De revue en journaux, de journaux en périodiques, les *haïkaïs* de Vocance ont été diffusés dans tout le pays et hors de France. Jusqu'en Allemagne [...] où, le 24 juin 1916, *Die Vossische Zeitung* a rendu hommage à cette « nouvelle poésie française ». Les *haïkaïs* de Vocance ont effectivement participé au renouveau de la poésie par l'abandon de l'harmonie et de la beauté classiques au profit d'une certaine violence formelle. Ses *Fragmentum* ne sont-ils pas morceaux, brisures, éclats, comme cette humanité dévastée par la guerre ? »

Nous avons déjà évoqué le commentaire de Paul-Louis Couchoud à propos de ces *haïkaïs*. Il écrit à Vocance dans une lettre datée du 7 juin 1917 : « Ils sont très beaux, vos nouveaux *haïkaïs*. Jamais je n'ai mieux senti le caractère essentiel de ces petits poèmes, qui est l'immensité. Les *haïkaïs* guerriers sont directs et saisissants, les *haïkaïs* intimes sont admirablement synthétiques et ont des résonances infinies. [...] Ce sont des projectiles. On tire le coup ? Il fait mouche ou on rate, les discours n'y peuvent rien. »⁽³²⁾ Couchoud parle ici du « caractère essentiel de ces petits poèmes, qui est l'immensité ». Sans doute est-ce cette qualité singulière du *haïku*, cette brièveté synthétique qui a touché les lettrés français.

Dans une autre lettre, Couchoud écrit : « Vous avez porté le *haïkaï* français aux sommets de la poésie. Vous en avez fait l'instrument de la sincérité absolue, de la substance pure, de la note essentielle et criante. Et vous y avez enfermé le plus pur dictame du cœur. Quelle surprise et quel ravissement pour moi de voir naître un genre poétique si nu, si neuf et si haut ! Et de penser que c'est sur une graine folle apportée par moi du Japon que cet épi dru a poussé ! »⁽³³⁾ Effectivement, les poèmes essentiels de Vocance sont fort éloignés de ceux écrits au fil de l'eau par Couchoud et ses amis. Mais, le contexte n'est pas le même, bien sûr, et explique les différences de qualité des poèmes des uns et des autres.

13. Quelque *haïkus* de guerre japonais

Lisons à présent quelques *haïkus* japonais écrits durant la guerre⁽³⁴⁾.

Nagaya natsu Taihō wo utsu Hei detari

C'est l'été

Un soldat sort d'une maisonnette

Pour aller tirer des obus

Genji HOSOYA (1938)

Chi mo miezu Teki hikōshi no Use itari

Sans que l'on voie son sang

L'aviateur ennemi

A perdu la vie

Kageo HASHI (1938)

Hōdan ga Kaze wo kiru ugulsu wo sagase

Un boulet de canon

Fend l'air... Où est passé

Le rossignol ?

Eibō NICHI (1936)

Sensō no Daichi tada tada Horareshi

La guerre

N'a rien laissé sur Terre

Rien qu'un trou béant

Tatsunosuke ISHIBASHI

Parmi ces quatre haïkus, deux rappellent les poèmes de Vocance : ceux de HASHI et de ISHIBASHI. Pour les deux autres, on sent bien, à la lecture, que l'usage du *kigo*-mot de saison a tendance à adoucir la vision de la guerre que cherche à donner le poète japonais. « C'est l'été » ou « le rossignol » apparaissent comme étrangers à la réalité qui doit être évoquée. Seegan Mabesoone, dans la préface *des Haïkus de la Résistance japonaise*, écrit : « À partir de 1940, ce furent des dizaines de poètes de haïku dit 'progressistes' (*shinkō hajjin*) qui souffrirent pendant plusieurs années de persécutions. Il suffisait, par exemple, d'avoir composé des haïkus sans 'mot de saison' (*kigo*), ou de s'essayer à des versets de métrique libre (ne respectant pas la métrique de 5-7-5 syllabes), ou encore de traiter d'un sujet de société (c'est-à-dire de ne pas se limiter à des haïkus sur 'les fleurs et les oiseaux', comme le recommandait l'école traditionaliste du *Kachōfūei*), et on était immédiatement soupçonné de rébellion envers 'l'Ordre nouveau' (*shin taisei*) du pouvoir militaire. »⁽³⁵⁾ On saisit là cette chaîne que pouvait constituer le mot de saison pour les poètes japonais.

L'expression de Julien Vocance, elle, n'est pas bridée par le mot de saison ou la métrique, car il les ignore. Et ses haïkais en sont beaucoup plus réalistes et rendent beaucoup mieux la violence de la guerre. C'est pourquoi Couchoud pourra ressentir les poèmes de Vocance comme « des projectiles qui font mouche ». Et Dominique Chipot pourra écrire : « En s'écartant des cerisiers en fleur, Vocance s'est rapproché des hommes. »⁽³⁶⁾

14 . Moment inaugural

Terminons ce propos en énumérant les éléments qui font de la publication des *Cent visions de guerre* de Julien Vocance un moment inaugural de l'histoire du haïku et de la poésie en France.

a. Ce sont les premiers haïkus en français publiés dans une revue, donnés à lire à un public large, pas seulement littéraire. Ce fait marque deux événements : l'usage d'une nouvelle forme poétique en français et un changement de langue pour le haïku alors écrit en japonais. Il s'agit d'une manifestation trans-culturelle, phénomène rare à l'époque ; et une étape importante de l'histoire générale du haïku.

b. Les circonstances de l'écriture de ces textes (les tranchées de la guerre de 14-18) apportent aux premiers haïkus français un ton de violence, de gravité, d'attention à une situation extrême où la vie et la mort se côtoient. C'est un haïku singulier qui n'est pas du tout dans l'esprit « des fleurs et des oiseaux » japonais, mais empreint d'originalité. Julien Vocance ne plaisante pas avec le ton, qui apportera au haïku en français un sérieux tout particulier.

c. Ces haïkus vont donner le coup d'envoi d'une écriture de haïkais de guerre, ceux même qu'on peut lire dans le livre *En pleine figure*⁽³⁷⁾. Alors que les poèmes de Vocance sont publiés en 1916, puis 1917, les haïkus de Maublanc, Druart, Sabiron, etc. sont datés de 1918, 1921, 1923. Ce fut la première vague du haïku dans l'histoire du haïku en France. Elle fut initiée par Vocance.

Le numéro anthologique de la *Nouvelle revue française*, réalisé par Jean Paulhan en 1921⁽³⁸⁾ semble bien issu de cette vague. On y lit très peu de haïkais de guerre, cependant, sinon ceux de Georges Sabiron, tué dans les tranchées d'Arcy Sainte-Restitue.

L'obus en éclat

Fait jaillir d'un bouquet d'arbres

Un cercle d'oiseaux

Vocance, dont les haïkus figurent juste après ceux de Couchoud, a voulu apporter des notes moins rudes en publiant des haïkaïs sur le cirque, teintés malgré tout de tristesse.

Dans des satins, des lumières,
Et des bouffées de crottin,
Voici venir l'écuyère

L'acrobate
Ne peut plus
Dégager sa vertèbre.

Après ces éblouissements
Nous ramenons dans la nuit noire
Le désespoir de nos enfants

Paulhan introduit cette publication avec ces mots : « [...] Ils [les faiseurs de haïkaï] supposent la plupart que des aventures attendent le haï-kaï français — (qui pourrait trouver par exemple la sorte de succès qui vint en d'autres temps au madrigal, ou bien au sonnet ; et par là former un goût commun :

ce goût justement qui passe pour préparer la venue d'œuvres plus décisives.) » Paulhan, lui-même intéressé par les formes courtes de langage, voit manifestement une promesse dans cette nouvelle forme poétique. Il imagine le haïku capable de « former un goût commun », capable d'attirer à l'écriture nombre de gens d'où surgiraient des « œuvres plus décisives ».

À l'époque, effectivement, cette forme poétique est vue comme propice à développer une pratique poétique populaire. « La littérature d'un peuple n'est pas faite seulement de la production de quelques écrivains de métier ; elle est d'autant plus forte et vivante que plus d'hommes y collaborent d'un effort unanime. » écrit René Maublanc ⁽³⁹⁾. Le haïku est vu alors comme un petit genre propice à propager l'écriture chez un grand nombre de personnes. N'oublions pas le mot de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous, non pas un. » C'est effectivement ce qui prend forme depuis quelques années.

d. La publication des visions de guerre de Vocance témoigne d'un désir de rupture dans les formes poétiques, que Vocance tentera d'illustrer par la suite dans son « Art poétique ». Cette rupture est, en quelque sorte, portée par les événements de la guerre de 14-18 : une destruction humaine sans précédent, dont les conséquences devaient gagner la représentation artistique elle-même. La publication de Vocance

anticipe un pan de la poésie qui viendra par la suite avec le déploiement du fragment et de la brièveté dans l'écriture poétique. On peut penser notamment à Yves Bonnefoy et à Philippe Jacottet qui firent preuve d'un certain intérêt pour le haïku.

e. Ce moment inaugural pour l'histoire du haïku reste cependant méconnu jusqu'à aujourd'hui. Il est pourtant à l'origine de la première vague d'intérêt pour la forme poétique japonaise entre les deux guerres. Sans doute, ces poèmes de Julien Vocance ont marqué les lecteurs à l'époque du fait que leur aspect bref et fragmentaire s'adaptait bien à la description du paysage de la guerre de 14-18. Les poèmes de Vocance eurent moins de succès par la suite. Après la seconde guerre, l'influence discrète du haïku sur certains poètes français se poursuivra⁽⁴⁰⁾. Et aujourd'hui, accompagnant le développement des outils de communication numérique, la reprise d'une écriture populaire du haïku a véritablement explosé.

Bibliographie

- (1) *Kyoraishô*, Livre II, [37], dans *Le haïku selon Bashô, Traités de poétique*, présentation et traduction de René Sieffert, POF, 1983
- (2) *Sanzôshî*, Le livre blanc, [5], dans *Le haïku selon Bashô, Traités de poétique*, présentation et traduction de René Sieffert, POF, 1983
- (3) *Sanzôchî*, Le livre rouge, [1], dans *Le haïku selon Bashô, Traités de poétique*, présentation et traduction de René Sieffert, POF, 1983
- (4) *Bashô Seigneur ermite, L'intégrale des haïkus*, éditions bilingue par Makoto Kemmoku et Dominique Chipot, éditions La Table ronde, 2012
- (5) *Fourmis sans ombre, Le livre du haïku*, Maurice Coyaud, éditions Phébus, 1978
- (6) *L'écriture et la différence*, Jacques Derrida, éditions du Seuil, 1969
- (7) *Kyoraishô*, Livre I, [43], dans *Le haïku selon Bashô, Traités de poétique*, présentation et traduction de René Sieffert, POF, 1983
- (8) *Friches-Arano*, Bashô, éditions Verdier, 2006
- (9) « Cent visions de guerre », dans *La Grande Revue*, 20^e année, n°5, mai 1916
- (10) *En pleine figure, Haïkus de la guerre de 14-18*, anthologie établie par Dominique Chipot, éditions Bruno Doucey, 2013
- (11) <http://www.dominiquechipot.fr/haikus/essais/couchoud.html>
- (12) *La république mondiale des lettres*, Pascale Casanova, éditions du Seuil, 1999
- (13) *Le haïkaï – Les épigrammes lyriques du Japon*, Paul-Louis Couchoud, éditions La Table ronde, (1906)
2003
- (14) *Au fil de l'eau*, les premiers haïku français, édition établie par Éric Dussert, Fayard, 2004
- (15) voir note (4)
- (16) *Julien Vocance, Maître Haijin français*, Chantal Viart, éditions unicity, 2018
- (17) voir note (12)
- (18) *Gazette des beaux-arts*, XVIII, 2, Paris, 1859/Gallica, « Le Japon à Paris », p. 385-397.

- (19) *La revue blanche*, tome XII, 1, 1897, « Enquête sur l'influence des lettres scandinaves », p. 163.
- (20) voir note (13)

- (21) voir note (4)
- (22) voir notes (9) et (10)
- (23) voir note (13)
- (24) « Art poétique », dans *Le livre des haïkaï-Le héron huppé*, Julien Vocance, courtoisie de Geneviève Seguin-Besson, fille de l'auteur, 1983
- (25) *La bonne chanson, Jadis et naguère, Parallèlement*, Paul Verlaine, Poésie/Gallimard, 1979
- (26) Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations, éditions Mille et une nuits, 2005
- (27) *Sanzôchî*, Le livre rouge, [7], dans *Le haïku selon Bashô, Traités de poésie*, présentation et traduction de René Sieffert, POF, 1983
- (28) *Calligrammes*, Apollinaire, Poésie/Gallimard, 1925, 1966
- (29) *Les peintres cubistes*, Apollinaire, Hermann éditeur, (1965), 1980
- (30) *Julien Vocance, Maître Haïjin français*, Chantal Viart, éditions unicity, 2018
- (31) voir note (10)
- (32) idem
- (33) idem
- (34) *Haïkus de la Résistance japonaise (1929-1945)*, Seegan Mabesoone, éditions pippa, 2017
- (35) idem
- (36) voir note (10)
- (37) idem
- (38) Nouvelle revue française n° 84, septembre 1920
- (39) voir note (16)
- (40) *Le haïku en France, Poésie et musique*, sous la direction de Jérôme Thélot et Lionel Verdier, éditions Kimé, 2011