



HAL
open science

Le "haiku" dans la littérature hispanique

Hynde Benachir

► **To cite this version:**

Hynde Benachir. Le "haiku" dans la littérature hispanique. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016. Français. NNT : 2016BOR30036 . tel-01492662

HAL Id: tel-01492662

<https://theses.hal.science/tel-01492662>

Submitted on 20 Mar 2017

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

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

Université Bordeaux-Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ESPAGNOL

LE *HAIKU* DANS LA LITTÉRATURE HISPANIQUE

Présentée et soutenue publiquement le 20 octobre 2016 par

Hynde BENACHIR

Sous la direction de Frédéric BRAVO

Membres du jury

M. Frédéric BRAVO, Professeur, Université Bordeaux-Montaigne

M. Bernard DARBORD, Professeur, Université Paris X – Nanterre (Rapporteur)

M. Alain ROCHER, Professeur, École Pratique des Hautes Études

M. Philippe MERLO-MORAT, Professeur, Université Lumière – Lyon (Rapporteur)

Mme Nuria RODRÍGUEZ-LÁZARO, Professeur, Université Bordeaux-Montaigne

Table des matières

Introduction.....	8
I.Le poème venu d'Asie.....	18
I.1. Genèse et évolution du <i>haiku</i> japonais.....	20
I.1.1.La culture diglossique du Japon.....	21
I.1.2.La langue hybride :.....	30
I.1.2.1.Les réalités du signe sino-japonais : éléments de définition du kanji :.....	30
I.1.2.2.La rentabilité de l'iconicité diagrammatique dans le système graphique japonais :.....	34
I.1.3. Quelques considérations sur la « transparence » de l'écriture haikistique.....	47
I.2. Éléments de métrique et de stylistique du <i>haiku</i> japonais.....	67
I.2.1.La musicalité : le rôle du rythme dans le <i>haiku</i>	68
I.2.2.Naissance et évolution du <i>haiku</i> au sein de la littérature japonaise.....	71
I.3.De l'esthétique du <i>haiku</i> japonais.....	78
I.3.1. La question du « figural »	78
I.3.2.L'esthétique du zen et la linguistique structurale.....	84
I.3.3.Bilan d'une forme poétique en perpétuelle mutation : Bashô, Buson, Issa, Shiki.....	89
II.Le <i>haiku</i> comme forme allogène.....	112
II.1.Éléments de phonétique et de phonologie comparées.....	114
II.2.L'apparition du <i>haiku</i> comme forme poétique dans le domaine hispanique.....	129
II.2.1.Le <i>haiku</i> et l'intertextualité : entre schisme et filiation.....	130
II.2.2.Le rôle de la revue <i>España</i> et les sources littéraires du <i>haiku</i> hispanique.....	144
II.2.3.La miniaturisation poétique comme réminiscence de la littérature lyrique espagnole.....	147
II.2.4.Entre figuration et substitution: le <i>haiku</i> comme icône de l'absence.....	152
II.2.4.1.La piste de l'imagisme anglo-saxon.....	153
II.2.4.2.L'approche idéogrammatique :.....	157
II.2.4.3. Le point de vue neuropsychologique :.....	167
II.3.L'avènement du <i>haiku</i> hispanique :.....	174
II.3.1.Le <i>villancico</i> en faveur d'une « simplicité » populaire :.....	177
II.3.1.1.La <i>cantiga d'amigo</i> , le parallélisme et la bimembration :.....	195
II.3.1.2.La <i>seguidilla</i> , un possible « modèle » métrique.....	211
II.3.1.3.Structure binaire du <i>haiku</i> hispanique.....	227
II.3.2.La <i>jarcha</i> : comme un « <i>haiku</i> » dans la poésie judéo-espagnole et arabo-andalouse.....	231
III.Le <i>haiku</i> à la frontière des genres :.....	241
III.1.Les signes des signes ou la perception comme origine du « jaillissement » poétique.....	243
III.1.1.Le statut ontologique de la perception.....	244
III.1.2.Le Sacré dans la forme brève : un lien ambigu entre l'Homme et l'Univers.....	266

III.2.Du gnomique dans le <i>haiku</i> hispanique : caractérisation de la posture poétique.....	292
III.2.1.Discontinuité et fragment : éléments pour une définition du <i>haiku</i> hispanique.....	300
III.2.2.Modalisation du discours gnomique dans le <i>haiku</i> hispanique.....	327
III.3.Un lieu privilégié du mot d'esprit.....	348
III.3.1.1.Le <i>haiku</i> parodique :.....	350
III.3.1.2.Le <i>haiku greguerístico</i>	357
III.3.1.3.Les diminutifs ou le caractère « discret » du lyrique :.....	361
III.3.1.4.Connivence et références : le lecteur complice.....	379
 <i>Synthèse</i>	 395
<i>Bibliographie</i>	423

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Monsieur Frédéric BRAVO, Professeur de linguistique à l'Université Bordeaux-Montaigne, pour avoir accepté de diriger mes recherches, pour son soutien indéfectible, sa bienveillance, sa gentillesse et sa patience à mon égard durant tout le temps où j'ai eu le bonheur de travailler sous sa direction.

Je voudrais également remercier M. Bernard DARBORD, M. Philippe MERLO-MORAT et Mme Nuria RODRÍGUEZ-LÁZARO, Professeurs des universités, pour avoir accepté de faire partie du jury. Je remercie tout particulièrement M. Alain Rocher pour l'aide qu'il m'a déjà apportée lors de mon premier travail de recherches et pour l'enseignement qu'il m'a dispensé durant mes études de japonais.

J'adresse également mes remerciements à Mme Isabelle TAUZIN, Directrice d'AMERIBER, pour les judicieux conseils qu'elle a pu me prodiguer.

Je tenais également à remercier mes interlocuteurs de l'École Doctorale Montaigne-Humanités, toujours aimables et accommodants, particulièrement Mme Chantal DUTHU, dont la présence rassurante m'a soulagée bien des fois.

Je remercie Mme Nadine LY, qui fut mon professeur et dont les enseignements m'ont été d'une très grande utilité dans mon travail de recherche.

Je tiens à remercier mes amis : Ana STULIC, Isabelle TOUTON, Lise SEGAS pour leur aide et leur soutien permanents, Béatrice CHENOT pour avoir alimenté ma bibliographie de façon prodigieuse et pour son amitié, Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES pour les discussions que nous avons pu avoir et pour son amitié inestimable, Pierre CAPGRAS, Céline BONELY et Franck LALANNE pour l'aide logistique, Jun ARISUE pour avoir apaisé maintes fois mes doutes en japonais, Anne-Flore ROUYER et Julien GAUBAN pour leur compagnie précieuse et la motivation qu'il m'ont apportée.

Je tiens particulièrement à remercier ma mère, qui n'a pas compté son temps pour me soutenir et m'encourager, et ma petite sœur Adélaïde, qui a souvent été de bon conseil et une source docte alimentant mes réflexions. Merci de m'avoir permis d'y croire pendant tout ce temps.

Enfin, merci à tous ceux, collègues et amis, qui ont été là dans les moments difficiles et dans les moments joyeux et qui m'ont tant apporté au quotidien, qui m'ont entourée tout le temps.

*À la mémoire d'Umberto Eco,
sans qui jamais ma vocation de linguiste ne serait née,*

*À ma mère, Maria,
À ma sœur, Adélaïde,
qui ont supporté mes monologues sans jamais s'impatienter,*

Introduction

Le projet de ce travail de recherches est de présenter le *haiku*, forme brève de la poésie japonaise se résumant à un poème de dix-sept syllabes, dans la **littérature hispanique**. Cette présentation se fonde sur l'analyse d'un corpus que nous n'avons pas cherché à restreindre de quelque manière que ce soit : comme l'indique le titre, tous les *haikus* du domaine hispanique devaient rester potentiellement exploitables pour cerner une forme poétique qui, si elle fait déjà partie d'une tradition nippone, reste récente pour le panorama littéraire occidental.

Partons de la définition que donne Paul-Louis Couchoud, spécialiste de la première heure quant au *haiku* japonais :

Un haïkai est une poésie japonaise en trois vers, ou plutôt en trois petits membres de phrase, le premier de cinq syllabes, le second de sept, le troisième de cinq : dix-sept syllabes en tout. C'est le plus élémentaire des genres poétiques. Peut-on même appeler poésie un tercet où il n'est tenu compte ni de rime, ni de quantité, ni d'accentuation, où le nombre même des syllabes admet quelque licence ? Un haïkai n'est comparable ni à un distique grec ou latin, ni à un quatrain français. Ce n'est pas non plus une « pensée », ni un « mot », ni un proverbe, ni une épigramme au sens moderne, ni une épigramme au sens antique, c'est-à-dire une inscription, mais un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelques fois une simple touche. L'abstrait en est éliminé. La syntaxe est elliptique à l'excès. Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène. Tout l'effort poétique porte sur le choix des trois sensations suggestives qui appelleront le cortège des autres¹.

Il s'agit, à notre sens, de la définition la plus juste et la plus complète de cette forme poétique pour laquelle nombre de critiques, faute de pouvoir la caractériser en fonction d'un modèle occidental comparable, mêlent toutes ensemble des questions d'esthétique, de stylistique de poétique mais aussi de linguistique qui aboutissent soit à des descriptions très minutieuses où l'on a tôt fait de se perdre dans les méandres de domaines confus (on lie, par exemple, la nécessité de concision à l'esprit du zen en entrant dans des considérations

¹Paul-Louis Couchoud, *Le Haïkai, Les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 25-26

techniques qui relèvent plus de la spiritualité que de la littérature), soit à des énoncés lacunaires qui aboutissent bien souvent à une exemple de *haiku* car, comme nous le savons, « *una imagen vale mil palabras* ».

Ici, Paul-Louis Couchoud livre tout ce qu'il y a à savoir sur la *haiku* comme forme poétique japonaise : structure numérique, lois métriques (que l'on peut contourner sans trop de mal fait au poème, nous dit-il), syntaxe et thématique. Il insiste effectivement sur la brièveté et la contrainte d'« épuration » du langage qu'elle suppose, qui se traduit par une grande rigueur dans le choix des mots employés. En revanche, il est l'un des seuls auteurs ayant écrit sur le *haiku* japonais à ne pas parler de strophe ou de tercet, éléments de versification inopérants dans le cas présent. La notion même de « vers » employée est aussitôt remise en question, remplacée par « membre de phrase » qui ne suppose même pas une unité phrastique complète dans le poème, c'est pourquoi il parle d'ellipse. La langue japonaise, agglutinante, est une langue du sous-entendu grammatical et cette particularité a bien été saisie et transmise par le critique : P.-L. Couchoud connaît cette poétique de l'« après-coup » propre à la tradition poétique japonaise, notamment avec l'existence du *kanbun*². En outre, pour avoir séjourné au Japon par deux fois et pour avoir traduit les *haikus* des plus grands auteurs, il sait comment son présentés les poèmes sur leurs supports d'origine : en tris segments ou d'un seul tenant, si bien que le mot « vers » devient inapproprié. Enfin, il coupe court au débat portant sur une éventuelle parenté du *haiku* avec toute autre forme poétique connue dans la littérature occidentale en posant clairement que le *haiku* n'est pas une poésie de la figure mais une poésie de l'image. Rien dans l'inventaire stylistique dont dispose la poésie occidentale ne peut venir au secours de qui voudrait écrire un *haiku*. Ce dernier est donc une invitation à repenser la poésie elle-même – Paul-Louis Couchoud interroge d'ailleurs directement la nature poétique du *haiku* et c'est une question que nous aurons à reprendre au cours de notre réflexion – et, partant, formule une remise en cause ontologique de la poésie même.

Une contradiction pourrait être relevée entre cette caractérisation du *haiku* japonais par le critique français et le sous-titre même de son ouvrage, « *Épigrammes lyriques du Japon* ». Ici s'amorce un deuxième débat que nous aurons à éclairer dans cette double approche du *haiku*, hispanique et japonais : le lyrique. Chez Paul-Louis Couchoud, il faut entendre le terme lyrique comme « intériorisation » : le *haiku* est une description d'une image intérieure que le poète transmet par le biais d'un poème bref. Il est la poétisation d'un constat sur un objet (au sens le plus large du terme) par le prisme d'une voix donnée qui adresse au lecteur un message qui tient plus de l'amorce que monstration. La notion de lyrique n'a donc pas

²Le Kanbun est un exercice de traduction commun, appris pendant le cursus scolaire japonais, qui consiste à traduire des poèmes chinois classiques en langue japonaise. Le processus comprend plusieurs étapes où il faut, finalement, « surimprimer » la langue japonaise à la langue chinoise (d'un point de vue grammatical et syntaxique) pour parvenir au sens du texte.

grand chose à voir ici avec le sentimental, le cathartique ou même la confession comme nous la connaissons dans la poésie occidentale.

En somme, Paul-Louis Couchoud, médecin de son état, livre une description anatomique du *haiku* avec une exactitude toute scientifique : tâchons de la garder en mémoire tout au long de cette réflexion.

De nos jours, avec l'ouverture au monde que permet l'Internet, l'échange que favorisent les réseaux sociaux, les sites, blogs, pages web ou profils consacrés au *haiku* sont pléthore. Chacun peut, sans en référer à quiconque mettre en ligne son œuvre haikistique et la donner à voir à qui voudra. Le *haiku* se veut une forme poétique **populaire** et « populiste » – au sens littéraire du terme. Récemment, nous avons eu l'heur de constater que la NHK, grande chaîne télévisée japonaise, organisait sur les réseaux sociaux un « appel à contributions », montrant une photographie donnée (paysage urbain, jardin zen, construction traditionnelle, objets de la vie quotidienne) qui s'accompagnait de la consigne « *Haiku this photo* ³ » ou demandant au potentiel « *haiku master* » de poster sa propre photographie accompagné d'un poème de trois lignes, après quoi serait désigné le « *Haiku Master of the Month* » en fonction de critères dont nous n'avons pas connaissance. Le *haiku* est un jeu. Cependant, ce qui a retenu notre attention, c'est la création de toute une **terminologie** liée au *haiku*. Dans la consigne de la chaîne japonaise, le mot « *haiku* » est devenu un verbe comme si « faire un *haiku* » était une action à part entière telle que manger ou dormir, conférant un aspect presque performatif à ce mot. De notre côté, nous avons usé de cette palette terminologique, y ajoutant parfois nos propres néologismes tels que « haikiste » ou « haikistique » car il est difficile de nommer justement une chose ou une personne dans une langue qui ne connaît pas le trait qui la caractérise.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que les recueils de *haikus* qui ont été publiés durant ces dernières décennies s'assortissent bien souvent d'une note liminaire ou d'une annexe visant à expliquer ce qu'est le *haiku*. Lorsque l'on prend le recueil bilingue *Bashô, Seigneur ermite*⁴ de Dominique Chipot et Makoto Kimmoku, qui referme l'intégrale du grand poète japonais Matsuo Bashô, une introduction donne les bases métriques et historiographiques de la connaissance du *haiku* japonais à l'attention du lecteur. Vincent Brochard et Pascale Senk font de même dans *L'Art du Haïku*⁵, ainsi que Corine Atlan et Zéno Bianu, qui consacrent une partie de leur *Anthologie du poème court japonais*⁶ à l'explication

³Voici le site de la NHK dédié au *haiku*, « *Haiku Masters* » : http://www3.nhk.or.jp/nhkworld/en/tv/haiku_masters/, consulté le 24/05/2016

⁴Dominique Chipot et Makoto Kimmoku, *Bashô, Seigneur ermite*, Paris, La Table Ronde, 2012

⁵Vincent Brochard et Pascale Senk, *L'art du Haïku*, Paris, Belfond, 2009

⁶Corine Atlan et Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002

de ce poème par une « *Petite histoire du haïku* » à la fin de l'ouvrage. Henri Brunel, avant même de commencer son introduction dans le livre intitulé *Les Haïkus*⁷, pose la question « Qu'est-ce qu'un haïku ? » au milieu de la page et cite, pour toute réponse, un *haïku* de Matsuo Bashô. Il s'agit là d'un fait curieux car il est rare de trouver, lorsque l'on ouvre un recueil de poésies, une note historiographique du sonnet et un « mode d'emploi » de sa métrique. Pour le *haïku*, il semble que ce soit un passage obligé, comme un rite d'initiation, et une nécessité. Tout au plus trouverons-nous des considérations sur la poétique ou l'esthétique propre à un auteur en particulier, parfois mis en perspective d'un courant littéraire, mais rarement nous voyons un cours de littérature apparaître en marge de ce que nous lisons. En outre, les titres que nous venons de citer traitent du *haïku* japonais. Il n'est, à notre connaissance, aucun ouvrage théorique sur le *haïku* purement hispanique. L'**absence de référence** en la matière a d'ailleurs été une autre source de difficulté, notamment pour trouver des éléments de définitions du *haïku* hispanique qui, cette fois, nous auraient éclairée. Les premières pistes du *haïku* hispanique, mis en relation avec le *haïku* japonais toutefois, nous furent gracieusement données par l'ouvrage d'Octavio Paz, en collaboration avec Eikichi Hayashiya, de traduction des *haïkus* de Matsuo Bashô – nous noterons comme ce poète « fit école » dans la diffusion du *haïku*. *Sendas de Oku*⁸, dont le titre est déjà à mi chemin entre l'espagnol et le japonais, propose dans une section intitulée « *La tradición del haikú* » où, tout en dressant le portrait de cette forme poétique, donne des exemples de *haïku* en espagnol inspirés des poèmes du maître japonais. Ce beau livre est aussi un invitation à lire les *haïkus* de Yosa Buson, dont les illustrations jalonnent cette édition bilingue.

Plus curieux encore, il est même, dans certains recueils de *haïku*, un petit manuel à l'usage du *haijin* en herbe. Dans son recueil des premiers français (publiés entre 1905 et 1922) parmi lesquels figurent les poèmes de Rafael Lozano, Éric Dussert propose une « fiche technique » intitulée « Faites vos haïku vous-mêmes⁹ » mais met cependant le *haijin* en garde contre un éventuel excès de confiance : « **Manne des ateliers d'écriture**, le haïku est une forme aussi gracieuse qu'exigeante qui, outre la nécessaire gymnastique de l'esprit qu'elle réclame, impose d'user largement de son vocabulaire tout en faisant preuve de son sens poétique, sinon d'observation. » L'exercice semble facile, pour peu qu'on ait un « sens poétique », quant à la métrique, elle peut vraisemblablement souffrir quelques contournements, comme le soulignent Corine Atlan et Zéno Bianu : « Essayez d'écrire ce que vous avez vu et si possible sans jugement, sans longue description, sans vérité générale, sans trop de métaphore ou de figure de style (ce qui est le plus difficile!). Si votre haïku compte

⁷Henri Brunel, *Les Haïkus*, Paris, Calmann-Lévy, 2005

⁸Octavio Paz et Eikichi Hayashiya, *Sendas de Oku*, México, Tezontle, 2005

⁹Éric Dussert, *Au fil de l'eau suivi de HAIKAIS*, Paris, Mille et une nuits, 2004, p. 143

dix-neuf ou dix-huit syllabes, ce n'est pas grave. L'important est qu'il vous semble "juste"¹⁰ ». Il n'y a ni moquerie ni sarcasme dans notre propos en retranscrivant ces lignes pour le moins surprenantes : nous cherchons seulement à montrer combien lecteur de *haiku* doit être encadré à la fois dans sa lecture et, s'il devait y venir, dans son écriture. La raison de ces précautions didactiques tient à plusieurs éléments : le *haiku*, dans la littérature japonaise, participe d'une esthétique particulière, celle du **bref** mais aussi celle du **zen**, qui en fait un poème dit « contemplatif ». Une telle forme poétique se heurterait par trop à des habitudes poétiques occidentales diamétralement opposées aux attentes qu'elle suppose si personne ne prenait l'initiative de mettre en garde contre une forte probabilité de « dérive occidentalisme ». Cependant, le « fond » reste le même : **observer, transcrire et condenser** jusqu'à la **justesse**.

Force est de constater que, si au Japon le *haiku* est fort populaire, il l'est également en dehors des frontières de l'archipel. Néanmoins, il semble qu'il ait bénéficié d'une attention et d'un **engouement** particuliers dans le domaine hispanique. Dès les années 1910, les premiers recueils de *haikus* en langue espagnole sont parus en Espagne, au Mexique, comme une « fièvre haikistique » se répandant dans le monde des lettres à une rapidité impressionnante compte tenu du fait qu'il n'existait pas, à cette époque, les moyens de communication que nous connaissons aujourd'hui. Ainsi, quand nous parlons que *haiku* dans la littérature hispanique, nous devons poser que le **domaine** auquel nous nous référons comprend **l'Espagne et l'Amérique Latine**, bien entendu, mais aussi tout poète ressortissant d'un pays hispanophone qui n'aurait pas écrit en espagnol comme c'est le cas pour Joan Salvat-Papasseit ou Salvador Espriu, qui ont écrit en **catalan**, ou encore Rafael Lozano, demeurant à Paris, qui écrivit en **français**.

Poussés par les courants d'**Avant-Gardes**, les premiers « haikistes » hispaniques s'inspirent d'un modèle récent pour la tradition occidentale car le Japon, au début du XX^e siècle, venait à peine de rouvrir ses frontières au monde et aux modes extérieurs, laissant par là-même filtrer une culture soigneusement confinée depuis six siècles. C'est, peu ou prou, l'époque de l'orientalisme en Europe : les « chinoiseries » et « japonaiseries » sont la parure raffinée des demeures comme de la littérature. Ce n'est pourtant pas le cas du *haiku*. Bien que venant du Japon, il ne répond pas à un but purement ornemental. Tout au contraire, il s'impose comme le prétexte à une **réflexion sur le langage poétique** concomitante aux expériences pratiquées par les symbolistes puis les avant-gardistes, réflexion menée pourtant par des auteurs dont aucun ne semble, à notre connaissance, parler japonais. Au fait de devoir comprendre comment le *haiku* a pu entrer dans la littérature hispanique, s'ajoute alors la question de **l'appropriation** des textes japonais et de leur **assimilation** qui, à terme, devait engendrer le *haiku* hispanique même.

¹⁰Corine Atlan et Zéno Bianu, *op.cit.*, p. 49

Nombre d'auteurs écrivirent dès lors des *haikus*. Certains l'avouèrent franchement, d'autres les dissimulèrent sous des **néologismes** qui semblaient, il faut le croire, mieux correspondre à ce qu'ils avaient l'impression d'écrire. Ce fait a rendu notre tâche de recherche particulièrement ardue car ce fut parfois au gré des pages de recueils poétiques qu'il nous a fallu trouver quelques poèmes identifiables comme *haikus*, parfois un seul comme ce fut le cas pour Luis Cernuda, alors que rien dans le titre où le contexte n'en laissait présager la présence. Mais nous avons eu là la première piste de notre recherche : au milieu de formes poétiques différentes, le *haiku* se remarquait d'un simple « coup d'œil » puisque, bien souvent, il semblait minuscule par rapport aux autres poèmes, se perdant parfois, seul, au milieu d'une page. Nous avons trouvé là notre premier indice de sa **brièveté**. Le second était son **isolement** : le *haiku* est, au sein d'un recueil quel qu'il soit, un îlot discursif qui ne partage avec son contexte que les frontières spatiales d'une page ou l'épaisseur d'une feuille. Nous avons établi que le *haiku* se suffit à lui-même, est conçu comme un système **fermé**, mais **non clos**.

Cette recherche de **fragments** dans des œuvres poétiques de tous genres et de toutes provenances a exigé de nous une mise à jour en continu du corpus tout au long de notre travail de recherche, qu'il soit en papier ou numérique. Lorsque des centaines de *haikus* se sont finalement déroulés sous nos yeux, écrits en **espagnol** ou en **catalan**, teintés d'**américanismes** ou empreints du **folklore ibérique**, le doute n'était plus permis quant à l'existence tangible et démontrable d'un *haiku* hispanique.

Cependant, il serait inexact de laisser croire que cette recherche du matériau haikistique n'a été que fragmentaire puisque nous avons déjà travaillé sur le **recueil** de *haikus* de Mario Benedetti, *Rincón de haikus*¹¹, lors de notre mémoire de Master. Comme dans les ouvrages portant sur le *haiku* japonais que nous avons mentionné, nous avons sacrifié au rite de l'introduction du *haiku* japonais dans la perspective du *haiku* hispanique. Ce passage obligé n'a cependant pas été d'une grande difficulté car nous avons, à cet moment-là, la chance de bénéficier de cours de langue et de civilisation japonaises, ce qui nous a permis d'accéder directement aux textes dans les deux langues et de nous livrer à leurs analyses conjointes sans avoir recours à d'éventuelles traductions.

La lecture de recueils de *haikus* hispaniques s'est assortie d'un paradoxe. Certains auteurs tels que Mario Benedetti et, plus récemment Juan Antonio González Fuentes et Eduardo Moga ont fait précéder leur production poétiques de brefs manifestes dans lesquels ils établissent leur **posture** quant à la notion de *haiku*. Tous s'accordent à dire qu'ils n'en écrivent pas. Il semble qu'au fur et à mesure que le *haiku* s'est « démocratisé », les auteurs ont

¹¹Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2001

pris de plus en plus de précautions au sujet du nom qu'ils donnent à leurs poèmes, nuanciant leur propos, explicitant leur but ou leur motivation.

Ainsi, **Mario Benedetti** conçoit le *haiku* comme « *un desafío, tanto por su estructura fija como por su brevedad obligada*¹² » – le poète fait partie de ceux qui s'astreignent à la structure canonique du *haiku* – mais se défend de toute imitation du poème japonais :

*En mi caso particular, es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imagenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a tópicos japoneses sino a mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras poéticas*¹³.

Il semble déjà que les recommandations à l'usage du *haijin* non japonais ne valent pas pour tous les auteurs et c'est précisément l'une des caractéristiques du *haiku* hispanique : son esthétique comme sa poétique ne sont l'affaire que de l'auteur qui, selon ses propres choix et attentes, se plie ou non à certains critères, la somme de ceux-ci constituant la définition qu'il en donne.

On retrouve les propos similaires sous la plume d'**Eduardo Moga** en un *mea culpa* stylistique sans détour :

*Por último, me siento en la obligación de señalar que he transgredido todas las reglas del haikú, salvo su canónica división en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente. Vayan en mi descargo los múltiples precedentes de transgresión –incluso de la estructura tripartita y del cómputo silábico– que sus innumerables practicantes han sentado a lo largo de sus cinco siglos de vida*¹⁴.

Le poète espagnol relativise ensuite son propos : « *Por fortuna, el haikú es como la pizza: si la masa es buena, se le puede echar de todo*¹⁵ ». Plus qu'une pizza, le *haiku* semble décidément être un « pot-pourri » de tout ce que le poète trouve à y mettre : sensations, questionnements, réflexions, suggestions, etc. Eduardo Moga se montre conscient de sa **transgression**, qu'il admet si volontiers que l'on pourrait croire qu'il la revendique, puisqu'il

¹²Mario Benedetti, *op.cit.*, p.10

¹³Mario Benedetti, *ibid.*, p. 11

¹⁴Eduardo Moga, *Los haikús del tren*, Almería, El Gaviero, 2007, p. 13

¹⁵Eduardo Moga, *op.cit.*, p.14

s'inscrit, comme il le souligne fort justement, dans une longue lignée de transgresseurs, pour le plus grand succès de cette forme poétique.

Dans son recueil *Haikus sin nombre*, le second volet du triptyque des « *Haikus sin...*¹⁶ » paru en 2011, Juan Antonio González Fuentes développe autour de cette transgression une position discursive propre qu'il nomme « *voz impostada* », se qualifiant lui-même d'imposteur puisqu'il n'est ni japonais, ni japonophone et que son statut de *haijin* n'est qu'une surimposition presque artefactuelle à son statut de poète hispanique :

En cuanto a los temas y sentido de mis personales haikus, salta a la vista de cualquier aficionado al género que tampoco se ciñen a los cánones de la ortodoxia clásica. Soy occidental. Mi formación, referentes, esquemas, vivencias, escenarios, paisajes..., mi educación sentimental es occidental. El haiku est un « formato » y concepto poético propio de Extremo Oriente y, en este sentido, en mi opinión, todo acercamiento occidental al haiku parte de una cierta impostura, de un fingimiento que alcanza un verdadero sentido poético cuando se materializa en la voz impostada del poeta¹⁷.

Nous avons cité ici les trois seuls « manifestes haikistiques » que nous ayons eu à lire mais tous se recourent sur le postulat d'un canon du *haiku* que tous **transgressent**, principalement parce qu'ils ne sont pas japonais. Pourtant, il existe une volonté réelle d'écrire des *haikus* et la motivation, sinon la pratique, est commune : il s'agit de la contrainte du bref. Du défi évoqué par M. Benedetti au simple « format » poétique, les auteurs de *haikus* hispanique ont cette « soif » du bref et cherchent dans ce poème de dix-sept syllabes – il s'agit là d'une généralité – la raison nécessaire à repenser le mot que l'on associe à l'idée. D'ailleurs, d'où vient, pour un Occidental, cette **idée** d'écrire des *haikus* ?

Pour répondre à ceci, nous avons eu la chance de pouvoir en discuter avec Juan Antonio González Fuentes lui-même, qui explique superbement d'où lui est venue l'impérieuse nécessité d'écrire des *haikus*, acceptant de ce fait les « bénéfiques » de l'imposture :

La necesidad imperiosa de escribir haikus, es decir, de expresarme en una forma muy concentrada de poesía, nació en otoño de 2009 durante mi primer viaje a Nueva York (recuerdo que leía entonces a Luis Cernuda). Me

¹⁶La série des « *Haikus sin...* » comprend trois recueils de *haikus* : « *Haikus sin estación* » (2010), « *Haikus sin nombre* » (2011) et « *Haikus sin orden* » (2014). L'ensemble des poèmes est paru dans le recueil *Monedas Seltas* (2014)

¹⁷Juan Antonio González Fuentes, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Carena, 2011, p. 9

encontraba en el cementerio urbano de Saint Trinity Church, casi enfrente de la entrada a Wall Street, y, de repente, fui consciente de estar en un núcleo central del poder y la cultural occidental, rodeado de rascacielos, pero a la vez, sentado en un banco en un cementerio que era un escenario perfecto de un mundo y unas vidas desaparecidas hace mucho tiempo. Y así, rodeado de fantasmas en un escenario fantasmal en el centro del mundo occidental, sentí la imperiosa y sonambúlica necesidad (como escribió José Hierro) de expresarme en núcleos concentrados de poesía, es haikus¹⁸.

À l'instar de Jorge Carrera Andrade, dont les *Microgramas* sont une constante recherche de la **corporité** poétique, Juan Antonio González Fuentes, pris entre l'empressement du présent et l'inertie du passé, entre les lumières de la ville surpeuplée et les stèles de l'un des plus anciens cimetières de New-York, s'est senti au carrefour de deux mondes, qu'il fait coïncider dans un « format » réduit mais non réducteur.

Là se fait jour tout le **paradoxe** qui se cache sous l'énigmatique syntagme nominal « *haiku* hispanique » du titre. S'ils n'écrivent pas de *haikus* faute de ne pas être nés japonais, faute de ne pas suivre les canons du genre ou faute de ne pas vouloir les imiter, qu'écrivent donc ces poètes ? À quoi tient le *haiku* hispanique s'il n'est pas contraint à la règle numérique, aux usages en vigueur dans le *haiku* japonais comme le *kigo* (mot-saison) ou les *kireji* (mots de césure apportant une tonalité discursive particulière au *haiku*) ? Ces questions entraînent, de fait d'autres interrogations connexes : que doit le *haiku* hispanique au *haiku* japonais ? Et, enfin, que crée le *haiku* hispanique ?

L'émergence de cette série de question suppose une **problématique multiple** fondée sur un binôme épistémologique : d'une part, le *haiku* comme forme brève et, d'autre part, le *haiku* hispanique comme forme poétique. Apporter des réponses à ces interrogations nécessite une approche linguistique multiple par le biais de la linguistique de corpus, de la sémiotique du texte et de l'image, de la sémantique de la poésie, de la philosophie du langage, la phonétique et la phonologie, la morphologie, etc. à l'aide des outils méthodologiques conférés par la linguistique guillaumienne, le structuralisme, le dialogisme hérité des formalistes russes et, surtout, l'**analyse littérale** fondée sur les travaux de Nadine Ly et de Frédéric Bravo, que nous avons eu la chance d'avoir comme professeurs. Nous avons considéré le texte comme un **système** et le genre, lorsque cela a été nécessaire, comme un système de systèmes. C'est de cette approche littéraliste que nous sommes partie pour analyser les *haikus* aussi bien japonais qu'hispaniques. En complément de ceci, nous avons cru utile d'adjoindre une approche

¹⁸Cette citation du poète cantabre est extraite des discussions que nous avons eu la chance et le bonheur d'avoir avec lui au sujet de son œuvre poétique.

comparée en linguistique et en littérature afin de cerner chaque domaine, dans un premier temps, avant d'en fait un **bilan contrastif** tout en nous gardant de tomber dans le catalogage de différences et de similitudes entre les deux types de *haikus*. C'est pourquoi nous écartons d'emblée le *haiku* hispanique comme « forme jumelle », « symétrique », « copie », « imitation », « import », « héritage » ou tout autre terme qui induirait une « parenté directe » entre le *haiku* japonais et le *haiku* hispanique. Le **bilan historiographique** que nous avons dressé des deux formes en exposera les raisons. À ce stade de notre réflexion, nous ne pouvons qu'affirmer, en nous reportant aux dires des auteurs mentionnés précédemment, que le *haiku* hispanique n'est pas un corollaire du *haiku* japonais : il est autre et c'est précisément ce que nous allons tenter d'établir dans la présente démonstration.

Ne pouvant cependant pas mener simultanément deux faisceaux d'analyses tout au long de notre réflexion étant donné la complexité de l'objet sur lequel elle porte, nous avons opté pour une approche qui pourrait être qualifiée de « chronologique », non par souci de linéarité mais parce que nous avons voulu retracer le cheminement du *haiku* comme concept poétique d'une culture à l'autre. En somme, nous avons suivi sa trace depuis les rouleaux japonais aux *haikus* hispaniques en ligne.

Ainsi, le plan de notre réflexion est conçu comme une **cheminement**.

La première partie est consacrée au *haiku* japonais, que nous replaçons dans son contexte d'origine. Il s'agit à la fois de comprendre le *haiku* comme forme poétique mais également de **comprendre** la culture de laquelle il est issu, la **tradition** littéraire dans laquelle il s'enracine, la langue dans laquelle il est écrit. Le Japon, sous l'influence de la Chine, est construit comme **diglossique**, utilisant un système linguistique **hybride**, d'une grande complexité graphique. Cet éléments n'est pas anodin dans la prise en compte du *haiku* japonais car, de motifs poétiques en idéogrammes, les mécanismes de signifiante à l'œuvre dans cette forme poétique requièrent une analyse minutieuse, sur plusieurs niveaux (visuel, phonétique et textuel) afin de saisir ce poème qui, bien que bref dans son essence, s'étend dans son sens vers des possibilités infinies si bien que l'on pourrait croire qu'il existe autant de signifiés pour un *haiku* qu'il existe de lecteurs.

La seconde partie doit définir les liens qui existent entre *haiku* hispanique et *haiku* japonais, sans jamais céder à la facilité de la comparaison de l'amalgame. Traité comme deux entités poétiques distinctes, le *haiku* hispanique est mis en **perspective** du *haiku* japonais. Une fois les **universaux** poétiques posés, tels que la prosodie ou encore le rythme, il sera question de définir les outils terminologiques applicables à chacun. En effet, si l'on peut aisément parler de métrique et de versification pour tout texte poétique en Occident, le cas particulier du *haiku*, dans les deux cultures, exige une plus grande précaution quant à la

manipulation de la **terminologie** à employer. Il s'agira également de comprendre comment ces deux domaines, l'hispanique et le japonais, ont pu entrer en contact mais il nous incombera également de comprendre comment le *haiku* japonais a été perçu et reçu par les auteurs de langue espagnole. Il est à noter que cette nouveauté littéraire arrive, en Espagne notamment, à un moment où les poètes, en quête de renouveau, cherchent dans la tradition de quoi alimenter leur réflexion : des formes classiques de la lyrique espagnole sont remises au goût du jour, bien que revisitées à la lueur des nouvelles théories littéraires. Ce n'est sans doute pas un hasard si une forme aussi lointaine des traditions poétiques du monde hispanique a pu intégrer sa littérature juste au moment où de grands **bouleversements** théoriques et pratiques, assortis de « tâtonnements », sont prônés par les Avant-Gardes littéraires et trouvent leurs manifestations dans tous les courants en « -isme » du début du XX^e siècle. Nous pouvons dès maintenant affirmer que le *haiku* hispanique naît de cette **nécessité** de trouver un « terrain neutre » pour des expérimentations poétiques sans que la tradition puisse trouver quelque chose à y redire.

Enfin, la troisième partie est consacrée au *haiku* hispanique hors de tout contexte. Envisagé comme un système, il possède un fonctionnement, des modalités énonciatives et discursives, des tendances qui lui sont propres. Dégagé de toute éventuelle comparaison avec son homonyme japonais, il apparaît dans la littérature hispanique comme « **inclassable** ». Ni sentence, ni maxime, ni églogue, ni tercet, ni micro-fiction, il partage pourtant avec toutes ces espèces littéraires des traits communs que la brièveté de sa forme ne suffirait pas à expliquer. Accoler l'épithète « hispanique » à un *haiku*, c'est avant tout poser la question d'une **essence**, d'un genre existant par **nature** ou par **culture**. Confronté à la forme brève, nous verrons s'il tient de la **transgénéricité**, de **l'agénéricité** ou même de la question générique tout simplement. Il y a également lieu de s'interroger sur cette « justesse » du mot et les mécanismes qui président à la concision du *haiku* parmi lesquels la condensation, la simplicité ou l'écrasement, que nous attacherons à définir tout au long de notre progression dans l'univers de ce que nous pouvons désormais légitimement nommer *haiku* hispanique.

PREMIÈRE

PARTIE

I. Le poème venu d'Asie

De même que tous les hommes
sont semblables par leur forme
extérieures (et avec la même
variété infinie), ils sont
semblables par le Génie poétique.

William BLAKE

Si nous partons du postulat que le *haiku* existe dans la littérature hispanique, il semble qu'un détour par le contexte originel de cette forme, brève s'il en est, soit une nécessité absolue afin d'en cerner les enjeux et de comprendre, éventuellement, le succès littéraire dont il a bénéficié durant es dernières décennies. Il ne s'agit pas de faire le compte des différences existant entre les deux « formes », la japonaise et l'hispanique, mais bien de comprendre s'il y a lieu d'envisager une « parenté », une « ressemblance », une « poétique » commune. Voyons plutôt ici la volonté de rétablir une certaine « neutralité » dans l'approche du *haiku*, que l'opacité de sa structure et de sa langue a contribué à élever au rang de véritable « mythe » poétique.

Avant de nous aventurer plus loin dans cet rappel historiographique, nous devons poser clairement un fait qui a longtemps influencé l'image globalement répandue de cette forme poétique : pendant plusieurs décennies après l'ouverture des frontières du Japon par l'Empereur Meiji, restauré dans sa souveraineté politique en 1868, le *haiku* n'a été accessible pour l'Occident que par le biais de traductions d'anthologies, classiques ou contemporaines. José Juan Tablada, Octavio Paz, Antonio Machado, Mario Benedetti, pour ne citer que certains des auteurs de *haiku* hispanophones que nous mentionnerons, n'ont jamais eu accès qu'à des traductions des poèmes japonais, tout comme les Français avant eux, à l'aube des Avant-gardes – comme ce fut le cas pour Paul-Louis Couchoud ou Maurice Coyaud qui devinrent par la suite des références en matière de *haiku* japonais. Or, comme le soulignent fort justement Dominique Chipot et Makoto Kemmoku dans les « Notes de traduction » de leur recueil des poèmes de Matso Bashô, il convient de retenir ceci : « Traduire, c'est trahir. Impossible de le nier, surtout au moment de transmettre la quintessence d'un poème aussi

bref que le haïku japonais¹⁹. ». Si l'adage italien « *Traduttore, traditore* » montre plus encore le nôtre – sans doute à cause de la paronomase qui tient pourtant à une simple métathèse – le péril encouru lorsqu'on touche au texte en vue de la traduire, quel est alors le danger de n'avoir eu recours qu'à des traductions de textes, que l'on sait d'emblée difficiles à traduire ? Les deux auteurs de *l'Intégrale des haïkus de Bashô* ont tenté de trouver un compromis pour trancher l'épineux problème traductologique : « Si la syntaxe initiale n'a pas toujours été respectée, c'est dans le seul but de ne pas transcrire des tercets dépourvus de logique. Nous nous sommes abstenus de rendre trop "poétiques" nos traductions en usant de la métrique ou des rimes.²⁰ » Entre le sens et la syntaxe, les traducteurs ont exprimé leur choix, que nous respecterons entièrement et que nous mettrons nous-même en œuvre lorsque l'analyse nécessitera la traduction d'un ou plusieurs mots. Il ne sera pas question de remettre en cause les différentes traductions des éditions bilingues pour tous les *haijins*²¹ que nous avons lus et cités : le propos de ce travail de recherche n'est pas de traduire les textes cités ou de vider les querelles d'interprétation et de traduction entre la langue-source et la langue-cible, ni même d'en critiquer la mise en œuvre. Car, à la question traductologique qui n'est finalement que « secondaire », s'ajoute la question primordiale de nature poétique : faut-il entendre, pour le lecteur occidental, la poésie comme fatalement tributaire de la métrique ou de la rime ? Cette interrogation est d'ores et déjà sans objet pour le *haïku* dans son contexte d'origine : la poésie japonaise ne conçoit pas la rime comme élément caractéristique de la poésie. Quant à sa métrique, nous ne saurions l'analyser et l'interpréter avec les instruments que la tradition occidentale nous confère.

Ayant eu la chance de bénéficier de cours de langue japonaise durant nos études universitaires, nous nous efforcerons de rester la plus fidèle possible au texte. Dans les analyses effectuées, nous conserverons les traductions des éditions de référence afin que le lecteur puisse avoir sous les yeux les deux « versions » du texte et se faire ainsi une idée du sens général qui émane d'une forme aussi brève car, paradoxalement, son explication minutieuse pourrait sans doute mener à des exégèses exponentielles tant la multitude d'interprétations les rend riches. De fait, nous préférons annoncer dès à présent que la fluidité du texte ne sera pas maintenue, que nous ne chercherons pas non plus à respecter la structure syllabique consacrée du 5-7-5 dans les phases d'analyse. Nous ne traduirons pas de façon « poétique » mais plutôt de façon pragmatique. Dans le but d'une analyse strictement littérale, nous nous en tiendrons à la syntaxe du texte japonais telle qu'elle est dans le texte, contrairement au compromis traductologique que nous avons évoqué plus tôt. Ce choix est

¹⁹Dominique Chipot, et Makoto Kemmoku, *Bashô, Seigneur ermite*, Paris, La Table Ronde, 2012, p.9

²⁰Dominique Chipot et Makoto Kemmoku *op.cit.*, p.9

²¹ Il s'agit du terme utilisé pour désigner les auteurs de *haïkus* par contraste avec les *shishin*, auteurs de poésie, et les *shûshin*, auteurs de prose romanesque.

mûrement réfléchi : pour le lecteur ne parlant pas japonais, la différence de traitement des syntagmes ou des lexies constituant le poème n'en sera que plus « parlante » ; pour le lecteur maîtrisant la langue, il fera momentanément « abstraction » de la traduction pour se consacrer, avec nous, à l'analyse des mécanismes internes au texte.

I.1. Genèse et évolution du *haiku* japonais

Avant d'envisager le *haiku* sous sa forme « hispanique », il est souhaitable de rappeler quel fut le contexte de l'émergence du *haiku* comme forme poétique autonome dans la littérature japonaise afin d'en mesurer les enjeux ontologiques mais afin, également, de percevoir toute l'évolution qu'elle a connue avant de devenir celle que nous connaissons aujourd'hui. Ce contexte se doit, bien entendu, d'être historique, culturel, littéraire mais aussi linguistique. De même que la société japonaise a connu de nombreuses mutations au fil des siècles, sa culture a suivi et évolué avec elle mais, paradoxalement, avec un certain décalage parfois. La langue, qui est le *medium* de cette transmission culturelle et linguistique, est aussi le moyen d'acter ces changements par le biais de l'écrit, qu'il soit littéraire ou non.

Notre objectif, pour cette première partie, est de donner une approche simplifiée de la genèse du *haiku* dans sa culture d'origine. Il s'agit pas d'une tentative de « vulgarisation » du *haiku*. Ces dernières années ont vu la publication – parfois pourrait-on dire la pullulation tant le phénomène s'est propagé rapidement – de recueils de haikus japonais, avec souvent les mêmes auteurs édités, ré-édités, chaque critique allant de sa version du texte tout comme de son commentaire, certains se recoupant parfois, beaucoup se contredisant souvent. L'on a même vu fleurir de petit guides pratiques à l'attention du *haijin* potentiel : la critique contemporaine a, en quelque sorte, livré le *haiku* « clés en main ». Devant cet éventail d'hypothèses, nous avons préféré rester circonspecte : beaucoup de choses qui se sont affirmées sur le *haiku* se sont avérées être des informations soit partielles, soit lacunaires, soit totalement fausses. Il n'est donc pas question de donner une définition unique et définitive du

haiku japonais, pas plus que de trancher en faveur d'un critique ou d'un autre. Nous avons simplement cherché le plus d'éléments possibles sur le *haiku*, que nous avons ensuite recoupés afin de ne garder que des données pouvant être attestées d'un point de vue historique ou littéraire. Voyons donc ce qui suit comme un état de la question du *haiku* dans la littérature japonaise.

I.1.1. La culture diglossique du Japon

Bien que prenant le risque d'énoncer ici un truisme, il est impossible d'envisager un aspect d'une littérature sans envisager, de façon connexe et concomitante, la langue dans laquelle cette littérature s'écrit. Parler du *haiku*, c'est parler du Japon. Parler du Japon, nous l'aurons bien compris, c'est parler du japonais. Jusque là, la logique est simple. La réalité semble l'être bien moins dans une civilisation que l'insularité a marqué du sceau du mystère et, parfois, de la mystification. Des origines floues, un polythéisme ancestral qui a perduré jusqu'à nos jours, un des systèmes graphiques les plus complexes au monde : voici autant d'éléments que nous devons prendre en compte si nous voulons rester la plus exacte et la plus cohérente possible.

La date retenue pour la fondation du Japon par l'Empereur Jinmu est 660 av. J-C. Durant l'ère du Paléolithique, le Japon est rattaché à l'actuelle Corée par des bancs de glace, qui disparaîtront à la fin de la période de glaciation de Würm. Jusqu'alors, le Japon était solidaire du continent eurasiatique. Devenu un archipel, il reste, par sa position insulaire et grâce à l'interface qu'il forme entre l'Océan Pacifique et le continent eurasiatique, un haut lieu d'échanges ethniques, culturels et linguistiques. La période *Yayoi* (500 av. J-C. à 300 av. J-C.) voit se produire des afflux de populations venues de la péninsule coréenne et des côtes nord-orientales de la Chine tandis que, du Nord-Est, affluent également des populations proto-mongoles. Il existe cependant des populations autochtones, vivant sur les îles proto-japonaises, dont l'évolution se fait par « à-coups », au gré des mutations et des techniques apportées par les vagues de populations étrangères.

À ce stade de l'Histoire, il n'est pas encore question de « Japon » mais d'une contrée nommée « Pays de Wa », signifiant littéralement le « pays des nains », nom quelque peu péjoratif que lui donne la puissante Chine dite « des Trois Royaumes ». La graphie de ce toponyme se compose de sinogrammes, attestant de la présence, très tôt, des signes chinois dans le système graphique japonais : le surnom du Japon en est un néologisme et devient, par la suite, une manipulation tenant presque du jeu de mots – en l'occurrence, il s'agirait plutôt

d'un « jeu de sons ». En effet, le caractère *wa* (倭) signifie « nain » mais bientôt, on lui préfère un autre sinogramme 和, qui se lit également *wa*, mais signifiant « harmonie », ménageant beaucoup plus la fierté proto-nippone. On y ajoute alors le signe 大 (*tai*), qui signifie « grand » – une manière, sans doute, de s'affranchir de la connotation péjorative que pouvait comporter le *wa* réducteur originel. Notons également que ce *wa* (倭) est non seulement remplacé par un autre signe dont le sens n'a rien à voir avec toute idée de taille, mais qu'en y adjoignant le mot 大 (*tai*) renvoyant à l'idée de grandeur, il semblerait que l'on cherche à écarter définitivement cette idée de petitesse ethnique ou de nanisme géo-politique. Le tout, Yamato (大和), constitue le premier nom connu du Japon, que l'on date vers 500 après J-C. Conscient de cette « lacune » s'étendant sur plusieurs siècles de la proto-histoire du Japon, Michel Vié propose cependant une hypothèse intéressante pour ce phénomène d'émergence :

S'agissant d'un passé plus ancien, la délimitation approximative d'une période protohistorique s'est donc imposée : celle où les affirmations écrites (surtout en chinois) par des Japonais peuvent être recoupées soit par de rares inscriptions antérieures, soit par des chroniques dynastiques chinoises. *L'Histoire des Wei*, composée au IV^e siècle, mentionne parmi les « barbares de l'Est » le Japon, appelé pays des Wa. Ainsi définie, cette protohistoire correspond partiellement à la période archéologique des *kofun*²².

Le Japon paraît commencer à s'affranchir de cette sympathie condescendante que semble lui porter l'Empire chinois. Ce n'est pas un pays nain, ni même un pays de Nains, mais bien un peuple qui s'éveille au sentiment d'une identité ethnique et culturelle. Par conséquent, il ne doit plus rien envier à la puissante Chine, fût-ce dans le domaine technique ou socio-culturel. Le clivage entre les deux entités se creuse encore avec la célèbre missive du Prince Shôtoku Taishi (574-622) qui, s'adressant à l'empereur de Chine, crée la frontière qui existe à présent entre leurs deux empires : « De l'empereur du Soleil Levant à l'empereur du Soleil Couchant... ». Faut-il y voir une sorte de défi, une bravade de l'empire naissant à un autre empire déjà à son apogée et que l'on croit désormais engagé sur la pente d'un déclin inexorable ? Sans nous risquer à alimenter un débat millénaire de rivalités entre ces « frères ennemis » que sont la Chine et le Japon, nous verrons plutôt dans cette formulation une sorte

²²Michel Vié, *Histoire du Japon*, Paris, PUF, 2009, p.8. Les *kofun* dont parle Michel Vié sont des « cloches » de céramique ornées dont l'usage, quoique encore partiellement méconnu, semblait consister à marquer les limites des premières nécropoles et décorer les monuments funéraires. Ils ont donné leur nom à une ère historique du Japon, l'ère *Kofun*. Les inscriptions qu'ils comportent ont longtemps été une source historiographique pour les anthropologues, notamment sur le fonctionnement sociétal de l'époque, où la conscience insulaire n'avait pas encore fait son chemin dans l'esprit des habitants des îles de l'archipel.

de réponse métaphorique au nom légendaire de cette Chine admirée et redoutée de tous. La Chine est alors l'« Empire du Milieu » (中土, *chûgoku*). À ceci, le Japon répond qu'il est l'« Empire du Soleil Levant » (朝日, *asahi*), puis plus tard, la « Source du Soleil », 日本, *nippon*, dont découlent le nom actuel du Japon ainsi que l'adjectif qualificatif « nippon » qui, passé dans la langue française, demeure à ce jour usité comme synonyme de « japonais ».

Aujourd'hui encore, les relations entre Chine et Japon demeurent complexes. La situation géographique de l'archipel japonais le place au carrefour des influences de la Chine et de la Corée. Les premières mentions de la civilisation proto-japonaise apparaissent, par bribes, dans des écrits chinois anciens. Dès la période *Yayoi*, un grand bouleversement culturel s'opère dans l'archipel avec l'arrivée de la riziculture irriguée, du bronze, du fer, du verre tandis que les premières guerres claniques posent les fondations de l'établissement de structures étatiques. Le « premier Japon » connaît d'un seul coup ce que la chronologie occidentale distingue en Néolithique, Chalcolithique et Âge du Fer. Le centre culturel du Japon se déplace vers l'île de Kyûshû (l'île la plus au Sud), plus proche de la Corée et de la Chine, sous l'impulsion d'un flux de population venu de Corée. Dans les *Chroniques de Wei*, ces premières annales historiques rédigées en chinois, le Japon est une confédération de principautés dirigée par la reine du Yamatai, l'Impératrice Himiko.

Au III^e siècle, la présence de l'écriture chinoise au Japon déjà est attestée. Elle reste l'apanage de l'aristocratie et d'une catégorie de serviteurs de la noblesse, composée en grande partie de Coréens. Elle y est utilisée comme un outil nécessaire à la constitution de l'État mais elle ne possède pas réellement de valeur symbolique. Elle sert seulement de trace, de mémoire, notamment pour la compilation des *Annales*.

La période *Asuka* (fin du VI^e siècle - début du VII^e siècle) voit arriver les premiers « vrais » écrits, issus d'une nécessité générée par une période de mouvements politiques intenses en Chine et en Corée. Alors que la Chine des « Trois Royaumes » se réunit sous la dynastie des Sui, la Corée, divisée en trois états – le Paekche, le Silla et le Kokuryô –, entre en guerre interne. La Chine intervient comme médiateur ou force d'appui, tour à tour, dans ces conflits. Géographiquement coupé des deux autres grands empires, le Japon s'efforce de se moderniser, de laisser une trace dans l'Histoire de l'Asie et de consolider sa souveraineté quand le contexte géopolitique direct devient particulièrement instable. Les écrits des archives demeurent comme témoignage de cette mutation interne du Japon, alors que Sôga no Umako, haut dignitaire de l'empire japonais, rédige une constitution en dix-sept articles visant à définir le bon fonctionnement du gouvernement. De la Chine, le Japon recevra également une influence religieuse : le bouddhisme, passant par la péninsule coréenne entre sur l'archipel à cette même époque. Il ne devient cependant pas la religion d'état, ni même la religion unique : il coexiste avec la pratique, typiquement japonaise et bien plus ancienne, du shintoïsme.

Le prince Shôtoku Taishi, mu par cette volonté de tenir tête au « géant chinois » restera dans l'Histoire comme celui qui fit Japon l' « État des Codes », notamment grâce aux réformes de l'ère *Taika*. La plus grande mutation sociale s'opère à partir de 645 et transforme la noblesse guerrière émergente en aristocratie de fonctionnaires. Bien entendu, si c'est bien pour endiguer l'étendue de l'influence chinoise, c'est pourtant le modèle étatique de l'Empire du Milieu dont on s'est inspiré et que l'on a « japonisé »²³.

La présence de modèles hérités de la Chine est perceptible à bien des endroits et tout au long des siècles. La période de *Nara* (710-784) voit la construction de la première capitale nippone, Fujiwara Kyô (la future Nara, qui donne ensuite son nom à la période historique) sur le modèle chinois de ville en damier alors que la monnaie est frappée de quatre sinogrammes, preuve d'une réelle intégration du modèle d'écriture chinois dans le fonctionnement de l'empire japonais naissant. Cette période de *Nara* marque la naissance de la littérature historiographique japonaise. Des anthologies sont compilées à cette époque : le *Kôjiki* – littéralement « le récit des temps anciens », en 712 – et le *Nihonshôki* – dont la compilation s'achève en 720 – qui renferment des annales historiques conçues sur le modèle chinois, rédigées en chinois et qui se servent du système de computation chinois pour dater les événements, qu'ils soient légendaires ou réels. Concernant le *Nihonshôki* notamment, François et Mieko Macé apportent des précisions importantes quant à l'impact de ces annales dans la culture japonaise :

Conçu sur le modèle chinois, écrit dans un chinois de bonne tenue, il devait pouvoir être comparé aux histoires chinoises qui inspirèrent sa méthode, n'étaient ses deux premiers livres qui traitent du temps des dieux. Présenté sous forme d'annales, il se sert du système chinois de computation du temps pour dater tous les événements, qu'ils soient légendaires, comme la fondation du premier palais par le premier souverain, Jinmu, ou indiscutablement historiques comme la guerre civile de Jinshin (aîné de l'eau du singe) en 672. [...] En écrivant le *Nihonshoki* en chinois, les fonctionnaires lettrés démontraient leur maîtrise de la prose classique²⁴.

En marge de ces deux références dans le domaine de l'historiographie japonaise, apparaît également le *Kaikifûsô*, première anthologie poétique propre au Japon, laquelle compile des poèmes rédigés en chinois, signe de l'absolue maîtrise de cette langue par les

²³François et Mieko Macé, *Le Japon d'Edo*, Paris, Guide Belles Lettres des Civilisations, 2006, p.32

²⁴François et Mieko Macé, *in op.cit.*, p.33

lettrés japonais. La culture chinoise est la preuve de l'excellence pour l'élite intellectuelle du Japon.

Il est nécessaire de rappeler à quel point la poésie chinoise constitue une autorité en matière de raffinement. Les Japonais se trouvent alors sans cesse confrontés à cette hégémonie littéraire de leur voisin chinois. Il est donc question, pour la littérature et la poésie japonaises, de pouvoir rivaliser face à une culture établie et propagée dans toute l'Asie et dont personne ne semble contester la prééminence. Les Japonais prennent à cœur d'enrichir leur propre horizon littéraire et, par là-même, d'affirmer à la fois leur langue et leur identité. La mise en œuvre de cette volonté d'excellence prend forme dans le *waka* et le *tanka*, des poèmes courts, par opposition à la poésie longue appelée *kanshi*, dont le nom signifie littéralement « poèmes des Han », en référence à la grande dynastie chinoise des Han. Il est également à l'origine du mot *kanji*, qui souligne ici encore l'omniprésence du modèle graphique chinois. Le *waka* (和歌²⁵, qui signifie littéralement « chant japonais ») est une forme poétique composée de trente-et-une syllabes distribuées en cinq vers selon le schéma suivant : 5/7/5/7/7.

Ces poèmes trouvent leur place dans le premier grand recueil de poésie japonaise, le *Man'yōshū*, qui compte plus de quatre mille exemples du genre. Les caractères chinois y sont utilisés pour leur valeur phonétique, habitude graphique qui donnera lieu, lors des déchiffrements ultérieurs, à de nombreux problèmes de lecture et de compréhension, consécutifs à l'évolution de la langue japonaise. Les traducteurs seront confrontés à la difficulté de restituer des passages dont les lectures ancienne et moderne diffèrent totalement. Cependant, c'est le décryptage de cet ouvrage, durant la période *Edo*, qui « pose les bases » de la phonétique et de la syntaxe historiques de la langue japonaise. Durant la période *Heian* (794-1185), le chinois reste la langue utilisée lors de la rédaction des documents officiels, tels que les décrets et autres édits, des archives historiques, des missives échangées entre hauts dignitaires. Cependant, l'effondrement et la chute de la dynastie chinoise des Tang permet au Japon de réduire ce « retard » pris sur le modèle chinois, dont il lui était difficile de s'écarter significativement. Dans ce même temps, la langue japonaise s'affirme comme langue de référence dans la poésie et dans la prose. C'est la période de la compilation du *Kokinwakashū*, qui se pose alors comme le « manifeste de la défense et de l'illustration de la langue, de la nature et de la poésie (*waka*) japonaises²⁶. ». La poésie est l'outil primordial que tout habitant de la Cour impériale, homme ou femme, doit connaître et manier, et s'impose comme un signe de l'accomplissement social.

²⁵ Il est intéressant de noter que le premier *kanji* du mot *waka*, désignant la première forme poétique typiquement japonaise, est le même *wa* que celui que nous avons vu dans le premier nom du Japon, le Yamato (大和).

²⁶ François et Mieko Macé, *ibid.*, p.36

Les « Guerres de Genpei » (1159-1185) apportent un nouveau genre au répertoire japonais : l'épopée. La lutte qui oppose les clans Minamoto et Taira est relatée dans le *Heike Monogatari* (connu dans nos contrées comme *Le Dit des Heike*) et la langue employée est le substrat du japonais actuel, fondée sur de nombreux composés proprement japonais, bien qu'issus du chinois. Les nouveaux contacts établis entre Chine et Japon pendant la période *Kamakura* (1185-1333) permettent au bouddhisme *zen* de faire son apparition et de se répandre dans l'Empire du Soleil Levant. Les moines de la secte *Rinzai* effectuent de nombreux voyages en Chine et transmettent au Japon la riche culture de la dynastie des Song, véritable tradition de prose et de poésie connue sous le nom de « Littérature des Cinq Montagnes » (en référence aux cinq monastères de la secte *Rinzai*). Les échanges avec la dynastie des Song sont nombreux et enrichissants mais ils se dégradent avec l'arrivée des Mongols, qui prennent bientôt possession de l'Empire du Milieu et maîtrisent la Corée tout en exigeant la soumission du Japon.

En dépit de la présence des Mongols au pouvoir, régnant sur une bonne partie de l'Asie, le Japon ne rompt pas complètement ses contacts avec la Chine et, durant la période *Muromachi* (1336-1573), les *shōguns* Ashikaga passent avec leur voisin chinois des accords qui, pour les sujets de l'Empire de cette époque, sonnent comme une trahison. En effet, le *shōgun* Yoshimitsu noue des relations diplomatiques avec la dynastie des *Ming*, acceptant ainsi d'être leur *wang*, (*ô*, en japonais), leur roi vassal, un coup rude porté aux élans d'autonomie du Japon. S'agit-il d'une rétrocession du Japon après la prise de conscience de la « souveraineté japonaise » suite à la chute des Song et l'invasion mongole ? Ashikaga Yoshimitsu²⁷ visait sûrement à s'allier la protection chinoise et les événements d'alors parurent lui donner raison puisque les échanges commerciaux entre les deux puissances devinrent nombreux et prospères à l'heure où le Japon entrait dans une période de conflits internes. Cependant, la paix avec la Chine s'installe durablement, jusqu'à la période *Edo* (1603-1868) où le Japon subit l'autorité de l'inflexible *shōgun* Tokugawa Ieyasu. Dès 1604, le *shōgun* décrète que l'autorisation du gouvernement est nécessaire pour le commerce maritime intérieur et extérieur avant de faire voter, en 1639, la fermeture complète des frontières du pays. Le Japon de la dynastie Tokugawa reste hermétique à toutes sortes d'influences extérieures tandis que toute la vie politique et économique du territoire est centrée autour du *bakufu*²⁸ d'Edo.

²⁷Pour les personnages de l'histoire ancienne du Japon, nous gardons l'ordre japonais pour énoncer noms et patronymes. Le nom de famille précède donc toujours le prénom.

²⁸Littéralement, le mot de *bakufu* renvoie au tref des hautes autorités guerrières sur le champ de bataille, lieu des grandes décisions stratégiques et gouvernementales. Le Japon de l'époque est dominé par l'élite militaire, à la tête de laquelle nous trouvons le *Sei Tai Shōgun*, le chef militaire suprême. Immédiatement subordonnés à son autorité, nous retrouvons les fameux *samurais*, dont les péripéties ont engendré une longue tradition littéraire et dont la philosophie guerrière n'est pas sans entretenir quelque lien étroit avec l'évolution du *haiku* au fil des siècles. D'un point de vue politique, il existe toujours un gouvernement impérial, dont la capitale se trouve à Heian Kyō (l'actuelle Kyoto), et dont le chef reste l'empereur, secondé par les ministres mais leur pouvoir

Si la fermeture des frontières du Japon oblige le pays à vivre en autarcie, elle offre néanmoins l'avantage de stabiliser les relations étrangères et éviter ainsi toutes sortes de conflits avec l'extérieur. Les *shōguns* Tokugawa, chefs militaires commandant l'élite guerrière de tout le pays, dirigent l'archipel d'une main de fer. Si l'empereur, dont la cour demeure à Kyôto, conserve son titre, ce n'est que par protocole : il n'est qu'un symbole spirituel, Fils du Ciel, tandis que le vrai pouvoir est exercé par le *shōgun* puisque ce dernier dirige les *daimyôs*, administrateurs de provinces, dirigeant eux-mêmes les *samurais*. Cependant, les tensions évitées – sans doute faudrait-il dire étouffées – par les Tokugawa renaissent après le tournant capital que constitue la « Restauration de Meiji » dans le paysage politique. Il s'agit de la récupération du pouvoir impérial plein pour l'empereur, et non plus partagé avec le *shōgun*, décision entérinée par un édit de 1867. Au lendemain de la promulgation de la *Constitution de l'Empire du Grand Japon* (1889), ce dernier déclare la guerre à son ennemi héréditaire et cherche l'appui de nouvelles puissances, lointaines et neutres dans les conflits asiatiques, comme l'Angleterre (1902) ou l'Allemagne (1940).

Le Japon, comme nous venons de le voir, se situe géographiquement près d'une « superpuissance » asiatique, la Chine. Par ailleurs, ses terres confinent avec celles de la péninsule coréenne. Bien qu'étant un archipel, il n'est pas réellement isolé. Il semblerait même que ce soit le contraire : des peuplades migrent par vagues successives, s'y implantent, apportent de nouvelles techniques, de nouveaux matériaux, de nouveaux savoirs... Mais il semblerait que le « proto-Japonais » soit à la fois de souche coréenne, mongole, chinoise, aïnou, avec néanmoins, toile de fond, la persistance du spectre à la fois admiré et craint de l'Empire du Milieu. Si l'influence de la Chine atteint son apogée au Japon durant la période *Heian*²⁹ (714-1185), elle est ralentie, comme nous l'avons vu plus haut, avec l'arrivée des Mongols de Kubilaï, grand *Khan*, fondateur de la dynastie des Yuan. Dans sa politique expansionniste, Kubilaï Khan décide de s'appropriier les îles du Japon et tente, par deux fois, d'envahir l'archipel. Il verra cependant chacune de ses tentatives d'invasion se solder par un échec, des vents contraires empêchant ses navires d'atteindre les côtes. Le Japon, considéré dès lors comme un pays dont les frontières sont inviolables, passe pour être protégé par les *kamikaze*, les « dieux du vent », et ne subira pas d'autres attaques extérieures avant les incursions américaines de la Seconde Guerre Mondiale.

Pourtant, aujourd'hui encore, la civilisation japonaise reste profondément marquée par une des plus importantes dynasties de l'Histoire chinoise, jusqu'au dernier bastion de son identité culturelle : sa langue. Les *Han* (*Kan*, en japonais) succèdent aux *Qin*, (dont le nom du

effectif est moindre : ils assument un rôle symbolique, lié à la religion *shintô*, et leur puissance ne s'étend pas à l'élite guerrière autonome, véritable socle de cette société féodale.

²⁹C'est durant la période de *Heian* que la capitale se déplace de Nara vers Heian Kyô (littéralement, la « capitale de la paix »), ancien nom de l'actuelle Kyôto. Elle reste capitale impériale pendant le règne presque sans partage des Tokugawa tandis que la capitale politique se trouve à Edo, l'actuelle Tôkyô.

premier empereur, Qin, donna le nom actuel de Chine) et occupent la place de deuxième dynastie impériale, de 206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C. Ils lèguent au Japon le fameux système de signes appelé *kanji*, littéralement les « signes³⁰ des Han ». C'est l' « âge d'or » de la Chine et le peuple se nomme lui-même « peuple des Han », en signe de fierté des sujets quant à leur suzerain qu'ils considèrent comme un dieu. La dynastie chinoise étend son domaine vers le bassin du Tarim et l'Asie Centrale. Des missions d'exploration ont lieu dans toute l'Asie mais la plus notable reste celle de Zhan Quian, laquelle permet la mise en place d'un réseau de routes commerciales que l'on connaîtra plus tard sous le nom de « Route de la Soie ». La Mongolie, l'Annam, l'île de Hainan, le Sud de la Mandchourie et la Corée sont également annexés par les *Han*. Au sein de la Chine en plein essor, l'élite intellectuelle de l'époque est très productive. C'est l'apogée du développement de la pensée philosophique, des arts (premières céramiques, premières porcelaines, premiers objets laqués ou réalisés en jade) et des techniques. Cai Lun invente le papier, tandis qu'on introduit les nombres négatifs en mathématiques. Lhang Heng invente le premier sismographe basé sur le système du pendule inversé. Enfin, sous les *Han* orientaux (ou postérieurs, de 250 à 220 après J.-C.), rappelons que le bouddhisme fait son apparition en Chine. La littérature connaît également son lot de bouleversements et d'évolutions dans une société en proie à une réelle effervescence intellectuelle, artistique et spirituelle. Les *Annales des Han*, au chapitre « Art et littérature » mentionnent la forme littéraire caractéristique de la dynastie : le *fu*. L'origine de cette forme poétique déclamée (et non chantée) remonte aux *Chants de Chu*, dont la paternité est attribuée à Qu Yuan et Song Yu, tandis que dans le *Xun Zi* (ouvrage de pensée pré-impériale chinoise datant du III^e siècle avant J.-C.), il existe également un chapitre traitant du *fu*³¹.

Les *fu* composés avant la dynastie *Han* et au début de celle-ci sont des poèmes lyriques, appelés *saofu*, composés dans un style libre où la voix poétique livre son ressenti par le biais de descriptions, dépeint ses idées tout en ouvrant, dans le même temps, un débat politique. Par la suite, la forme poétique est structurée et codifiée, devient un exercice de question-réponse et prend le nom de *gufu* mais son contenu reste majoritairement descriptif. En décrivant le monde de l'aristocratie et la beauté des lieux sur un ton critique, le *grand fu* demeure incontestablement le style le plus apprécié et le plus reconnu. Enfin, issu de la tradition populaire dont le Bureau de la Musique³² se pose comme garant officiel, le *gushi* (poème ancien et non chanté) s'impose comme la forme poétique typique du début de la dynastie *Han* et se compose alternativement de vers de cinq et sept mores. Il est intéressant de

³⁰Nous préférons employer ici le mot « signe », plutôt que « lettre », impropre à la description du système graphique japonais. En effet, comme le chinois, la langue japonaise fonctionne par syllabes, aussi appelées mores, rassemblées dans deux syllabaires distincts. Le mot *shiji* représente l'aspect graphique du more.

³¹Ces données sur l'historiographie littéraire ont été extraites des cours de Monsieur Alain Rocher, alors professeur de civilisation japonaise à l'Université Bordeaux-Montaigne

³²Il s'agit d'un bureau d'état qui préside à la fois à la gestion des arts et à celle de la littérature.

noter, à ce stade de notre rappel historique, que cette alternance d'heptasyllabes et de pentasyllabes forme d'ores et déjà la structure « métrique » de la poésie lyrique mais peut-être oserons-nous nous projeter plus avant dans ce travail pour annoncer qu'elle sera attestée dans la poésie japonaise : le *haiku* que nous étudierons en fournit le parfait exemple.

Que doivent les japonais à ces *Han*, dont la culture rayonne ? Sans doute leur doivent-ils la complexité de leur système de signes graphiques. Les *Annales des Han*, compilation presque systématique des hauts faits de l'Empire, sont introduites au Japon et servent de modèle à l'historiographie nipponne naissante. Contre toute attente, elles ne sont pas traduites mais directement lues dans le texte chinois par l'élite intellectuelle. La démarche peut sembler particulière mais elle peut se comprendre en ceci que le chinois, reconnu comme langue des « belles lettres », est perçu comme le modèle « sacré » des lettrés et personne ne se risquerait à en traduire les textes de peur d'en amoindrir le sens. C'est donc sans doute une volonté tenace de rester fidèle au texte original, dans sa pureté et son intégrité, qui est à l'origine de ces méandres linguistiques. Néanmoins, si l'importance de la culture chinoise dans le paysage socioculturel japonais au fil des siècles est démontrée, il faut aussi tenir compte du complexe identitaire qui émane des origines multiples du peuple de l'archipel japonais. Que faut-il voir dans le peuple japonais ? Peut-être faut-il y voir un conglomérat de sang mongol, mandchou, chinois, coréen, aïnou, comme nous l'avons constaté plus haut... L'Histoire semble démontrer à maintes reprises l'opiniâtreté que ce peuple a déployée afin de faire émerger une identité japonaise propre, voire même une supériorité réelle et endémique du peuple nippon sur les autres populations. Le Docteur Tadanobu Tsunoda tentera de démontrer une supériorité « raciale » du Japonais dont les hémisphères du cerveau seraient inversés, preuve physique et irréfutable de l'intelligence supérieure des Japonais tandis que le *Nihonbunkaron* s'impose comme le manifeste nationaliste par excellence. Il clame haut et fort la toute-puissance de l'Empire nippon alors que quelques siècles plus tôt, l'impérialisme poussait son initiateur, le *shôgun* Hideyoshi Toyotomi (1536 - 1598) à tenter d'envahir la Corée par deux fois, en 1592 et 1597. Le Japon prend, garde, étudie mais ne refuse ni ne délaisse rien : il le « nipponise ». Ce passage obligé de tout apport étranger au travers du « prisme japonais » devient une constante, un *modus operandi* caractéristique de la pensée japonaise. C'est ainsi qu'en marge des sinogrammes, apparus avec les textes littéraires et politiques venus de l'Empire du Milieu, se créent les *kana*, syllabaires typiquement japonais. C'est d'ailleurs grâce à l'incursion de ces signes *kana* que, de nos jours, l'on peut distinguer le japonais du chinois au premier regard.

I.1.2. La langue hybride :

Nous avons pu constater, tout au long de ce rappel historique, la complexité des liens existant entre la Chine et le Japon, d'un point de vue culturel mais aussi linguistique. Tout au long de la construction et de l'émergence de l'identité et de la langue japonaises, nous avons pu mettre en évidence, sinon ressentir, combien l'influence chinoise a été présente. Chaque aspect de la langue ou de la culture dominante de l'époque s'était vu absorbé et approprié par le Japon au fil du temps. La langue japonaise, par la complexité de son système graphique, montre effectivement cette double ascendance, à la fois autochtone sur l'archipel et grandement influencée par le modèle chinois, dont l'autorité ne fut à aucun moment contestée. Nous évoquions le système graphique dans sa complexité, tant à cause de la nature même des graphes (certains caractères peuvent compter plusieurs dizaines de traits) qu'à cause de la dimension phonologique qu'il comporte. Nous aborderons maintenant l'aspect pictogrammatique du *kanji*, élément promu au rang de système sémiotique à l'échelle du graphe.

Pour un genre poétique aussi elliptique que le *haiku*, cette complexité des systèmes graphiques soulève plusieurs questions : celle d'un renvoi aux sources textuelles chinoises, celle de l'émergence d'une métrique et d'une stylistique proprement japonaise au fil des siècles, celle de l'iconicité résultant de l'alternance des codes scripturaux et enfin, celle de la langue moderne et partant, son rôle majeur dans la rénovation du *haiku* contemporain.

I.1.2.1. Les réalités du signe sino-japonais : éléments de définition du *kanji* :

La notion de *kanji*, nous l'avons abordé, témoigne de la double ascendance de la langue japonaise, teintée des atavismes des populations de l'archipel et des différentes influences reçues de tous les points de l'Asie mais en particulier de la Chine, son voisin direct.

Avant de tenter de comprendre le fonctionnement multiple du « signe des Han », rappelons tout d'abord qu'il existe plusieurs types de graphies en japonais, chacune occupant, dans la langue actuelle, un rôle bien précis. Il s'agit de deux syllabaires, les *hiragana* (signifiant littéralement « *kana lisses* », dont les formes semblent fluides et arrondies) et les *katakana* (qui ont de nombreux caractères en commun avec les *hiragana* mais dont le tracé est plus brisé, anguleux), connus plus globalement sous le nom de *kana*. Le *hiragana*, dont

l'origine se trouve dans l'écriture chinoise même, est une sorte de *kanji* très simplifié et dont le nombre est restreint à 46 caractères de base comprenant les voyelles au nombre de 5 et 41 mores. Dans binômes C+V, la voyelle d'attaque de base est sourde. Le nombre augmente dès lors que l'on prend en considération les signes diacritiques (" ou °) que l'on appose aux caractères de base, servant respectivement à sonoriser la consonne d'attaque ou bien en la transformer en occlusive bilabiale sourde par exemple : [ha] + ° devient [pa], le phonème [p-] constituant un paradigme phonétique à lui seul, auquel on accole alors les voyelles :

	"	°
ㄏ [ha]	ㄏ" [ba]	ㄏ° [pa]
ㄏ [hi]	ㄏ" [bi]	ㄏ° [pi]
ㄏ [fu]	ㄏ" [bu]	ㄏ° [pu]

L'appellation de *kanji* ou de sinogramme recouvre en fait des réalités diverses et complètement distinctes. Le système chinois comporte bien des catégories qui occupent toutes un poste particulier de la sémantique ou de la syntaxe chinoises.

Le sinogramme est un signe mais peut-être pas celui que nous, « locuteurs alphabétiques », attendons. Ou bien est-ce encore celui que Ferdinand de Saussure décrivait dans son *Cours de Linguistique Générale* comme la combinaison d'un signifiant, d'un signifié et d'une image acoustique³³ ? Pas exactement et ce pour deux raisons évidentes. La première est que le signifiant que décrit Saussure, la forme écrite du mot, est le résultat d'une combinaison de lettres, elles-mêmes issues d'une convention établie (pour le Français par exemple, la convention de l'alphabet fait état de 26 lettres et tout signifiant produit sera nécessairement le résultat d'un agencement donné d'un certain nombre de ces lettres, selon des lois phonétiques précises). Il ne faut rien voir de « sensé » à présent derrière un *a*, un *b*, etc. Ayant depuis longtemps perdu leur charge pictogrammatique, ils ne font que « former » le signe, appeler la lecture, le pendant acoustique. Le sinogramme, lui, ne distingue pas la « forme » du « fond ». Pictogramme, il est la transcription stylisée du Réel : il en est l'image.

Écriture primitive, elle s'attache à dessiner ce que le monde réel montre aux hommes. Les idéogrammes, branche plus abstraite de ce système crypto-visuel, évoquent, nomment, signent les concepts grâce à une combinaison d'éléments existants. Au même titre qu'ils combinent les traits, ils combinent le sens. Car ce que Saussure distingue comme deux versants du signe³⁴, le « signifiant » et le « signifié », se retrouvent alors télescopés : le

³³Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Bibliothèque Scientifique Payot, 1993, p. 99

³⁴ Ferdinand de Saussure, *in op. cit.*, p. 47-48

signifiant expose le signifié, le donne à voir d'entrée, plus qu'il ne le donne à entendre ou à évoquer. C'est pour cette raison sans doute que les *kanji* assumeront dans la langue japonaise, une fonction essentiellement sémantique, souvent utilisés comme radicaux auxquels se greffent, dans certains cas, les flexions modales ou temporelles sous forme de *kana*. C'est la seconde raison pour laquelle la définition saussurienne du signe linguistique s'avère ici limitée, pour ne pas dire inopérante.

Le *kanji* assume donc, dans un premier temps, toutes les fonctions du langage. Les déictogrammes, comme leur nom l'indique, situent dans le temps et l'espace le discours qui se produit :

下 : au-dessous

上 : au-dessus

前 : avant

Le phonogramme tire sa prononciation de l'un des éléments du *kanji* qui, fonctionnant de manière autonome, peut avoir plusieurs lectures :

理 se lit [ri] alors que 里 se lit également [ri]

Le *kanji*, nous le voyons, semble se décomposer en deux signes : un premier à droite et un second à gauche. Celui de droite, par lequel les *kanji* sont indexés dans les dictionnaires, porte le nom de « clé » car il est à la fois l'élément par lequel commence le tracé et l'élément qui modifie le sens du caractère. Il s'agit d'un *kanji* atrophié, parfois miniaturisé, placé comme une sorte d'exposant mathématique qui introduit une nuance de sens. Il est probable que le linguiste André Martinet verrait en ceci une sorte d'étymologie submorphématique, une articulation interne du signe porteur de sens au-delà de son unité minimale, en renfort des combinaisons de signes possibles, comme c'est le cas pour l'idéogramme.

L'exemple de combinaison de sens le plus démonstratif reste le syllogigramme. Le signe est le résultat du mélange, de la superposition ou de la juxtaposition de deux signes existants, qui fonctionnent par ailleurs de manière parfaitement autonome. Ils perdent leurs sens respectifs, en une sorte de « subduction » iconique, au profit d'un sème qu'on obtiendra mais leurs lectures respectives disparaîtront au profit d'une nouvelle lecture, générée par le nouveau signe.

Prenons quelques exemples :

田	+	力	=	男
[ta] = rizière		[chikara] = force		[otoko] = homme

Si nous résumons simplement l'équation, l'homme est « celui qui met sa force à l'œuvre dans la rizière ».

En ce qui concerne la néologie, le japonais associe des caractères existants dont la charge sémantique permet une présentation mentale du référent. Nous retombons dès lors dans ce « jeu de pistes » fondé sur un ou plusieurs sème(s) en commun à plusieurs signes qui, pour des besoins économiques, sont condensés en un seul nouveau logogramme. Prenons l'exemple du mot cinéma en chinois :

電影

Le premier caractère désigne l'électricité tandis que le second désigne l'ombre. L'objet est récent alors que la perception du réel qui a motivé la création des deux signes est bien antérieure : on « recycle » donc les deux sinogrammes existants. Il ne s'agit pas là de remotiver des signes mais bien d'en associer, d'en combiner les signifiés. Ici, le référent extralinguistique n'est donc pas l'endroit appelé cinéma, ni même le Septième Art en soi mais plutôt l'action où on projette des ombres à l'aide d'un appareil électrique (et nous pourrions nous rappeler ici des ombres chinoises qui furent, si l'on veut, l'ancêtre du cinéma. Sans doute s'agit-il ici d'un référent culturel connu et hérité des Chinois).

Le *kanji* est donc résultat d'une combinatoire de clés, ces signes « réduits », presque « subduits », qui forment un caractère complet. Si, au départ, les pictogrammes reflètent le réel, ces éléments stylisés ne montrent plus forcément leur sens de prime abord, après une usure progressive du signe. Le sinogramme, le *kanji* – nous distinguons l'un de l'autre en ce sens que le *kanji*, même s'il est parfois identique au caractère chinois, comporte néanmoins la marque de son passage dans la langue japonaise, ne serait-ce que dans les lectures du signe – se pose comme un paradoxe graphique : il est à la fois ce qui dépeint le réel, l'image et le mot tout à la fois, et un parcours « symbolique » pour le comprendre, chaque clé renvoyant à un référent dont les sèmes peuvent composer le sens global du signe. Il se peut que l'on « lise » un *kanji* sans en connaître la lecture phonétique. En connaissant les clés et leurs significations, on peut en deviner le sens.

Plus tard, la langue japonaise s'enrichit de deux syllabaires, formés à partir de *kanji* usuels modifiés. Chacun possède un rôle bien défini : le *hiragana* sert pour les morphèmes grammaticaux (notamment les particules qui indiquent la fonction grammaticale des mots au sein de la phrase) et les flexions verbales, tandis que le *katakana* est utilisé pour la

transcription phonétique de mots étrangers dans la langue japonaise (dans les limites du système phonatoire du locuteur japonais). Enfin, le *romaji* (littéralement les « signes romains »), notre alphabet, est également utilisé (avec une prononciation anglophone).

En somme, le système graphique japonais compte quatre « familles » de signes qui coexistent et occupent, pour chacun d'entre eux, une fonction spécifique au sein de la langue, ce qui apporte une richesse particulière au japonais, due à la multitude de combinaisons possibles qu'offre une telle variété graphique.

I.1.2.2. La rentabilité de l'iconicité diagrammatique dans le système graphique japonais :

Les divers systèmes graphiques cités plus hauts appartiennent à des systèmes linguistiques, qu'il s'agisse ici du chinois ou du japonais, et sont, *a fortiori*, devenus l'objet d'une convention linguistique. D'un point de vue sémiotique, ils sont aptes à « montrer » ce qu'ils signifient et permettent ainsi au lecteur de lire autant que de voir. Nous pourrions même aller plus loin : si le locuteur connaît la signification du signe ou de ses composants, il peut comprendre le sens global d'un texte sans connaître nécessairement la lecture du caractère. Autrement dit, on peut comprendre sans lire.

La notion même de système sous-tend l'existence d'un ensemble de règles qui président à la grammaire, à la syntaxe et, dans le cas du japonais, à la graphie. La figure peut résider dans la transgression de ces règles. Les stylisticiens contemporains parlent d'« écart » pour désigner les figures du discours, les figures de styles, les tropes. En effet, dans son introduction à l'ouvrage de C. Du Marsais intitulé *Des Tropes*, Gérard Dessons aborde la question de la dialectique entre sens propre et sens figuré, le conduisant ainsi à mentionner cet « écart » en citant l'article « Figure » de l'*Encyclopédie* : « L'idée d'écart sémantique implique l'existence d'un "état primitif, et pour ainsi dire fondamental, des mots ou des phrases"³⁵. ». Par ailleurs, Gérard Genette, dans l'introduction de l'ouvrage de Pierre Fontanier sur les figures du discours, questionne également la pertinence de cette notion d'écart tandis que Fontanier lui-même admet que « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours... par lesquels le langage... s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune³⁶ » mais garde néanmoins dans son propos une certaine réserve « plus ou

³⁵César Du Marsais, *Des Tropes*, Éditions Manucius, Paris, 2011, p.16

³⁶Voir l'introduction de Gérard Genette dans l'ouvrage de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p.8

moins » révélatrice d'une incertitude quant à cette idée. Pour couper court à ce débat d'ordre stylistique, nous nous en tiendrons à l'avis de Giorgio Cardona sur la question : « En tant que catégorie universelle, l'écriture est une figure³⁷. ». Nous parlerons dès lors d'iconicité, qui se pose comme un compromis entre ces deux pôles que son sens propre et sens figuré :

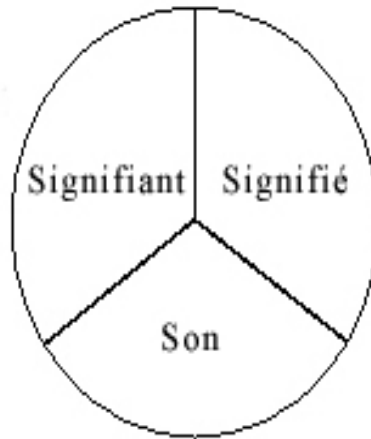
Avec le terme d'iconicité, la sémiologie moderne indique un rapport de ressemblance entre la « forme du signe » (le signifiant étant une lettre, un son, un mot ou un groupe de mots) et l'objet ou l'idée auquel le signe se rapporte dans le monde, ou mieux dans notre perception du monde³⁸.

Dans sa définition de l'iconicité, Simonetta Ceglia insiste à juste titre, sur le fait que celle-ci repose précisément sur le rapport entre le signe et l'objet (notons qu'il n'est pas question de phonétique dans cette approche sémiologique). Mais, dans le cas qui nous occupe, nous avons pu constater à maintes reprises à quel point le chinois était présent à l'origine du système graphique japonais. Or, si le japonais emprunte tant au chinois, il importe également son iconicité, le rapport chinois du signe et de l'objet, notamment pour les textes dans lesquels figurent des *kanji*. Cependant, la langue japonaise s'affirme malgré tout puisqu'elle est une langue agglutinante (de structure syntaxique Sujet-Objet-Verbe) alors que le chinois est une langue isolante (de structure syntaxique Sujet-Verbe-Objet). Il n'existe donc pas de rapports systémiques entre les structures de ces deux langues. Néanmoins, les sémagraphies, communes aux deux langues constituent une passerelle métalinguistique, un fonds iconique commun.

La construction du signe chinois s'articule autour de trois éléments qui sont le signifiant (caractère ou combinaison de caractère), le signifié et le son. Le tout peut être représenté selon le schéma suivant :

³⁷ Cette citation de Giorgio Cardona apparaît dans l'article de Simonetta Ceglia, « Déconstruction du signe: la poésie japonaise du Man'Yoshu », *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, n°1, juillet 2000, www.imageandnarrative.inarchive/narratology/simonettaceglia.htm, consulté le 07/03/2013.

³⁸ Ceglia Simonetta, *in op.cit.*, pas de pagination.



Si l'on part du principe que les écritures dites « historiques », qu'elles soient idéographiques ou alphabétiques, proviennent d'une lointaine source au contenu figuratif et visuel, nous pouvons légitimement penser que le rapport qu'il existe entre le signifiant et le signifié, dans le schéma ci-dessus, est en partie motivé puisqu'il est iconique. Pour les lettres de nos alphabets, le caractère scriptovisuel remonte si loin qu'on l'a presque oublié si bien qu'on a recours à des procédés tels que l'allitération ou encore la phono-symbolique pour tenter de redonner aux lettres une valeur signifiante. Le rapport arbitraire intervient donc à deux reprises : entre le son et le signifié et entre le signifiant et le son. C'est à ce « défaut » que s'attaque la langue japonaise pour s'attribuer les sémagaphies chinoises : on applique aux signes une lecture japonaise, dite lecture *kun* en plus de la lecture sino-japonaise, dite lecture *on* pour laquelle la prononciation chinoise est aux capacités phonatoires du locuteur japonais. Dès cet instant, les possibilités de permutations, que ce soit pour les lectures ou pour les systèmes graphiques, deviennent exponentielles, avec toute la multitude de connotations et de dénnotations que de tels changements impliquent.

À présent, penchons-nous sur le discours poétiques, avec tout ce qu'il peut inclure d'allusif et de figuratif. C'est, en quelque sorte, le lieu de prédilection pour l'utilisation de la figure qu'est l'écriture. Ce pouvoir allusif et figuratif du discours poétique est commenté très tôt dans la littérature japonaise, notamment dans le *Kôjiki*³⁹ tandis que les poèmes du *Man'Yôshu* décrivent des pratiques religieuses puisqu'il s'agissait de poèmes écrits en offrande aux dieux. Dans la religion *shintô*, le discours poétique est attribué à des divinités appelées *kotodama*, lesquelles se situent sous la langue du poète pour lui souffler les mots de ses compositions. La poésie revêt un aspect rituel, sacré, dans laquelle l'iconicité

³⁹ compilé en 712 après J.C.

diagrammatique n'est qu'un degré de signifiante supplémentaire, s'ajoutant aux figures de style et à la musicalité que le discours poétique ne rejette pas.

Prenons par exemple ce *haiku* de Yosa Buson, qui semble illustrer notre propos. Il concentre un grand nombre des possibilités qu'offre le discours poétique japonais :

遠 近に
滝の音聞く
若ばかな

ochi kochi ni
tachi no oto kiku
*wakaba kana*⁴⁰

Deux systèmes de graphies coexistent dans ce *haiku* de Yosa Buson, grand maître du genre : les *kanji* (遠, 近, ...) et les *hiragana* (に, の, く...) qui occupent leur fonctions respectives, à savoir un rôle exclusivement sémantique ou phonétique pour les premiers et un rôle majoritairement morphématique, syntaxique pour les seconds. Sans en comprendre le sens, nous sommes d'emblée frappés par la musicalité du poème. Les consonnes affriquées et les consonnes occlusives vélaires sourdes dominent le *haiku* d'un point de vue phonique alors que le motif poétique – que nous pouvons également appeler « thème ») du texte traite de feuillages, du bruit d'une cascade qui coule. Là où le topique des harmonies imitatives de la poésie occidentale attendrait peut-être des consonnes liquides, nous trouvons un binôme consonantique constitué de phonèmes que nous pourrions qualifier de « durs », qui nécessitent un effort articulatoire plus intense. Il s'agit ici de « déplacer » légèrement le référent de cette harmonie phonique : il n'est pas question de « mimer » l'eau qui coule mais bien l'eau qui tombe. En effet, nous pouvons compter trois occurrences de l'affriquée [t͡ɕ], combinée à trois reprises à la voyelle dont le degré d'aperture est le plus réduit, soit le [i]. Quant à l'occlusive vélaire sourde [k], elle apparaît cinq fois dans le poème. Cette proportion est importante dans un texte qui ne compte que dix-sept syllabes. Si l'on prend en compte le fait que la langue japonaise, orale ou écrite, fonctionne avec des syllabes et qu'une consonne ne peut être articulée qu'en présence d'une voyelle prothétique, qui peut être le [a], le [e], le [i], le [o] ou le [u], huit des dix-sept syllabes transcrites commencent par l'occlusive vélaire sourde [k] ou l'affriquée [t͡ɕ], soit la moitié des syllabes présentes dans le *haiku* de Buson. En outre, lorsqu'un thème phonique est amorcé dans un segment, il est développé dans le segment

⁴⁰ Henri Brunel, *Les haïkus*, Calmann-Lévy, Paris, 2005, p.13. Traduction : Ici et là, écoutant/ les cascades/ le jeune feuillage.

suivant, créant en quelque sorte un effet d'écho qui lie les segments de façon formelle, qui lie les signifiants de façon phonique et donc les signifiés.

Ceci nous permet ainsi d'en venir à la notion fondamentale de mot-pivot en contexte. Ici, c'est le caractère 音 [oto], placé au centre du poème, qui signifie « bruit, son » qui fait office de *makura-kotoba*. Le signifiant [oto] est actualisé mais ne comporte ni occlusives vélares sourdes, ni affriquées. Son rôle est double puisque d'un point de vue formel, il se trouve au centre du poème tandis que d'un point de vue phonique, il ne comporte pas les consonnes-thèmes et se trouve donc isolé du reste des mots du poème. Il apparaît ici que l'on parle du son de la cascade en même temps qu'on en imite le bruit. Au-delà de ce premier constat, le mot-thème acquiert une charge métalinguistique en ceci qu'il évoque le son tandis que le lecteur qui lit le poème voit son attention directement captée par la musicalité, donc le son. De fait, l'apparition du mot « bruit » renvoie à l'acte de lecture même qui produit le « bruit » dont il est question dans le poème. Un autre trait remarquable se situe au niveau graphique et concerne le dernier vers. Ce segment est composé de deux entités bien distinctes : *wakaba* (若葉), groupe nominal comprenant un adjectif qualificatif en forme déterminante (若 [waka]) qui signifie « jeune ») et 葉 (*ba*), substantif qui signifie « feuille » ou « feuillage ». Le « kana » (かな) final du segment est un *kireji* qui modalise le poème et marque ici l'emphase, de même qu'il peut servir de césure par ailleurs, faisant de l'espace qui le précède un lieu de mise en relief. En japonais, nous l'avons mentionné plus haut, la fonction lexématique est assumée par le *kanji*, d'où l'étonnement que suscite la graphie ば en *hiragana*. Un *kanji* existe pour cette lexie mais l'effet produit par son utilisation « normale », naturelle, aurait été différent. Au Japon, le *hiragana* fut longtemps considéré comme la graphie réservée aux femmes, mais aussi aux enfants. Le feuillage écrit en *hiragana*, qualifié par l'adjectif « jeune » renforce donc, d'un point de vue sémiotique, la jeunesse du feuillage tout en connotant l'enfance, la jeunesse. Ainsi, au niveau extra-discursif, le lecteur peut être assimilé, par connotation, à ce jeune feuillage qui contemple la cascade dont il entend, lui aussi, le bruit.

À la même époque, Issa Kobayashi, un autre des grands théoriciens du genre, écrit des poèmes similaires, où une attention toute particulière est portée aux signes ainsi qu'à l'effet que produit leur lecture. Pour le cas d'Issa Kobayashi, les exemples sont nombreux parmi lesquels nous retiendrons celui-ci :

下下も下下
下下の下国の
涼しさよ

gege mo gege
gege no gekoku no
*suzushisa yo*⁴¹

Même pour un lecteur ne parlant pas japonais, la répétition de certains *kanji* apparaît de façon évidente. Ceci nous amène donc à un premier constat, allant dans le sens de la théorie du signe que nous avons développée plus haut : le système graphique japonais, comme tous les systèmes idéographiques, est avant tout visuel avant d'être phonique. Effectivement, nous pourrions objecter qu'il n'est nécessaire de connaître une langue pour saisir des répétitions de lettres. Mais, comme nous venons de le mentionner, il s'agit de lettres et non de *kanji*. Dans une langue alphabétique, le nombre de signes, de graphèmes est toujours limité, les diacritiques n'ayant pour seul but que de modifier la prononciation d'un élément phonique donné. C'est par exemple le cas pour l'accent aigu ou grave en français, l'esprit doux ou rude marquant l'aspiration ou l'absence d'aspiration en grec ancien, les *nikkudot* en hébreu ou bien encore les *harakat* en arabe ne font que modifier la manière dont les combinaisons de lettres seront prononcées, indiquent parfois une gémation, mais le nombre initial de caractères demeure inchangé. Les alphabets sont différents mais le système graphique repose sur les mêmes règles : c'est en combinant un nombre donné de graphes, représentant un nombre donné de sons pouvant être modifiés, que l'on obtient les unités signifiantes, qu'elles soit de l'ordre du mot ou inférieures à celui-ci. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce nombre fini de signes dont nous parlions à l'instant pour les langues à graphie alphabétique compte toujours un nombre de signes à peu près équivalent, selon les « familles de langues ». Dans les langues sémitiques, l'arabe en compte dix-huit (portés à vingt-huit avec les diacritiques), l'hébreu en compte vingt-deux. Pour les langues indo-européennes, le français compte vingt-six lettres et, pour conserver une cohérence chronologique, le grec moderne en compte vingt-quatre. Néanmoins, insistons sur le fait qu'il n'est pas nécessaire de connaître la graphie de ces langues pour repérer d'éventuelles répétitions de caractères ou de groupes de caractères dans un texte dont on ignore la langue, et plus encore la prononciation ou le sens. Or, sur un plan statistique, les langues idéogrammatiques comme le chinois et le japonais se trouvent sur un tout autre plan : il n'est plus question de vingt ou trente caractères pour les langues alphabétiques les plus riches, mais de dizaines de milliers de signes. Afin de donner une idée plus précise de l'ampleur de cette différence, remarquons que l'apprentissage de la lecture de

⁴¹Traduction du *haiku* par Paul-Louis Couchoud : « En-dessous de tout,/en-dessous de tout, mon pays/si frais, l'été ! », citée par Seegan Mabeoone dans son article « Issa redécouvert – essai de poésie comparée », disponible sur le site http://www.haiku-hia.com/pdf/issa_f.pdf, consulté le 19/07/2014

la graphie se poursuit tout au long de la scolarité de l'élève chinois ou japonais⁴², des plus petites classes au diplôme de fin d'études correspondant au baccalauréat français. Il faut au Japonais connaître plusieurs milliers de *kanji* pour pouvoir lire le journal. Les *haikus* sont un cas particulier : tels que nous les avons retranscrits, nous avons utilisé les graphies anciennes des *kanji*, ce qui signifie qu'un locuteur japonais voulant lire les *haikus* « dans le texte » doit également maîtriser la lecture des *kanji* anciens. En dépit des efforts de normalisation de la graphie, rendant certains caractères moins complexes à tracer, leur nombre reste vertigineux.

Dans le *haiku* d'Issa Kobayashi que nous venons de citer, le texte compte au total quinze caractères. Le *kanji* 下 (*shita*, *kage*, signifiant « sous », « en-dessous ») est ici lu *ge*. Il est actualisé à sept reprises, dans deux combinés différents : 下下 (*gege*, petit) et 下口 (*gekoku*, « petit pays »). Ainsi, sur les quinze caractères du texte, il représente à lui seul la moitié des caractères actualisés. Nous avons mis en gras le combinés lus *gege*, trois au total, afin de montrer l'emphase qui porte sur le sème /sous/, augmentée par la particule も (*mo*, signifiant « aussi » ou « non plus » selon le contexte modal du syntagme ou il est employé). La traduction littéral de ce premier segment pourrait être : « en-dessous, bien en-dessous » ou « en-dessous, tellement en-dessous ». Dans le second segment, le mot *gege* revient en début de période⁴³ comme une anaphore assurant à la fois la continuité phonique avec le premier segment, permettant à l'emphase de se poursuivre encore tandis que le *mo* (combinaison de [m] + [o]) du premier segment cède la place à la particule の (*no*, indiquant l'appartenance, la possession ou le complément de nom ; il peut également être employé comme particule interrogative dans un japonais informel). Ce premier *no*, surligné en pointillés pour montrer la réduplication en fin de période, vaut, d'un point de vue grammatical, pour tous les mots qui le précèdent et fait de cet ensemble une proposition adjectivale qualifiant *gekoku*, ou le *ge* est toujours présent mais associé à un autre caractère qui crée à la fois un effet de surprise et de basculement. La traduction littérale, à l'instar des randonnées où l'on ajoute chaque fois un nouvel élément à une chaîne connue, pourrait être : « en-dessous, bien en-dessous/ en-dessous mon pays de dessous [...] »⁴⁴. Le second *no* en fin de seconde période, toujours dans cette

⁴²Nous écartons volontairement le *hangul*, graphie du coréen, car, en dépit de son caractère pictogrammatique, il ne saurait être assimilé à des systèmes graphiques comme ceux du chinois ou du japonais. La particularité de la graphie du *hangul*, à l'origine, est qu'elle fonctionne comme une sorte de mode d'emploi phonologique : les caractères représentent la position de la langue, des dents, l'aperture de la bouche, la nasalisation pour chaque écrit. Paradoxalement, le *hangul* laisse une prééminence de l'oral sur l'écrit qui, de prime abord, ne serait qu'un support phonologique. Si cette valeur pictogrammatique s'est quelque peu érodée avec le temps, le *hangul* reste une langue alphabétique à fort potentiel iconique.

⁴³Nous utilisons ici le terme de «segment» en lieu et place de « vers » pour désigner l'unité délimitée par le retour à la ligne car, nous l'avons vu, les éléments que nous confère la métrique sont, dans le cas du *haiku* japonais, inopérants pour la plupart, pour les raisons phonologiques que nous avons évoquées. La notion de « période » correspond à toute section prosodique entre deux césures marquées ou pas par les *kireji*. Il est à noter que la période ne coïncide pas forcément avec le segment : elle peut lui être supérieure ou inférieure.

⁴⁴Si notre traduction est différente de celle de Joan Titus-Carmel, ce n'est en aucun cas pour la réfuter mais pour mieux dépouiller le texte des « artifices » stylistiques auxquels pousse bien souvent la traduction de poèmes. En outre, notre analyse se voulant la plus littérale possible, nous ne prenons en compte, dans un premier temps, que ce qui apparaît dans le texte pour notre analyse.

même logique d'accumulation grammaticale, occupe la même fonction que le premier et oblige, en quelque sorte, le lecteur à tout reprendre depuis le début car le mot 涼しさ (*suzushisa*, la « fraîcheur ») est le substantif principal auquel se rapporte toute la proposition complétive que forment les précédents syntagmes. Cependant, si nous respectons l'axe des successivités en japonais, nous pourrions obtenir une traduction comme celle-ci : « en-dessous, bien en-dessous/ en-dessous mon pays de dessous/ sa fraîcheur ! ». Le point d'exclamation est la matérialisation par un signe d'assise du mot de césure よ (*yo*) puisque la ponctuation japonaise compte très peu de signes et certainement pas de point d'exclamation, remplacés par les *kireji*. Ce *yo* permet également un rappel phonique des deux autres particules placées en fin de périodes, toutes issues du la combinaison /consonne+ [o]/. Ainsi, si la répétition, car nous n'en sommes plus au stade de l'assonance ou de l'allitération, alliée à l'anaphore, n'est pas seulement phonique. Elle est également visuelle. En extrapolant légèrement, nous pourrions presque voir le *kanji* 下, pointant vers le bas, désigner le dernier segment, dont les phonèmes sont tous différents de ceux présents dans les deux autres. Sa disparition progressive (combiné géminé puis combiné simple⁴⁵) permet à la dernière période prosodique d'éclater dans toute la splendeur de sa différence, tant dans le son que dans le sens puisque l'idée change elle aussi.

Cet autre *haiku* d'Issa Kobayashi, se fondant sur un principe semblable à celui que nous avons décrit pour l'exemple précédent, montre également l'impact visuel de la répétition de caractères, surtout dans des logogrammes⁴⁶ identiques, et la signifiante du contraste provoqué par l'actualisation simultanée de plusieurs systèmes graphiques dans la langue japonaise :

露の世は
露の世ながら
さりながら

tsuyu no yo wa
tsuyu no yo nagara

⁴⁵Nous entendons par « combiné géminé » la répétition d'un même caractère dans un logogramme, au même titre que l'on parle consonne géminées pour une consonne répétée dans un mot. Par opposition, le « combiné simple est un logogramme formé de caractères différents. Cette terminologie n'est pas attestée à notre connaissance, par les grammaires du japonais mais nous l'avons employée ici à des fins de clarification quant aux éléments que nous nous sommes attachés à décrire pour cette démonstration.

⁴⁶Nous entendons par logogramme toute combinaison de caractères conduisant à un référent distinct de celui que chaque caractère possède en propre.

Toujours afin de faciliter le repérage des logogrammes ou des mots en *kana* répétés dans le texte, nous les avons mis en gras ou soulignés. Le premier syntagme, *tsuyu no yo*, signifie littéralement « un monde de rosée » et apparaît dans deux des trois segments du poème, placé chaque fois en début de période de façon anaphorique. Cette anaphore marque à la fois une persistance phonique puisqu'elle reprend exactement le même groupe de sons, transcrit par le même syntagme nominal, ainsi qu'une sorte de « résistance » chronologique puisqu'en se répétant, le texte « freine » finalement sa progression et rappelle au lecteur, indubitablement, ce qu'il a lu dans le segment précédent, entendu dans la période précédente. Or il semble que tout le génie de cette anaphore empreinte de permanence et de rémanence porte sur un groupe nominal dont le sens est « monde de rosée ». Ce « monde » dont parle la voix poétique, le monde dans laquelle nous vivons est marqué par l'éphémère, la cyclicité offrant une relative pérennité mais qui, pour faire renaître, nécessite de faire mourir. Ensuite, la « rosée », qui est liée au substantif « monde » par la particule *no* qui, rappelons-le, marque la possession ou introduit le complément de nom – soit l'équivalent d'un génitif – forme une combinatoire reflétant ce paradoxe issu de la tension entre les sèmes /éphémère/ et /pérenne/.


Tout d'abord, résultat de la condensation de l'eau dans l'air due à la différence de température entre le jour et la nuit, elle matérialise le passage du temps. Ensuite, sa nature éphémère peut être constatée de façon tout-à-fait empirique : lorsque l'air se réchauffe, la rosée disparaît. Il semble donc qu'à ce stade de notre lecture, le thème poétique de ce *haiku* d'Issa Kobayashi soit le topique largement repris du passage du temps, de la fugacité des choses et de la vanité de ce monde. Cependant, un basculement s'opère au milieu du second segment en introduisant une seconde période phonique avec la répétition du mot *nagara* en fin de segment, marquée effectivement par le passage de l'utilisation de *kanji* à celle des *kana*. D'un point de vue grammatical, le phénomène s'explique simplement : *nagara* est, à l'origine, la marque du gérondif lorsqu'il est accolé à un verbe à la forme connective. Plus largement, il indique la concomitance de deux faits en contradiction et pourrait être traduit par « bien que » ou « cependant » quand il est directement accolé à un substantif, comme c'est le cas pour ce *haiku*. Il existe pourtant deux autres nuances à prendre en compte. La première est l'utilisation de *nagara* par la voix poétique pour prendre la distance et se placer en simple témoin, spectateur du fait décrit car on n'emploie *nagara* que pour parler de quelqu'un ou de quelque chose **d'autre**. La présence de la voix poétique n'est finalement matérialisée que par le discours en soi, qu'il faut bien attribuer à un émetteur mais à aucun moment elle n'est


⁴⁷Issa Kobayashi, *Haïku*, Lagrasse, Verdier, 1994, p.84. Le poème est accompagné d'une traduction de Joan Titus-Carmel : « Ce monde de rosée/ est un monde de rosée/ pourtant et pourtant »

explicitée par un embrayeur personnel : elle est sous-entendue par *nagara* en ce sens que si l'« autre » existe, c'est qu'un « moi » doit exister, comme une subtile manière de se fondre dans ce monde à l'image de celui-ci, à la fois présent et fugace. Ensuite, le morphème *nagara* accolé à un substantif, toujours dans cette représentation de l'altérité, s'emploie également pour mettre l'emphase sur la différence entre ce à quoi l'on s'attend et ce qui est, marque dans le discours une perception propre à l'émetteur. C'est sur cette dernière nuance que s'articule le pivot avec le dernier segment, pourtant toujours dans la même période, ou *nagara* n'est plus autonome mais inclus dans la conjonction *sarinagara*, comme une sorte d'hypogramme. Ce dernier mot constitue à lui seul le dernier segment, mise en relief de l'apogée de la progression du poème. *Sarinagara* est un adversatif que l'on pourrait traduire par « mais » ou « pourtant ». À l'instar de la traduction « bien que » proposée dans un premier temps, il semble que l'opposition entre deux faits soit moins brutale, presque plus concessive en ceci que, si les deux faits ne coïncident pas dans le temps en s'excluant l'un l'autre comme pourrait le suggérer une opposition du type « bien que », il apparaîtrait qu'ils coïncident dans le temps en se complétant l'un l'autre. C'est le constat de l'un qui amène la mise en relief de la différence dès lors que l'on considère l'autre. Il y a là, en somme, une sorte de lien de cause à effet. Ainsi, le poème pourrait finalement être entendu comme suit : « Bien que ce monde de rosée soit un monde de rosée, pourtant... ». Pour conserver la cohérence sémantique et sémiotique du texte, nous n'avons pu reporter les segments tels qu'ils sont dans le *haiku* d'Issa Kobayashi car, pour rester au plus près du sens, nous avons dû renverser l'ordre des syntagmes. Il s'agissait ici de mettre l'accent sur ce glissement imperceptible et pourtant capital du sens, représenté – au sens le plus strict du terme – par un changement de graphie justifié à la fois par la grammaire et par la poétique du texte.

Contemporain de Yosa Buson, Issa Kobayashi menait également une réflexion sur le devenir à la fois poétique, esthétique et stylistique du *haiku*. Parmi les poèmes cités, il apparaît de façon indéniable que les aspects graphique et phonique occupent une place importante au sein de cette vague d'auteurs que fut celle de Yosa Buson et de Issa Kobayashi, première génération des « réformateurs » du *haiku*. La présence de répétitions de signes, de groupes de signes qui produisent une insistance à la fois graphique, phonique et sémantique souligne l'intérêt que l'on porte au signe ainsi que la réflexion qui s'articule autour du rapport que le signe – et avec elle, tout un diagrammatisme partagé avec le chinois dont la graphie japonaise est issue – entretient avec le son, fût dans sa lecture japonaise ou dans sa lecture sino-japonaise. Ainsi, le *haiku* est bien une forme typiquement nipponne, dans laquelle est insufflée une âme autochtone, en marge de tout apport chinois même si la culture japonaise les a rigoureusement conservés lorsque ces apports ont été intégrés.

Plus tard, les auteurs contemporains du XX^e pousseront plus avant ces réflexions autour de cette rentabilité du signe, de cette part iconique forte qui permet ce supplémentaire au langage poétique, et de ce qu'il recouvre comme fonds et comme possibilités. Nous pensons notamment à des auteurs tels que le célèbre Masaoka Shiki (1867-1902) qui écrit le *haiku* suivant, uniquement composé de *katakana* :

ツクツクボ□

ツクツクボ□

バカリナリ

tsuku tsuku bô

tsuku tsuku bô

*shi bakari na*⁴⁸

Cri-cri des grillons

cri-cri des grillons

tout le reste s'est tu.⁴⁹

Le *katakana* est, rappelons-le, le syllabaire destiné à transcrire les mots étrangers en japonais. Il est également utilisé pour transcrire les onomatopées. Les deux premiers segments de ce *haiku* d'Issa Kobayashi sont effectivement des onomatopées : il s'agit d'évoquer les stridulations des grillons. Les onomatopées variant d'une langue à l'autre en raison de la motivation du signe, il est fort probable que, pour un Japonais, la lecture de cette onomatopée renvoie directement à la stridulation du grillon tandis que, dans la traduction, il est nécessaire de préciser qu'il est question du son produit par cet animal pour éviter une éventuelle incompréhension du lecteur. Le « cri-cri » mentionné dans la traduction du poème que nous avons reportée ci-dessus s'avère donc être une traduction de l'onomatopée elle-même. Répété deux fois, occupant les deux premiers segments pour ne former qu'une seule période, il matérialise dans le texte la stridulation incessante du grillon. Le dernier segment, formant la seconde période, aurait pu être écrit en *kanji* et en *hiragana* puisqu'il ne s'agit pas de la transcription d'une autre onomatopée mais bien d'une proposition grammaticale. Cependant, le régime graphique ne varie pas : la voix poétique conserve le *katakana*. En effet, si nous traduisons littéralement le dernier segment, nous obtenons une phrase telle que : « le silence,

⁴⁸La transcription phonétique n'était pas donnée dans l'ouvrage que nous avons cité, nous avons préféré la faire figurer ici afin que le lecteur non japonophone puisse quand même appréhender toute la virtuosité prosodique de ce *haiku* et suivre l'analyse que nous en proposerons.

⁴⁹Vincent Brochard, Pascale Senk, *L'Art du haiku, Bashô, Issa, Shiki*, Paris, Belfond, 2009, p.164

bien entendu, se fit ». En japonais, l'adverbe *bakari* est utilisé pour transmettre l'idée d'un résultat attendu, prévisible. Le *na* final, occupe à la fois la fonction de *kireji* et de verbe principal car il est une contraction du verbe *nari*, signifiant « est devenu » ou, dans le contexte, « s'est fait ». La justification possible de la persistance de la graphie en syllabaire katakana tiendrait alors simplement au *shi*, en début de segment, signifiant le silence. Afin d'éclairer notre propos, il est sans doute bon de rappeler qu'en japonais, le silence possède également une onomatopée que l'on trouve souvent dans les bandes dessinées où *shin* désigne l'absence de bruit. Car c'est ainsi qu'il faut donc le concevoir : si le bruit possède une représentation, l'absence de bruit en possède une également, de façon logique s'il en est. L'emphase produite par l'utilisation du *katakana* dans ce dernier segment aurait alors pour motivation la transcription acoustique – l'onomatopée – du silence, renforcée par la sémantèse de *bakari*. Le silence n'est que le contrepoint logique du bruit, validé par la même graphie pour les deux lexies qui, loin d'être des antonymes dans le texte, sont les deux versants d'un même concept.

Masaoka Shiki fut l'un des grands réformateurs du *haiku* puisqu'il avait tenté, avec succès, de sauver cette forme séculaire de la désuétude dans laquelle elle s'abîmait, faute de renouveau poétique. La postérité lui attribue également la paternité du mot *haiku* : une forme bouleversée au plus profond de ses codes se doit d'avoir un nom aussi nouveau que ce qu'elle propose. Aussi, il n'utilise qu'un syllabaire typiquement japonais, ayant un connoté phonique important pour décrire à la fois, dans un spasme paradoxal, le bruit et son absence.

D'autres auteurs, plus contemporains encore, se sont également penchés sur le signe ainsi que sur les différents éléments qui le composent. Ainsi, retenons ce *haiku* de Kinjô Keita :

。 。 と
。 。 。 と
雪がふる

..to
...to
yuki ga furu

(avec ...
et...)

Qu'il nous soit permis de transcrire ce *haiku* de manière plus « japonaise », d'un seul tenant :

◦
◦
と
◦
◦
◦
と
雪
が
ふ
る

Toute la particularité de ce *haiku* réside dans le parti pris typographique de l'auteur. Il s'agit de se passer de mots pour décrire la neige qui tombe en la montrant, en « écrivant » directement les flocons qui s'abattent. Les signes d'assise – en effet, le point final en Japonais se note comme suit : ◦ – revêtent alors une dimension symbolique. La fonction référentielle est également atteinte puisque la particule と [to], en japonais, signifie à la fois « et » et « avec » : l'utilisation d'une homophonie au milieu d'un silence sémantique n'est pas sans interpellier le lecteur sur ce présupposé de la langue qu'est l'homophonie, tout comme il est interrogé sur le rapport qu'entretiennent les signes avec les objets qu'ils représentent. Ces points/flocons ne valent-ils pas alors tous les mots du monde ? Quant au *kanji* 雪 (*yuki*), la clé qui le compose, 雨, n'est autre qu'une réduction du *kanji* qui désigne la « pluie », ce qui constitue également un renvoie à l'action de tomber, caractéristique sémique et, ici, connotative, commune à la neige et à la pluie.

La citation se passerait presque de commentaire puisque le travail opéré sur la typographie suffit à brouiller la vue à tel point que le lecteur a du mal à distinguer les mots, tout comme le brouillard altère notre vision du monde. José Juan Tablada donne une fonction parfaitement iconique à nos *litterae* latines, dont l'origine scriptovisuelle a été perdue depuis bien longtemps.

Nous aurons l'occasion de reparler plus amplement de l'œuvre de José Juan Tablada mais il serait bon de noter dès à présent que ces reconsidérations du signe et du signifiant poétiques sont, en quelque sorte, centrées sur la pensée littéraire et son devenir. Cependant, l'iconicité diagrammatique, qu'elle soit présente dans les poèmes de Bashô, Buson,

⁵⁰Ce poème est consultable sur la page : <http://tabi.over-blog.com/article-27695031.html>, dans la rubrique « Sur l'usage des caractères dans le haïku », consultée le 11/08/2014.

Kobayashi ou encore J.J. Tablada, s'avère être un outil de signifiante efficace pour le signifiant poétique. En effet, si l'on peut modifier les structures, les énoncés, les sens ou les figures, sa polyvalence et son emploi répété nous informent d'un nouveau tournant poétique : l'action poétique sur les caractéristiques intrinsèques du signe.

Le terme de réalité mentionné plus va comporter maintenant deux significations que nous envisagerons d'un point de vue complémentaire. Il s'agit à la fois du degré d'attachement au réel de cette forme poétique, ou, plus exactement, le rapport qu'elle est susceptible d'entretenir avec le réel, mais aussi ce que qu'il est en vérité, de ce qu'il peut recouvrir. Si l'on part du principe que la définition du *haiku*, en dehors de sa structure métrique caractéristique qui permet de le reconnaître – presque – au premier coup d'œil, est la manifestation d'une expression motivée par une expérience particulière et ponctuelle de la voix poétique comme partie intégrante de l'Univers qui l'entoure, nous verrons que ces deux acceptions du mot « réalité » sont non seulement liées d'un point de vue purement mécanique (ce qui les rend complémentaires) mais aussi indissociables.

I.1.3. Quelques considérations sur la « transparence » de l'écriture haikistique

Parler ici de réalité nous renvoie inéluctablement à une autre notion qui s'avère problématique dans le cadre de l'analyse littéraire ou de la recherche linguistique : l'objectivité. Cette notion, pour vaste qu'elle soit, ne peut être ignorée dans la perspective de l'étude du *haiku* qui, finalement, questionne le Réel en permanence, et ainsi, le rapport de l'Homme avec le monde qui l'entoure. Le *haiku* se présente comme une « description ». Prenons cette traduction d'un *haiku* de Matsuo Bashô, grand maître du genre, :

Vieil étang —
au plongeon d'une grenouille
l'eau se brise⁵¹

Ici, Bashô rapporte ce qu'il a vu, un fait ponctuel dont il a été le témoin : le saut de la grenouille dans un étang. Dans ce sens, citons également Arakida Moritake, traduit du japonais par Samuel Wolpin :

⁵¹Corine Atlan, Zéno Bianu, *Haiku, Anthologie du poème court*, Gallimard, Paris, 2002, p.46

Una flor caída
¿Volviendo a la rama?
*Era una mariposa*⁵².

Dans ce poème, Arakida Moritake semble commenter tout simplement l'envol d'un papillon. À ce sujet, nous avons déjà indiqué que la « forme poétique se doit de préserver la simplicité et la pureté des faits décrits⁵³ ». Gardons donc présent à l'esprit ce sentiment de pureté sincère, de simplicité limpide qui émane du *haiku*. Souvenons-nous de sa « réalité ».

Nous tenons désormais pour acquis que le *haiku* japonais participe d'une esthétique ancienne, qui possède ses propres mécanismes et ses propres codes. Pour le *haiku*, en l'occurrence, le défaut de connaissances des « passages obligés » de cette forme poétique amoindrit considérablement la compréhension du poème par le lecteur. Une méconnaissance de l'utilisation du mot de saison (*kigo*), que l'on répertorie dans les almanachs (*sayiki*), ou encore l'impossibilité de saisir la valeur modale d'un mot de césure (*kireji*) peuvent empêcher tout à fait la compréhension du poème par le profane. À ce propos, Roland Barthes dit, dans son ouvrage intitulé *Le degré zéro de l'écriture*, que la poésie ancienne est « un produit conçu pour la transmission orale⁵⁴ » et que la fonction du poète est « d'ordonner le protocole ancien⁵⁵ ». Les canons de l'esthétique classique sont donc un « protocole » de règles fondé sur la tradition métrique, intertextuelle ou thématique. Ce sont autant d'éléments nécessaires au *haiku* dans la perspective d'une esthétique classique. En ceci, il pourrait être rapproché de la poésie en tant que science exacte telle que les mathématiques : il se fonde sur des figures protocolaires, consensuelles car appartenant au système poétique ou esthétique dans lequel il s'inscrit, semblables à des équations. La question du résultat ne semble pas se poser car il est sans ambiguïté : il suffit de suivre la règle mathématique de la figure pour saisir le poème, ce que R. Barthes nomme l'« algèbre de la poésie⁵⁶ », contingent limité de rapports ordonnés qui prennent le pas sur le mot.

En somme, la poésie ne naît pas du langage lui-même mais plutôt des rapports qu'on applique lors de sa manipulation. Ce que Roland Barthes exprime en rappelant que « le lexique poétique lui-même est un **lexique d'usage**, non d'invention : les images y sont particulières en corps, non isolément, par coutume, non par création⁵⁷ ». Nous serions presque tentée de dire que nous nous y attendions : si nous partons du principe que le langage poétique

⁵² Ce poème est disponible sur le site « *Rincón del haiku* », sur www.rincondelhaiku.org, consulté le 17/07/2014. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver le texte original en langue japonaise.

⁵³ Benachir Hynde, *Les Formes brèves : Rincón de haikus*, de Mario Benedetti, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, p.2

⁵⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p.40

⁵⁵ Roland Barthes, *in op.cit.*, p.37

⁵⁶ Roland Barthes, *ibid.*, p. 37

⁵⁷ Roland Barthes, *ibid.*, p.37

repose sur tout un éventail de figures rhétoriques, de tropes, de topiques et autres schémas métriques (qui définissent donc leurs propres endroits stratégiques), nous obtenons une systématisation ainsi qu'une hiérarchie des rapports, une sorte de trame vide où placer les mots pour obtenir un développement particulier. Nous pourrions aller plus loin dans l'importance que revêt le consensus poétique dans son aspect formel en reportant ici le *Poème phonétique* du courant surréaliste.

Force est de constater que n'importe quel système linguistique pourrait être employé pour remplacer les traits noirs, abstraits, et le résultat n'en serait pas moins un poème : on y retrouve les strophes de même qu'on y retrouve le rythme. À la façon des théoriciens du Dada, nous pourrions nous risquer à représenter un *haiku* comme suit :



Nous y retrouvons les critères esthétiques du *haiku* classique : disposition en trois segments, l'absence de titre... L'aspect bref et la tripartition peuvent suffire à orienter le choix vers un *haiku*, ou plutôt vers le schéma d'un *haiku* tel que nous le connaissons. De même, si nous avons reporté le schéma suivant :



Le lecteur japonais aurait très probablement reconnu le schéma formel d'un *haiku*. Un tel constat nous amènerait à penser que le poème « se reconnaît » d'un seul coup d'oeil, parce qu'on « connaît » déjà sa forme.

À la place des traits noirs de notre *haiku* « surréaliste », il se pourrait que nous trouvions un texte de Bashô comme suit :

此道や
行人なしに
秋の暮

Sur ce chemin
personne...
Soir d'automne⁵⁸

Ou bien encore, pourrions-nous trouver ce poème de Mario Benedetti :

*las soledades
está de más decirlo
siempre andan solas*⁵⁹

(*Haiku* 53)

D'un point de vue schématique et formel, selon le canon classique de la disposition et de la présentation du *haiku*, les deux poèmes peuvent être reconnus comme tels, même si plusieurs siècles les séparent. Cependant, il est bon de préciser que, dans le cas du poème de Bashô, c'est une convention occidentale qui « oblige » à représenter le *haiku* comme un tercet car, dans son contexte original, le poème est écrit et typographié d'un seul tenant.

Revenons sur la remarque de Roland Barthes et ce qu'il dit au sujet du lexique poétique, qui n'est, au fond, que le lexique d'usage, lequel acquiert son potentiel poétique par son emploi au sein d'images « particulières en corps, non isolément⁶⁰ ». Notons que dans les deux poèmes que nous venons de citer, c'est l'utilisation d'un langage courant qui prévaut, simple et clair, et correspond de ce fait à ce que qui peut être exigé du *haiku* en matière de pureté et de clarté. Ils entrent dans les critères de la forme *HAIKU* dans le domaine japonais.

Dans son ouvrage intitulé *Huit questions de poétique*, Roman Jakobson parle de « thèmes » dont la liste est limitée⁶¹. Il rend ainsi caduque la question de l'intentionnalité lors

⁵⁸Matsuo Bashô, *Seigneur Ermite, L'intégrale des Haïkus*, La Table ronde, Paris, 2012, p.347

⁵⁹Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Visor Libros, Madrid, 2001, p.67

⁶⁰Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p.37

⁶¹Roman Jakobson, *Huit Questions de poétique*, « Qu'est-ce que la poésie ? », Seuil, Paris, 1977, p.31 : « À l'époque classique ou romantique, la liste des thèmes poétiques était fort limitée.[...] Les rêves romantiques eux-mêmes ne devaient pas s'écarter de ce cercle. »

de l'acte créateur en ceci que le seul choix du poète se situe du point de vue de ce qu'il va dire et non du point de vue de la manière dont il va le dire. Voilà qui nous conforte dans l'idée de l'acte spontané d'écriture du *haiku*, simple, sans manipulation apparente du langage, employé pour transcrire un fait. Le *haiku* devient alors un paradoxe : c'est un « spasme rhétorique⁶² », selon l'expression employée par Pascal Quignard, pris dans les frontières d'une esthétique du genre. Le *haiku* est-il une esthétique? Son caractère spontané, naturel, peut être fondé sur la brièveté qui le caractérise puisque la contrainte de la brièveté pousse à aller à l'essentiel, sur le langage usuel et le registre parlé qui sont employés. Cependant, il reste soumis aux lois esthétiques qui le caractérisent et le déterminent.

Attachons-nous maintenant à considérer le *haiku* dans sa dimension « vécue », « véridique », dans l'intention qu'on lui prête d'adhérer au Réel et de le refléter. Faut-il voir dans le *haiku* une sorte de « flash » autobiographique ? Le *haiku* est-il une sorte de photographie instantanée, une impression, à tous les sens qui tourne, d'un moment donné ? La question paraît légitime si on part du principe que le *haiku* est fondé sur l'idée que la voix poétique raconte, « cristallise » ce qu'elle voit, ce que l'Univers lui inspire. À ce propos, Roman Jakobson parle de dualité latente à l'origine de la production poétique qui repose sur le lien de causalité mécanique existant entre la réalité psychique et la fiction poétique : « Toute composition poétique significative, qu'elle résulte de l'improvisation ou soit le fruit d'un long et pénible travail, implique un choix orienté du matériel verbal⁶³. ». La théorie de Roman Jakobson s'applique effectivement au *haiku* en tant que forme poétique. L'expérience du monde serait à la fois l'origine et la cause de la production d'une fiction poétique, que l'on suppose fidèle à la réalité perçue. Cependant, dans ce genre poétique souvent défini, une question peut venir à l'esprit : où s'arrête la réalité et où commence la fiction ? Si cette expérience psychique, vécue dans le Réel, est l'origine ou la cause de la fiction poétique, elle est traduite par des signes, des mots composant le signifiant textuel qui en résulte. Au lieu de causalité mécanique de Roman Jakobson, nous ajouterions alors le prisme du langage, qui, dans la volonté de transcription, de codage de l'expérience psychique, constitue un obstacle de taille. Il semblerait que le *haiku*, dans l'idéal, se situe avant que ne commence la fiction, avant que ne se pose la nécessité du langage, comme nous le dit cette formule de Francis Ponge : « Le monde muet est notre seule patrie⁶⁴ ». L'idéal du *haiku* se situe dès lors dans l'absolu informe de la pensée, avant le choix des mots, avant la naissance du rythme : il est l'idée, la sensation à l'état brut, la brève impression laissée par le contact du monde et de l'esprit. Pour en faire un poème, il fait que le langage se substitue à toute chose, que le mot

⁶²Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Lignes fictives, Galilée, 2005, p. 26

⁶³Roman Jakobson, *op.cit.*, « Structures linguistiques subliminales en poésie », p.109

⁶⁴Francis Ponge, *Le Grand Recueil, Méthodes*, Gallimard, 1961, p.198

devienne le symbole de l'objet ou de l'idée, et que l'instance poétique le charge de son sens avec justesse afin qu'il puisse être perçu tel qu'il était pensé. Le langage est une gêne, la fine membrane qui devient l'opercule entre le dedans du poème – masse informe où se côtoient expériences et impressions – et le dehors du poème, sa manifestation tangible, visible, lisible. Cette membrane est plus ou moins opaque, selon le choix des lexies, selon le style, selon la syntaxe, selon la forme. C'est la combinaison même de tous ces paramètres qui forme le signifiant poétique, combinaison que l'on peut difficilement qualifier d'aléatoire sans pour autant reposer ici la question de l'intentionnalité.

Cependant, à partir du moment où le mot s'est substitué à l'idée, il s'agit d'une manipulation, d'un choix précis sur l'axe des paradigmes, d'une manœuvre savante du syntagme. Allons jusqu'à dire que tout suggère dans le poème. La seule disposition des mots dans l'espace suggère. Elle est une règle, une sorte de topique qui pose les jalons de la lecture, une borne qui nous met en garde : à partir de maintenant, nous entrons dans l'univers poétique. Cette particularité de l'occupation de l'aire scripturale nous renvoie aux frontières même de la fiction, du récit. C'est la mise en scène, au sens littéral du terme, du drame poétique car c'est bien dans ce fond blanc, ce décor extraordinairement plastique, qu'apparaît cet objet sur lequel le lecteur/spectateur se focalise. On lui présente une expérience mimétique dans laquelle le « specta-lecteur » essaiera de reconnaître un sentiment déjà éprouvé, une situation déjà vécue. A côté de cette fonction éminemment cathartique – poussée à l'extrême dans le *haiku* étant donné la simplicité des éléments décrits) –, on ajoute le rythme, parfois la rime issue de la tradition poétique occidentale, mais qui comprend toujours différents niveaux de discours. Or, en dépit de son apparente simplicité, le *haiku* ne rejette pas ces procédés inhérents au genre poétique puisqu'il en fait lui-même partie. Ainsi, rappelons-nous du *haiku* du célèbre Yôsa Buson déjà cité :

*Ochi kochi ni
tachi no oto kiku
wakaba kana*

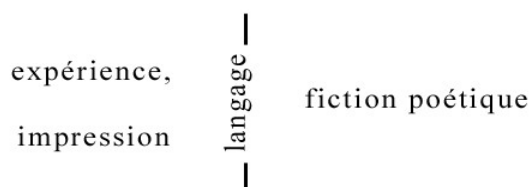
Sans même parler la langue japonaise, la simple lecture phonétique de ce *haiku* nous apparaît comme révélatrice. La présence massive de l'affriquée [č], puis celle de l'occlusive vélaire [k], le schéma vocalique suivant : a-i-o-i-i / a-i-o-o-o-i-u / a-a-a-a-a avec tout ce qu'il comporte de symétrie et d'harmonie, sont autant de manifestations trop polies pour être naturelles puisqu'à l'oreille, elles suscitent un intérêt évident. Yôsa Buson parle ici de la chute d'une cascade ; comment ne pas taxer cette affluence d'affriquées et d'occlusives d'harmonie imitative ? Comment ne pas entendre le bruit de la chute d'eau ? Le grand maître Yôsa Buson

ne s'est manifestement pas contenté de décrire la cascade, il l'a faite vivre à nos oreilles (si tant est que le lecteur ait jamais entendu le bruit d'une cascade, dans quoi il aura juste noté la musicalité de ce poème), contournant ainsi ce qu'il convient de définir comme l'une des plus grandes contraintes poétiques : à savoir le langage. Est-ce par ce biais que Yôsa Buson fait se rejoindre la réalité et la fiction ? Nous serions tentés de répondre par l'affirmative. Mais la manipulation est belle et bien présente car le choix de cette harmonie nous le prouve, en quelque sorte. Nous l'avions déjà constaté d'un point de vue strictement phonétique : moins que le bruit de l'eau, c'est le bruit de la chute qu'on nous fait entendre. Comme Buson ne peut représenter la cascade, il en isole la caractéristique la plus « parlante », une sorte de métonymie du Réel, assez condensée pour rentrer dans l'espace exigu d'un *haiku*. Dans cet exemple, Yôsa Buson a réduit à l'infime cette membrane entre le « dedans » et le « dehors » du poème. C'est sans doute dans cette optique qu'il faut considérer l'anonymat du *haiku* car, à de rares exceptions près, le « je » de l'instance poétique n'apparaît pas. Le *haiku* va sans nul doute très loin dans ce processus d'anonymat en jouant la carte de l'absence qui, pour Maurice Blanchot, est caractéristique du rapport entre image et signification : « Ainsi, l'art était-il à la fois idéal et vrai, fidèle à la figure et fidèle à la vérité qui est sans figure. L'impersonnalité, à la fin, vérifiait les œuvres⁶⁵. ». En ceci peut être, le japonais est à rapprocher de l'espagnol : les verbes n'ont pas nécessairement besoin de pronoms pour fonctionner et le sujet peut tout simplement être déduit, à condition qu'il ait été actualisé au moins une fois dans la langue japonaise. Quant à l'utilisation du présent, elle contribue au caractère à la fois atemporel et pérenne de cette forme paradoxalement lapidaire. Il suffit alors de faire coïncider l'espace-temps du lecteur avec celui de l'instance poétique, en convertissant la formule consacrée de l'ici et maintenant en un « ici et toujours » par une sorte d'accord tacite compris dans l'acte de lecture du *haiku*. On pourrait alors aboutir à une formule telle que l'expérience psychique engendre la réalité poétique car, une fois déplacé dans l'espace et le temps de l'instance poétique, le lecteur peut enfin se laisser à l'illusion du Réel.

Pour en revenir au lien mécanique de causalité dont parle Roman Jakobson, nous insisterons sur le fait qu'il s'agit d'un élément indéniable de la production poétique. Pourtant, il semble qu'appliquée au *haiku*, la théorie paraît adossée à des contraintes plus strictes. Le *haiku* semble plutôt reposer sur la fine barrière établie entre l'informe de l'esprit, le « dedans » du poème et le signe abouti ou sa matérialisation effective, que la lecture mettra finalement en scène selon la manière dont l'instance poétique gère le seuil du passage vers le langage. Et, si on peut parler de gestion de ce franchissement, une action de l'instance poétique est nécessairement induite : celle qui pense, celle qui choisit, celle qui dit. Le *haiku* reposerait alors tout simplement sur une aptitude, une mise en œuvre de moyens par la voix

⁶⁵Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, « Annexes », Gallimard, Paris, 1955, p.350

poétique visant à dépasser le paradoxe que constitue le fait de « nommer l’innommable ». Il apparaît alors que l’expérience empirique du Réel, tout comme l’impression psychique qu’elle produit, et la fonction poétique sont les deux faces d’une même pièce de monnaie : pile étant l’ « innommable », face étant le « nommé », tandis que la pièce toute entière prend le nom de « poème ». Nous pourrions alors schématiser ainsi :



Pour illustrer ce propos, citons un poème de Federico García Lorca, intitulé « *Nocturno Esquemático*⁶⁶ » :

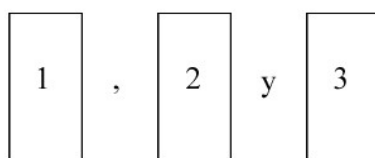
Hinojo, serpiente y junco
Aroma, rastro y penumbra
Aire, tierra, y soledad

(la escala llega a la luna)

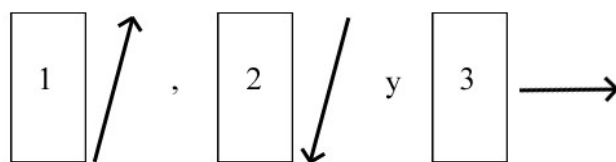
Nous ne parlerons pas, pour le moment, de *haiku* car du point de vue des canons formels, ce poème bref ne coïncide pas avec les règles de ce genre poétique. Il s'agit de trois octosyllabes (en lieu et place du 5/7/5 consacré) auxquels s'ajoute cette curieuse parenthèse – ce qui en ferait alors un quatrain au lieu d'un tercet – mais qui ne semble pas concrètement solidaire du reste du poème. En somme, elle est « à côté » mais son existence est indéniable dans l'espace discursif. Federico García Lorca semble, en fait, s’être ménagé une sorte de petite extension, une île artificielle dans le blanc de la page qui lui permet de gagner un espace pour produire un peu plus de sens. Quand on connaît l’œuvre de García Lorca et la grande importance qu’occupe le théâtre dans sa bibliographie, on ne peut s’empêcher de penser à l’aspect théâtral, didascalique que peut revêtir cette parenthèse dans son contexte poétique. Elle devient, comme nous allons le voir, la précision scénique que le dramaturge adresse au lecteur/metteur en scène. Au même titre que la didascalie, elle est à la fois annexe

⁶⁶Federico García Lorca, *Poesía Completa I*, Debolsillo, Barcelona, 2011, p.126

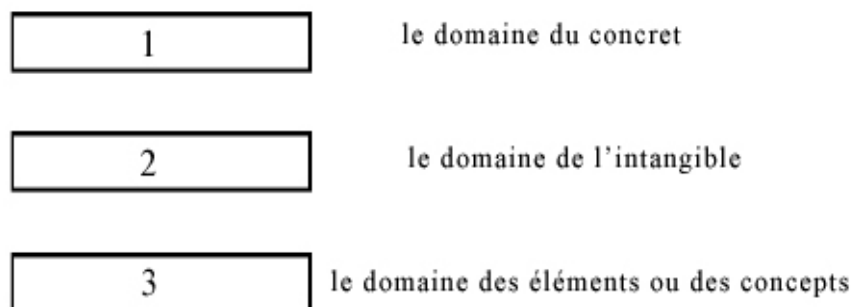
et indispensable, l'indication qui permet de fixer la justesse, de parachever le « tableau ». Elle compte aussi huit pieds, ce qui, d'un point de vue métrique, la place au même niveau que les trois autres vers. Cette parenthèse pourrait à elle seule disqualifier le poème bref de Lorca dans la course à l'appellation de *haiku*. Néanmoins, si l'ingrédient métrique fait défaut, l'ingrédient modal ainsi que l'ingrédient métrique fait défaut, l'ingrédient modal ainsi que l'ingrédient spatio-temporel sont présents. Absence totale de verbe (sauf dans la parenthèse, bien entendu), champ lexical de la nature, registre de langue simple, aspect descriptif peuvent constituer autant d'indices qui mettent le lecteur sur la piste d'une forme brève, voire d'un *haiku*. Notons par ailleurs l'absence de rimes. Il est possible de retrouver une structure de parallélisme entre les vers fondée sur une juxtaposition puis une coordination de substantif. D'emblée, nous sommes tentée de considérer le poème comme un agencement de trois blocs verticaux :



Nous obtenons ainsi le schéma du premier niveau d'associations. Dans le bloc 1, on trouve des substantifs renvoyant au lexique du végétal ou de l'aérien, avec un processus d'induction : la fleur (induit) le parfum (induit) l'air. Dans le bloc 2, on trouve des substantifs liés au terrestre, à l'animal, toujours avec le même processus d'induction : le serpent (induit) la trace (induit) la terre. Tout comme dans le bloc 1, la progression s'opère du tangible, de l'objet réel, vers un élément en passant par l'intangible. Le bloc 3 constitue une rupture. Dans les deux premiers vers, « *junco* » (induit) « *penumbra* » avec le même lien de cause/conséquence mais c'est « *soledad* », actualisé en dernier, qui provoque la surprise et le basculement lyrique du poème. L'irruption d'un concept affectif purement humain dans ce tableau constitue le climat, l'élément perturbateur de ce tableau de nature apparemment paisible et « sauvage ». Il est à noter que les deux premiers blocs supposent deux mouvements contraires : le processus paradigmatique qui va de « *hinojo* » à « *aire* » laisse entrevoir un mouvement ascendant tandis que le mouvement que suppose la progression de « *serpiente* » vers « *tierra* », bien que nettement moins ample, demeure descendant. Nous obtenons un second schéma, de type :



En effet, « *junco* », « *penumbra* » et « *soledad* » peuvent être situés sur un même plan. « *junco* » et « *soledad* », rapprochés ainsi en fin de vers, introduisent le troisième règne, celui de l'humain. Ce jonc plongé dans la pénombre qui se sent seul rappelle étrangement le promeneur solitaire spectateur de la scène, grâce à toutes les connotations diagrammatiques de la lexie « *junco* » (aspect vertical, statique, isolé...). Une autre lecture, horizontale cette fois, est également possible, avec une nouvelle séparation en trois blocs distincts :



Il est visible dès lors que la structure du poème est entièrement orientée vers le mot « *soledad* », mis en relief dans le vers final. La figure humaine réapparaît par le biais de « *yo* » implicite et porteur de la sensation, cet œil esseulé qui contemple l'astre de l'obscurité, la lune. Un nouveau schéma de lecture se fait jour, nous conduisant à la fois au « *soledad* » de l'apogée et ouvrant la voie à la parenthèse où le mot « *luna* » apparaît explicitement. La « *penumbra* » laissée pour compte à la fin du deuxième vers, ainsi que le mot « *astro* » – lequel est tout de même actualisé au centre du poème – conditionnent également la lecture hypogrammatique du mot « *sol* » dans « *soledad* » comme bouffée d'espoir dans la jungle inextricable et multidirectionnelle de ce poème, de même que « *junco* » / « *astro* » / « *aire* » peuvent symboliser le souffle qui apaise l'étouffement.

Le titre ressurgit alors. Ce « *Nocturno Esquemático* » devient performatif : tout le programme structurel, sémantique et sémiotique est contenu dans ces deux mots. « *Penumbra* » nous renvoie indéniablement à « *nocturno* » tandis que l'adjectif qui le qualifie

prend tout son sens au vu des différentes possibilités de lecture que nous avons explorées dans ce poème bref. La didascalie, ce vers entre parenthèse, prend lui aussi tout son sens : il est à la fois la clé de l'énigme en apportant, avec cette échelle, le moyen de fuir le labyrinthe obscur en atteignant l'air et la lumière, mais aussi la clé de la lecture puisqu'il apporte ce signifiant qu'on pointe du doigt sans jamais le dire dans le texte, à savoir le mot « *luna* ». La figure humaine est elle aussi esquissée, à la fois instance poétique (qui montre la scène) et lecteur (qui assiste à la scène), ce qui fait dès lors coïncider l'espace-temps des deux témoins puisqu'ils se trouvent face à la même scène. La partie temporelle est assumée par le seul verbe conjugué, « *llega* », pris dans la parenthèse, au présent de l'indicatif dont la valeur peut être narrative ou constative. Cette fois encore, le domaine temporel des deux instances, poétique et lectrice, coïncide. Il semblerait que ce poème de Federico García Lorca, théâtralement mis en scène, soit une sorte de mode d'emploi qui démontre à la fois le mécanisme impressif d'un paysage nocturne comme impulsion poétique et la mise en œuvre du langage qui doit le restituer, une notice nous indiquant comment la réalité peut engendrer la fiction et comment cette fiction peut à son tour devenir une réalité du langage et, enfin, une réalité poétique. Dans son ouvrage intitulé *Métalepse*, Gérard Genette aborde une figure qu'il qualifie de métaleptique, l'hypotypose. Définie comme une sorte de métonymie en plusieurs mots, l'hypotypose est un procédé visant à « "donner" (c'est-à-dire faire passer) la "copie" pour l'original, et le "tableau" pour son objet, et non l'inverse⁶⁷ ». Gérard Genette cite par ailleurs Pierre Fontanier : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, en fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante⁶⁸. » Réduire le *haiku* à une hypotypose serait simplifier à l'extrême un phénomène bien plus complexe. Néanmoins, cette substitution, cette volonté de confondre l'objet et sa représentation, la réalité et la fiction peut s'apparenter au mécanisme de l'hypotypose ou, en tous cas, en partage les principes tels que l'utilisation du présent descriptif : « En fait, le procédé le plus efficace, quoique non systématique, de cette figure consiste en l'emploi du présent descriptif pour évoquer une scène passée⁶⁹ ». Faire du *haiku* une sorte de métalepse serait peut être plus prudent.

Cet ouvrage de Gérard Genette au sujet de la métalepse traite également du cinéma, cette fiction cinématique qui colle le Réel au plus près dans ses images. Voilà qui nous amène à aborder l'apparition du *haiku* au cinéma, et donc de le placer dans un contexte iconographique, par le biais de deux films, l'un américain, l'autre japonais.

En 1999, à la Mostra de Venise, le réalisateur américain David Fincher présente un long-métrage intitulé *Fight Club*. Thriller psychologique époustoufflant, il met en scène un

⁶⁷Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, Collection « Poétique », Paris 2004, p.11

⁶⁸Gérard Genette, *in op.cit.*, p.10-11

⁶⁹Gérard Genette, *ibid.*, p.11

héros joué par Edward Norton, narrateur de sa propre vie et dont nous ignorons le véritable nom, qui nous décrit son amitié avec un certain Tyler Durden, une figure de l'homme idéal plutôt rocambolesque des temps modernes, qui assume la double tâche de fabriquer des savons et de refaire le monde. À deux, ils fondent le *fight club* qui, comme son nom l'indique, est une sorte de ring de boxe clandestine où tout un chacun vient se battre à mains nues contre d'autres participants consentants. Bientôt, le phénomène *fight club* prend de l'ampleur et essaima dans tous les États-Unis pour devenir le « projet Chaos », mouvement idéologique qui prône l'affranchissement de l'Homme face à une société de consommation esclavagiste. L'intérêt porté à Tyler Durden se renforce : il incarne l'homme sans peur et sans reproches, qui catalyse les espoirs d'un peuple las des mirages publicitaires et matérialistes que lui fait entrevoir une société mercantile. Il forme un duo bien étrange avec ce narrateur anonyme, technicien de rappel en usine pour une marque d'automobiles, adepte des magasins de meubles scandinaves, qui cherche à être « complet ». C'est un troisième personnage, féminin cette fois, qui agit comme un « détonateur » dans cette fusion binaire. Le schéma actanciel du film peut faire songer à la structure « ternaire » du *haiku* tel qu'il est perçu en occident, dans les phases de sa progression discursive. Dans la bouche de cette tierce personne, Marla Singer, nous retrouvons le mot « cinglé ». Elle se retrouve perdue alors qu'elle entretient une liaison avec Tyler et reste totalement indifférente quant au narrateur-personnage. En fait, il faut attendre la fin pour que le spectateur comprenne que Tyler et ce narrateur-personnage ne sont en fait qu'une seule et même personne. Tyler est l'idéal de l'autre, son contraire positif dépassant toutes les limites qu'il s'est fixées. Alors qu'il arrive à son travail marqué par les coups qu'il reçoit au *Fight Club*, le narrateur-personnage dit : « J'écrivais de petits *haikus*. Je les envoyais par e-mail à plein de gens » et l'un des *haikus* en question apparaît à l'écran :

*Worker bees can leave
Even drones can fly away
The queen is their slave*

Ce *haiku* apparaît comme un concentré de la motivation des membres du *Fight Club*, qui deviendra plus tard le « projet Chaos » mais ce qu'il est important de retenir, dans l'optique de ce que nous abordons ici, c'est la nature du personnage qui le compose et, plus particulièrement, son état d'esprit. Complexé, schizophrène, matérialiste, faible, ce personnage trouve dans ce double la possibilité de se laisser aller aux actes téméraires qu'il n'aurait pas le courage ou la possibilité de faire en temps normal. L'apparition de ce poème est corrélative à la jonction des deux univers qui forment les deux versants de la personnalité du narrateur moins anonyme. Le personnage est à son bureau, sur le lieu de son travail, et

envoie donc les *haikus* par e-mail depuis l'ordinateur sur lequel il travaille. En marge de cette existence « banale », Tyler et lui vivent dans une maison insalubre où il n'a ni internet, ni télévision, qui sont perçus comme les outils de la communication moderne mais surtout de la propagande publicitaire et de la manipulation de masses. Le plan cadre l'écran, où sont ouvertes diverses fenêtres, avec ensuite un plan serré sur celle où apparaît le *haiku* tandis que le plan suivant montre le narrateur anonyme, le visage couvert de nombreuses ecchymoses dues aux bagarres, portant une chemise froissée sans cravate, invectivant son patron qui vient lui demander si le règlement du *Fight Club* qu'il a trouvé dans le photocopieur lui appartient. Les deux univers du narrateur anonyme se « télescopent » à cet instant. Autrement dit, *sa* réalité rejoint *sa* fiction. La mise en scène de ce perpétuel dédoublement est servie tout au long du film par de nombreux procédés fondés sur l'enchaînement des plans ou des images : images subliminales, montages vertigineux, successions de plans en apparence décousus qui tendent à donner au spectateur une impression de « fragments » mis bout à bout, qui va à l'encontre de la complétude recherchée par le héros. Nous assistons à un brouillage des frontières établies entre l'univers diégétique et extra-diégétique : le narrateur anonyme raconte sa vie, et, dans sa vie, celle de Tyler Durden. Nous sommes alors spectateur du premier niveau de récit (la vie du narrateur anonyme) et du second niveau de récit (la vie de Tyler) avec le personnage marginal et perdu de Marla Singer. Cependant, elle demeure le seul personnage à connaître la vérité sur ces deux hommes n'en sont qu'un seul. Des indices verbaux tendent à étayer cette analyse. Ainsi, nous entendons dans la bouche du héros : « Quand on souffre d'insomnie, on n'est jamais vraiment endormi, ni jamais vraiment réveillé ». S'ajoute au brouillage fictionnel le brouillage mental, que résume bien la phrase suivante du narrateur anonyme : « Si on se réveillait à une heure différente, dans un endroit différent, pourrait-on se réveiller dans la peau d'une personne différente ? » Ce métalangage annonce cette dimension duelle du personnage principal, dénuée le mécanisme psychique mis à l'œuvre, dans ce film de David Fincher : le fou n'est pas forcément celui que l'on pourrait croire. Le spectateur « voit » les images subliminales, se perd dans le dédale de prolepses, analepses ou autres métalapses, devient « fou » au même titre que le narrateur anonyme. Et quand le personnage féminin de Marla Singer est traité de « menteuse », nous ne pouvons que penser que notre narrateur est aussi un menteur puisque l'effet de distanciation nécessaire à la prise en main de la fiction est enfin possible.

C'est une même crise de l'identité que l'on retrouve chez les personnages de *Tokyo Godfathers*, film d'animation du réalisateur japonais Satoshi Kon, sorti en 2003. Le personnage de Hana fait partie d'un trio – notons une fois encore l'importance de cette structure actancielle ternaire autour de l'actualisation filmique du *haiku* – de vagabonds qui vit dans les rues de Tokyo. Hana est un travesti et, lorsque tous trois trouvent un bébé abandonné

dans les poubelles de la capitale, il y voit l'occasion rêvée de combler son désir frustré de maternité. Il la baptise Kiyoko et s'occupe d'elle comme si c'était sa fille. Il agit, parle et réfléchit comme une femme. Cette figure faussement féminine est contrebalancée par la virilité exacerbée de Gin, personnage masculin à part entière, qui ne se prive pas de traiter Hana de travesti : « Ce n'est pas ta maman, c'est un pauvre travesti sans abri ». Hana, de son côté, préfère se voir comme une « erreur du Seigneur ». Les deux autres personnages ne sont pas exempts de mensonges : Gin s'invente une vie de coureur cycliste déchu alors qu'il n'était que vendeur de vélos tandis que Miyuki, adolescente en fugue, prétend avoir poignardé son père alors qu'elle a seulement fugué à la suite d'une dispute familiale. Ici encore, il s'agit d'une mise en abyme : dans la fiction globale que constitue le film, il existe autant de fictions internes que de personnages. C'est au spectateur, comme dans le film de David Fincher, de remettre à leur juste place les vérités et les mensonges, de faire le tri entre les différents niveaux de récits afin de reconstituer les personnages, différencier ce qu'ils sont de ce qu'ils voudraient être. Au gré des pérégrinations qui jalonnent la recherche de la véritable mère de Kiyoko, Hana finit par retrouver sa propre mère, laquelle tient un cabaret de transformistes. Le thème central de l'œuvre écrite par Satoshi Kon serait alors la maternité. Nous notons, tout au long du film, deux occurrences visuelles du *haiku*, toutes deux en relation avec la maternité. Le premier poème apparaît lorsque Hana, ayant trouvé le bébé, décide de le garder au lieu de le confier à la police. Elle annonce clairement « Je vais inventer un *haiku* », que nous reportons ci-dessous⁷⁰ :

外の子
鼻に粉雪
さよしの夜

⁷⁰Satoshi Kon, *Tokyo Godfathers*, Sony Pictures, 2001 (00:08:16)

Il est extrait de l'image suivante :



Tandis qu'elle le déclame, le *haiku* apparaît à l'image. La traduction française du film nous le livre ainsi : « un bébé est né / flocon de neige sur son nez / la nuit de la nativité ». On pourrait légitimement se poser la question de la rime adoptée par la traduction française mais ce serait aborder un problème de traductologie qui n'est pas notre propos pour le moment. Ce *haiku* apparaît donc à l'écran, dans le coin supérieur droit.

Le second *haiku* n'est pas introduit. Il s'affiche « naturellement », pourrait-on dire, dans le coin supérieur droit de l'écran au moment où Hana quitte sa mère pour continuer son périple⁷¹ :

旅立ちお
見送る母の
息白く

Le poème s'inscrit à l'écran sur l'image qui suit⁷² :

⁷¹Satoshi Kon, *Tokyo Godfathers*, Sony Pictures, 2001 (00:08:16)

⁷²Satoshi Kon, *op.cit.*, (00:47:22)



La traduction française le reporte ainsi : « Le souffle blanc de ma mère, alors qu'elle me regarde partir pour un long voyage ».

Ces deux *haikus*, dont le motif commun reste la maternité, présentent deux points de vue opposés, l'un étant celui de la mère qui contemple son enfant et l'autre étant celui de l'enfant contemplé par sa mère. Au-delà de la différence du sujet (la mère ou l'enfant), nous pouvons noter la différence de diathèse (contemple / est contemplé) qui ravive le thème central du film, la maternité, en mettant en scène deux éléments de la relation filiale : la mère et l'enfant. Hana joue donc le rôle de la mère en même temps que celui de l'enfant. L'énoncé pourrait être parfaitement crédible si l'on omettait ce détail de premier ordre qui ne manque de se rappeler sans cesse au souvenir du spectateur : Hana est un homme. Par ailleurs, il est bon de préciser qu'on ne connaîtra jamais le vrai prénom, masculin s'il en est, du personnage de Hana. Gérard Genette, dans son ouvrage intitulé *Métalepse*, parle de sources subjectives et méta-diégétiques telles que les souvenirs des personnages, les rêves, les fantasmes, les anticipations ou les affabulations diverses, ajoutant la source « non proprement – ou non verbalement – narrative qu'est le tableau présent dans la diégèse⁷³ ». Cette remarque nous renvoie à tout ce caractère métaleptique de la fiction au cinéma, récit qui « reflète » en partie le réel en participant de la fiction. Des constantes se dégagent de ces deux œuvres cinématographiques : héros anonymes, crise d'identité (allant jusqu'au dédoublement de personnalité chez D. Fincher, au travestissement chez S. Kon), mensonges (présenter comme vécues des choses imaginées de toutes pièces dans les deux cas), décalages entre ce qu'ils sont et ce qu'ils voudraient être. En somme, les personnages ont une conscience émoussée de la réalité et de la fiction due à leurs délires psychotiques, peut être par vice ou peut être pour les protéger de la paranoïa qui les guette. C'est de cet aspect troublant que le spectateur doit se distancier, notamment grâce à des plans précis, riches en indices sur la thématique du film, aux éléments de métalangage ou de métafiction. À ceci, nous pourrions ajouter la définition que Gérard Genette donne de la fiction : « Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif⁷⁴(...) ». Fiction, figure, expérience psychique, diégèse sont autant d'éléments de règles que de plans de transgression. Le pacte de « crédulité » passé entre narrateur et lecteur/spectateur est mis à mal dès lors qu'est dévoilé le mécanisme de la structure censée faire illusion, comme le magicien dévoilerait le « truc » de son tour tout en l'exécutant sous les yeux du spectateur – alors que le spectateur sait que le magicien fait quelque chose de physiquement impossible mais qu'il considère comme « vrai », mû par le pacte tacite. Ce constat nous renvoie, peu ou prou, à la « manière de

⁷³Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, Collection « Poétique », Paris, 2004, p.16

⁷⁴Gérard Genette, *Métalepse*, Collection « Poétique », Seuil, Paris, 2004, p. 20

dénuder le procédé⁷⁵», si chère aux Formalistes russes et par laquelle on associe délibérément le lecteur ou l'auditeur à l'acte de narration en ceci que l'on reconnaît au texte la potentialité de dévoiler le caractère imaginaire, purement fictionnel et donc modifiable à souhaits de l'œuvre poétique.

Dans son ouvrage sur la métalepse, Gérard Genette parle d'annexer les récits paradoxaux ou sophistiques et parmi les exemples qu'il cite, les *Fictions* de Jorge Luis Borges⁷⁶ voisinent volontiers avec les textes du philosophe chinois Tchouang-Tseu, et plus particulièrement l'exemple du passage sur le papillon⁷⁷, que nous avons cité plus tôt, pour l'exemplarité de transgression des niveaux d'enchâssement fictionnel qu'il représente. Un peu plus tôt, Genette cite Julio Cortázar et sa nouvelle intitulée *Continuidad de los parques*⁷⁸ pour l'incursion du fantastique dans la fiction métalectique. De là à dire que le *haiku* présente des caractéristiques « métalectogènes », il n'y a qu'un pas que nous nous proposons de franchir.

En effet, si la métalepse repose sur une perception aigüe de la ressemblance entre deux ou plusieurs phénomènes expérimentés ou fictifs, le *haiku* peut correspondre à cette ébauche de définition en ceci qu'il est une forme dite brève. Partant, il ne laisse guère beaucoup d'espace et requiert un choix précis des mots à employer pour parvenir à « dire » ce que l'on voudrait, de la manière dont on le voudrait. Pierre Fontanier, quant à lui, pense que la métalepse « consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre qui la précède, la suit ou l'accompagne⁷⁹ [...] », définition à laquelle C. Du Marsais ajoute qu'il s'agit de dire « l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent⁸⁰ ». Même si, en ce qui concerne le *haiku*, nous serions plutôt tentés de retenir la notion de « dire l'effet pour la cause », ce lien de causalité nous rappelle ce que dit Roman Jakobson au sujet du mécanisme de fiction poétique, à ceci près que, pour la fiction poétique, R. Jakobson parle de « lien de causalité mécanique⁸¹ ». Enfin, quant à l'utilisation d'une figure développée sur plusieurs mots, voire s'étendant à une proposition entière, il est effectivement possible de la percevoir au sein d'une forme aussi brève que le *haiku* mais l'enjeu en est différent. Mais revenons un moment aux définitions de César Du Marsais. Tout d'abord, dans son ouvrage *Des Tropes*, il y définit le procédé métalectique comme suit : « La métalepse est une espèce de métonymie par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire

⁷⁵Gérard Genette, *in op. cit.*, p.23. Voir aussi Boris Tomachevsky, *in Théorie de la littérature*, sous la direction de Tsvetan Todorov, Seuil, Paris, 1965, p. 298 à 301

⁷⁶Gérard Genette, *in op.cit.*, p.113

⁷⁷Gérard Genette, *ibid.*, p.114

⁷⁸Gérard Genette, *ibid.*, p.25

⁷⁹Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p.127

⁸⁰César Du Marsais, *Des Tropes*, Manucius, Paris, 2011, p.67

⁸¹Roman Jakobson, Huit questions de poétique, « Qu'est-ce que la poésie? », Seuil, Paris, 1977, p.35

entendre ce qui suit⁸² » et celle de Pierre Fontanier qui souligne que « la métalepse n'est jamais un nom seul, mais toujours une proposition [...] »⁸³. »

Comment ne pas songer au *haiku* et au paradoxe temporel qu'il représente ? En dépit de ses allures de « pris sur le vif », le *haiku* est l'antinomie du « *hic et nunc* », de la simultanéité simplement parce qu'il est un signe écrit et qu'au moment où il est lu, son ancrage au réel n'est maintenu que par des artifices modaux tels que l'utilisation du présent narratif ou, dans le *haiku* japonais, l'absence de verbes conjugués, par exemple. Il est question de fiction poétique mais sa « présence » est telle qu'on pourrait se croire en train de « voir » ou de ressentir ce qui nous est décrit. En gommant la limite entre la réalité et fiction, la voix poétique transgresse ces « niveaux d'enchaînement » dont parle Genette. Souvenons-nous de la phrase de William James qui dit que « le mot chien ne mord pas⁸⁴ » et gardons présent à l'esprit le fait que le Réel échappera toujours et au moins en partie, quoi que nous puissions faire, à l'analyse linguistique puisqu'elle relève précisément d'un champ extra-linguistique. Le Réel peut alors se concevoir comme un pré-texte à une fiction en devenir. Dans le cas des deux réalisateurs que nous avons cité plus tôt, le fait de dévoiler les mécanismes de ce passage à la fiction intègre pleinement le spectateur à l'univers dans lequel il plonge et fait de lui un élément actif du « codage » poétique. Il en va de même pour le *haijin* qui formule un *haiku* comme état fictionnel d'une réalité en attente ou déjà passée. La présence de cette forme poétique dans ces deux œuvres cinématographiques similaires n'est certainement pas un hasard. La critique cinématographique place Satoshi Kon dans le courant « hyperfictionnel » et admet, de ce fait, la capacité de ce réalisateur à transgresser les niveaux diégétiques au point que la fiction semble dépasser la réalité dans des conditions fictionnelles relevant parfois du fantastique. Si le « chien » de William James ne mord pas, c'est que la magie de la transgression se trouve moins dans l'image ou dans le langage que dans l'effet qu'elle provoque. Au sujet de la relation des personnages de *Tokyo Godfathers* avec la réalité, Satoshi Kon répond : « Il y a effectivement des choses particulièrement difficiles, mais dans ce qui relie le tout, il y a plein de choses comme le hasard, la chance ou les miracles qui apportent une part d'illusion ou de différence. Par rapport à cela, dans *Memories*, *Perfect Blue* et *Millennium Actress*, j'ai souvent joué sur frontière entre la réalité et l'illusion, sur une frontière mouvante mais toujours consistante. Alors que dans *Tokyo Godfathers*, j'ai changé la représentation entre les deux concepts, je les ai superposés⁸⁵ ». Kon ne parle plus d'alterner réalité et illusion mais bien d'une superposition complète des deux concepts et c'est

⁸²Du Marsais, *Des Tropes*, Manucius, Paris, 2011, p.67

⁸³Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p.127

⁸⁴Cité par Gérard Genette in *Figures II*, Éditions du Seuil, collection Points, série Essais, Paris, 1979, p.53

⁸⁵Cette citation est extraite de l'interview de Satoshi Kon par Bertrand Rougier, in *Otaku*, numéro 16, janvier/février 2004, p.12

précisément à l'instant de la jonction de ces deux concepts, au moment où le vagabond travesti voit exaucé son désir impossible de maternité par un coup du sort, que Hana compose son premier *haiku*. « Je veux au contraire que l'illusion pénètre le spectateur [...] Pour moi, c'est là où se situe la vraie illusion ; c'est dans ce qui reste à l'esprit après la projection que réside la véritable illusion⁸⁶ ». Comment ne pas penser dès lors à ce souci de rémanence inhérent au *haiku* ? Comment ne pas penser à cette culture de l'après, à cette poétique qui se réclame moins du *hic et nunc* que du *hic et semper* ? Si le discours, par son aspect orienté dans le temps et relativement ponctuel, a pour vocation de s'achever à un moment donné, tout l'intérêt de la manipulation fictionnelle réside dans cette transgression de la linéarité temporelle afin que l'écho résonne longtemps après la voix, ce qu'expérimente le lecteur du *haiku* de la grenouille écrit par Matsuo Bashô : la grenouille saute alors que la lecture est déjà achevée – *haiku* deux fois transgressé, si l'on peut dire, puisque Bashô ajoute une image où la grenouille est au bord de l'étang, caché par une feuille de nénuphar et on ne voit d'elle que son reflet dans l'eau, manière fort habile de contourner la linéarité du signe.

Qu'il soit métalepse, métaphore, métonymie ou hypotypose, ou même aucune de ces figures, le *haiku*, par le paradoxe éprouvé de son instabilité et de sa pérennité, reste sans doute la forme poétique la plus apte à abolir les frontières entre la réalité et la fiction, entre l'auteur et le lecteur, entre la temporalité vécue et l'intemporalité du récit. Sans doute pourrions-nous dire qu'il est la forme la plus « hyperfictionnelle » qui soit. Toujours est-il qu'il constitue un mystère littéraire et linguistique qui fascine tous types d'auteurs, à travers tous les pays du monde. En effaçant les frontières du genre et du récit, il efface aussi les frontières géographiques, devenant probablement la forme poétique la plus cosmopolite et accessible de tous les temps.

I.2. Éléments de métrique et de stylistique du *haiku* japonais

Cette fois encore, c'est sans nul doute en Chine qu'il nous faudra chercher les bases de la poésie japonaise. C'est également dans les poèmes chinois que la poésie japonaise puise sa principale constante : l'alternance d'heptasyllabes et pentasyllabes. Si le pouvoir figuratif des signes est à prendre en compte pour ce qui est de la poéticité de la langue, le rythme est également un élément important des lois métriques de la poésie nippone où – rappelons-le, la

⁸⁶Satoshi Kon, *op.cit.*, p.12

rime n'est pas de mise. Mon propos n'est pas de comparer les métriques « européennes » aux métriques asiatiques car il me semble que ce serait un non-sens en ceci que le système de signes utilisé par l'une ou l'autre de ces poésies n'a tout simplement rien de comparable. Nos « euro poésies » reposent sur la rime ou la figure de style, la manipulation du discours, l'investissement du mot. Dans son article sur le *Man'Yoshû*, Simonetta Ceglia rappelle ce trait fort de la langue japonaise : « Parmi les systèmes sémiotiques à mesure humaine, quel système pouvait être plus efficace que l'iconicité des kanji pour dévoiler des correspondances imprévues entre les objets du monde et la surface bidimensionnelle où le poète les évoquait ? ». Au-delà de cette propension du signe à signifier visuellement, pourquoi s'encombrer d'une « figurativité » supplémentaire du discours quand le signe figure déjà ? Le discours poétique nippon s'articule donc sur le rythme, parfois sur la sonorité mais ne repose guère sur la rime ou la figure telle que nous la connaissons (nous verrons plus tard que les figures qui nous sont familières telles que la métaphore, la métonymie ou l'oxymore ne recouvrent pas les mêmes notions dans la poésie asiatique). La raison est simple : le système de signe japonais compte cinq voyelles plus (*n*) et compte de très nombreuses occurrences de synonymie, ce qui rend la rime inopérante. Abordons à présent le rythme.

Quelle que soit la forme poétique que nous rencontrons, la structure métrique de la poésie japonaise reste la même : cinq et sept syllabes. La suite des vers varie, tout comme la longueur ou encore le contenu du poème mais on y retrouve sans aucun doute les pentasyllabes et les heptasyllabes si chers au « *fu* » chinois des Han.

I.2.1. La musicalité : le rôle du rythme dans le *haiku*

La question du rythme se pose aux origines même du langage. Dans son ouvrage intitulé *Signes, Symboles et mythes*, Luc Benoist s'exprime sur le rôle du rythme dans l'appréhension du langage : « Le rythme conditionne la continuité nécessaire à toute action, à sa transformation ultérieure, à sa propagation dans les zones psychiques et spirituelle de l'être⁸⁷ ». Le rythme parle à notre oreille, à notre esprit au-delà du sens. Luc Benoist écrit : « tout geste et tout mouvement arythmiques au départ deviennent rythmés par répétition⁸⁸. » A ceci, j'ajouterais : n'acquiert-on pas le langage et la langue par répétition ? Le rythme est

⁸⁷Luc Benoist, *Signes, Symboles et mythes*, PUF, Paris, 2004, p.13

⁸⁸Luc Benoist, *in op.cit.*, p.13

l'outil d'impression mémorielle, la pierre d'angle de la transmission orale, la base des premiers codes. Au même titre que l'écriture acquiert son potentiel purement figuratif sur les *dôtaku* (sortes de cloches placées près des monuments funéraires), c'est dans le mythe que le rythme puise sa source. Le rythme du geste lié au culte, lié à la célébration des divinités. Il existe en effet une part mythique dans le langage. L'ethnolinguistique arrête son procédé de fragmentation des langues au mythe de Babel et au châtement divin qui brisa la langue adamique pour que les hommes ne puissent plus se comprendre.

Dans la *Bible*, Dieu est le Verbe de la Genèse, celui qui nomme toute chose pour la créer. Au Japon, la parole liée à la célébration poétique des divinités *shintô* est inspirée par le *kotodama*, petits génies placés sous la langue des hommes. C'est la musique engendrée par la répétition qui nous parle, bien plus que ce que nous répétons. Ferdousi, dans le *Livre des Rois*, parle de la mise en vers du poème persan intitulé *Kalila et Dimna*, et postule que la forme poétique donne au lecteur lettré une « joie supplémentaire » tandis qu'il offre à l'ignorant, c'est un moyen de perpétuer la mémoire. L'apprentissage est donc lié à la mémoire et la mémoire repose sur le rythme, ce rythme primitif de notre souffle, de notre pouls ou encore de nos pas. Si la poésie tout comme la tradition populaire de la Chine des Han sont placées sous la responsabilité du Bureau de la Musique, c'est le signe le plus patent de cette relation intrinsèque qu'il existe entre la tradition et la musique, le rythme. Sans le support écrit, la pérennité des rites et du langage s'assure par l'oralité. Comme les bardes ou les pédagogues, on répète en rythme pour mémoriser et remobiliser ce que l'on « stocke » dans son esprit.

Dans son texte paru sous le titre : « Le 5-7, réflexions d'un dilettante⁸⁹ », Jean-Claude Trutt va plus loin mais rappelle également cette considération sur la structure du poème comme procédé mnésique. Il associe le rythme métrique de la poésie japonaise au *Nô*, qui peut être chanté ou parlé. Si Noël Peri, dans *Le Théâtre Nô*⁹⁰, trouve un alexandrin dans le *nô* sous la forme de l'équation $5+7=12$, Ernest Fenollosa (dans l'œuvre qu'il a co-écrite avec Ezra Pound intitulé *Noh or accomplishment, a Study of classical stage of Japan*⁹¹, pousse plus loin encore la parenté entre poésie et musique : « La séquence musicale est une sorte de double séquence faite de cinq et de sept notes ou de sept notes et entre une fois de sept notes, la séquence de quatorze notes étant de même durée que celle de douze notes⁹². » ce qui est ici valable pour la note musicale peut l'être pour la syllabe dans le discours poétique. Fenollosa poursuit : « La suite de sept syllabes est appelée « *Yo* », celle de cinq « *in* » ; le gros tambour est aussi appelé « *yo* » et accompagne la suite de sept syllabes, le petit tambour est appelé

⁸⁹Jean-Claude Trutt, « Le 5-7 – réflexions d'un dilettante », 2007, article disponible sur le site www.revue-tanka-francophone.com, consulté le 24/07/2014

⁹⁰L'ouvrage est cité par Jean-Claude Trutt, *in op.cit.*, p.3

⁹¹Ezra Pound et Ernest Fenollosa, *Noh or accomplishment, a study of classical stage in Japan*, Ed. Alfred Knopf, New-York, 1917. L'ouvrage est également cité par Jean-Claude Trutt dans son article p.3

⁹²Jean-Claude Trutt, *in op.cit.*, p.3

« *in* » car il accompagne la suite de cinq ; mais si les séquences se suivent de manière trop régulière, il arrive que l'on inverse et que le gros tambour accompagne la séquence « *in* » et le petit tambour la partie « *yo* »⁹³ ». La parole est ici liée au rythme, au son de la musique mais il est surtout la manifestation possible du principe du *Tao*, lié à l'équilibre du monde, une philosophie qui oppose les deux grands concepts à l'origine de toute chose : le *Yin* et le *Yang*. Les séquences « *in* » et « *yo* » dont parle E. Fenellosa sont ni plus ni moins que les prononciations japonaises de *Yin* (*in*) et *Yang* (*yo*). Une fois de plus, nous sommes renvoyés au mythe des origines au travers de la poésie, de la musique. L'art théâtral du *nô* se rapproche du chant et de la déclamation et utilise le principe binaire du 5/7 pour être efficace.

Le *nô* peut être considéré comme une preuve incontestable de ce lien profond entre la musique et la poésie et présuppose un code et un objet commun à toutes deux. Par ailleurs, il est important de noter qu'en langue japonaise, le mot *uta* (歌, aussi prononcé *ka*) est employé pour désigner la poésie alors que son sens premier est le chant, la chanson – ce qui peut également nous évoquer l'étymologie du mot « accent » en Français qui vient du groupe nominal latin *ad cantum* et qui nous renvoie encore à une notion de musicalité. La poésie fut aussi, à l'aube de l'Histoire, un moyen de rendre hommage aux dieux : le rythme est lié au mystique, se fait véhicule du culte, inspiré par ces divinités cachées sous la langue des poètes. Le lien qui est indéniablement tissé entre le sacré et la poésie, le signe, s'établit par le biais de cette musicalité rythmique.

C'est ainsi que le caractère (*uta/ka*) se retrouve aisément dans cette forme poétique primitive qu'est le *katauta* (chanson des Wa : chanson japonaise par opposition à la chanson chinoise), poème que l'on associe à l'une des divinités primordiales du culte *shintô*, celle de la Fertilité dont la structure peut être 5/7/7 - 5/7/7. Citons également le *chôka*, littéralement le « poème long » dont le nombre de vers n'est pas délimité de façon exacte mais qui est une alternance rigoureusement réglée d'heptasyllabes et de pentasyllabes et qui se terminera automatiquement par un vers de sept mores. Enfin, une forme des plus connues : le *tanka*. Sa structure est figée : 5/7/5 - 7/7. Nous retiendrons ici la forme de la première strophe, qui sera commune à d'autres formes poétiques et qui est une des origines possibles du *haiku* actuel.

Nous soulignerons ici qu'il est impératif de prendre quelques précautions quant à la terminologie métrique que nous utiliserons. Le mot vers reste, à mon sens, inadéquat dans le cadre de l'étude de poésies asiatiques. Si l'on tient compte du fait que la poésie japonaise trouve sa principale source dans la poésie chinoise, il faut prendre en compte le fait que le Chinois est une langue monosyllabique, ou presque, en ce sens que chaque caractère est un mot, et donc a un sens. La rime étant inopérante dans ce cas de figure, le mot vers n'est ici employé que dans la mesure où il représente un segment du poème, isolé de son contexte par

⁹³Jean-Claude Trutt, *ibid.*, p.3

un retour à la ligne. Un tel concept peut s'avérer également dangereux : le retour à la ligne, cette présentation segmentée n'est pas systématique dans la présentation⁹⁴.

Tout en gardant cette remarque à l'esprit, évacuant ainsi notre terminologie occidentale au profit de cet universel qu'est le rythme nous pouvons nous apercevoir que la structure, la longueur du poème conditionne grandement l'agencement des segments. En effet, plus le poème est court, plus sa disposition est complexe. Les heptasyllabes ne suivent pas systématiquement les heptasyllabes, se suivent entre eux, s'alternent soudain... Plus le poème est long, plus la structure est simple, comme dans le *chôka* où l'heptasyllabe suit rigoureusement le pentasyllabe, pouvant ainsi aller jusqu'à l'infini. Sans doute faut-il voir ici un souci de simplification de l'apprentissage et de la mémorisation des poèmes. Un peu comme nos rimes, dans nos récitations, appellent le vers suivant qu'on connaît parce qu'on sait que sa fin va trouver un écho dans ceux que l'on a déjà prononcés, ici, on sait qu'en fonction de la forme du poème, on attend forcément un heptasyllabe ou un pentasyllabe, qui imprime ainsi un rythme dans lequel l'esprit se reconnaît forcément pour avoir connu le martèlement des pas, des battements d'un cœur, l'harmonie d'un souffle, comme une comptine répétée si souvent qu'elle se grave, d'elle-même, quelque part dans notre mémoire.

Dès lors, souvenons-nous de ces chants-poèmes comme du creuset dans lequel se forge, au fil des siècles, la forme qui nous intéresse ici, le *haiku*. Pour bref qu'il soit, il n'a rien perdu de cette tradition mythique qui, avec d'autres apports philosophiques et religieux ultérieurs, reste aussi la forme de l'évolution continue d'une culture en quête d'identité et d'aboutissement.

I.2.2. Naissance et évolution du *haiku* au sein de la littérature japonaise

Dans son ouvrage intitulé *Le haïkai, Les épigrammes lyriques du Japon*, Paul-Louis Couchoud, qui séjourna quelques mois durant sur l'archipel, fait du *haiku* la forme « révélatrice de l'esprit japonais, court jusque dans l'émotion, jusque dans le rêve. Elle en décèle la nature intime et l'habitude la plus invétérée : la concentration. Elle est l'une des formes de l'art du Japon ; elle en a le caractère général de simplification audacieuse⁹⁵. » Il

⁹⁴Les étudiants du département de langue japonaise de l'Université Bordeaux-Montaigne, ayant eu un *tanka* à composer dans le cadre d'un devoir, l'ont rendu selon la forme segmentée dictée par la structure poétique imposée. Lorsque les professeurs compilèrent les *tankas* de toute la classe, ils furent placés les uns à côté des autres, écrits d'un seul tenant, de façon verticale, tandis que le rythme et les segments n'apparaissaient plus de façon évidente. C'est seulement parce qu'en connaissant le nom de la forme poétique, le *tanka*, que nous cherchions implicitement le schéma du 5/7/5-7/7.

⁹⁵Paul-Louis Couchoud, *Le Haïkai, Les épigrammes lyriques du Japon*, La Table Ronde, Paris, 2003, p.26

parle d'« épigrammes lyriques », termes qu'il avoue avoir empruntés à Basil Hall Chamberlain lors des travaux que ce dernier effectua sur l'œuvre de l'un des maîtres du genre, père du *haiku* moderne, Matsuo Bashô. C'est ainsi que l'Occidental voit le peuple japonais : concision, concentration, simplicité. On retrouve cette idée chez Roland Barthes, ayant séjourné également au Japon, qui écrit à propos des *haikus* : « Le *haiku* fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main, notant ici et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la profondeur (en vertu d'un double mythe, l'un classique, qui fait de la concision une preuve d'art, l'autre romantique, qui attribue une prime vérité à l'improvisation)⁹⁶ ».

Considérer ici le « lyrisme » de P.L. Couchoud et B.H. Chamberlain ou le « romantisme » de Roland Barthes serait s'attacher déjà aux considérations esthétiques et, pour l'heure, ce n'est pas notre propos. Restons attachés à observer cette concision, parfois synonyme de brièveté sans pour autant en être l'équivalent exact dont le *haiku* semble être l'exemple absolu. Dans l'ouvrage intitulé *Haiku, Anthologie du poème court japonais*, Corine Atlan et Zéno Bianu le posent comme la « forme poétique la plus courte au monde⁹⁷ », ce qu'il est, assurément. Aujourd'hui, il est unanimement admis que le *haiku* est une forme poétique fixe, de structure 5/7/5, selon un code bien précis. Nous nous trouvons là au stade de cueillette d'un fruit poétique longuement mûri. Au bout de la branche, au sommet de l'arbre, on cueille le *haiku*, on le détache, on le déguste, on en garde le goût éphémère qui fait si grande impression. Au pied de l'arbre, le lecteur gourmet doit pouvoir saisir la provenance, assis sur ces racines littéraires qui plongent dans les siècles. Le *haiku* n'est pas né *haiku*, il l'est devenu.

Revenons donc au *tanka*, dont la présence est attestée très tôt, au sein de la première grande anthologie poétique japonaise, le *Man'Yoshû* (*Le livre des dix mille feuillets*), compilé en 760. Le poème, « divisé » en deux temps, comporte le *kami no ku* ou *hokku* (que nous traduirons par « strophe du haut ») où l'on trouve le *kigo* (littéralement, « mot de saison ») destiné à être le repère temporel et saisonnier si cher à la poésie classique, tandis que le *shimo no ku* (« strophe du bas ») se consacre à la transmission de l'émotion qui véhicule le poème. Un auteur y écrit la première strophe tandis que la seconde se doit d'être composée par un autre poète. Dans ce fameux *Man'Yoshu*, on trouve aussi le *renga* (littéralement, « poème en chaîne ») où l'on assiste au même jeu de pluralité des auteurs, l'un chargé du *hokku* et l'autre du *shimo*, la structure du *renga* étant elle aussi basée sur une alternance d'heptasyllabes et de pentasyllabes.

⁹⁶Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Seuil, Paris, 2007, p.93

⁹⁷Corine Atlan et Zéno Bianu, *Haiku, Anthologie du poème court japonais*, Gallimard, Paris, 2002, p.207

Dans les cercles aristocratiques de la cour Heian où se précipitent les plus fins lettrés du pays, les lettrés pratiquaient le *chôrenga* (le « poème en chaîne longue ») où des *renga* se succèdent, « collés » les uns à la suite des autres, avec pour fil rouge le thème lancé par le premier auteur dans le premier *hokku*. On veillait également à ce que chaque stance soit rédigée d'une main différente, ce qui n'est pas sans rappeler le « cadavre exquis » promu par l'esthétique surréaliste. Le *renga*, pratiqué par cette aristocratie de cour qui compte l'élite intellectuelle, finit par prendre le pas sur les autres formes poétiques et s'imposer comme le poème, qui se verra codifié au XV^e siècle.

Ce sont donc les poètes de renom qui composent et c'est aux maîtres du genre que l'on confie le soin de rédiger le *hokku*. Ce sont des stances de qualité, écrites de main de maîtres et, si l'on doit citer un poème, c'est ce *hokku* représentatif que l'on rappellera. La mémoire collective prend peu à peu l'habitude de ne retenir que cette stance, qui tend à se détacher, par sa place et par sa qualité, du reste du poème et gagne ainsi une certaine autonomie. On retient le *hokku*, 5/7/5, genre sans en être, morceau scindé d'un ensemble dont il passe pour être représentatif. Sa structure ressemble, pour ne pas dire s'identifie, à celle du *haiku*.

Pourtant cette stance, même si sa structure reste celle qui donnera le *haiku*, n'est pas encore un « produit fini ». Parce qu'elle est composée, compilée par l'aristocratie de la cour impériale, elle pose les jalons et comporte les codes de la poésie classique : on y salue un événement politique ou religieux, on y fait l'apologie de l'empereur... Des sujets nobles, en somme, proches du quotidien des lettrés admis à la capitale, dans l'entourage proche du souverain, ou des *samurais* qui constituent la classe émergente de la période *Heian*. Ces guerriers de haute lignée tiendront le monopôle de la littérature durant des siècles, forts des régimes de *bakufu* (« gouvernement de la tente ») de *Kamakura* (1185 - 1333) à Edo (1600 - 1868). On trouve des anthologies de poèmes rédigés de la main de ces soldats-troubadours qui ont reçu, avec la Voie du Sabre, l'enseignement tout aussi important de la Voie des Lettres. Le *haiku*, tel que nous le connaissons actuellement ne naît pas dans cette conjoncture élitiste de la poésie. Il apparaît en marge, commence sa longue et lente gestation sur quelques pages qu'on réserve, au fond des anthologies, au *haikai no renga*, sous le règne des rigides *shôguns* Tokugawa.

Le terme « *haikai* » désigne d'une manière générale, dans la langue japonaise, tout ce qui est non-conventionnel, hors-cadre, étrange car insolite. Et quoi de plus insolite que d'aborder dans une structure classique, comme celle du *renga*, des thèmes qui n'en font pas partie ? On en garde les grandes lignes, la structure métrique, le *kigo*, le nom. Mais au lieu d'y raconter la gloire du Bouddha Illuminé ou de chanter toute la perfection divine du Fils du Ciel, on s'attachait à louer la légèreté d'une libellule ou si on s'extasiait sur des empreintes de pas dans la neige ? Le tout est, évidemment, rédigé dans un registre de langue bien moins

soutenu que celui de la poésie classique. La révolution du *haikai no renga* ne s'opère pas sur le plan de la structure ou du code mais bien sur celui du contenu et de la langue. On est dès lors en dehors des thèmes conventionnels et le *haikai no renga*, poésie malgré tout, se trouve relégué aux dernières pages des monuments poétiques.

Cette révolution littéraire peut s'expliquer par un changement social notable qui intervient durant le dernier *bakufu*, celui d'*Edo* dirigé par les *shōguns* Tokugawa. Ce *bakufu* d'*Edo* reste un précédent de l'Histoire japonaise, aussi célèbre pour sa durée (plusieurs siècles) que pour les mesures qui y vivent le jour, notamment celle, drastique, de la fermeture totale et rigoureusement hermétique des frontières du Japon. Les îles, coupées du monde extérieur, ne devaient compter que sur leurs propres ressources et c'est dans cette brèche ouverte sur son économie intérieure que la population japonaise va s'engager. Désormais, à côté des *samurais*, à la fois armée du pays et administrateurs terriens (au même titre que nos seigneurs féodaux d'Occident), se dressent les marchands, qui tiennent entre leurs mains le ventre et le confort du peuple japonais. Les guerriers d'élite, chefs des clans fondés en des temps immémoriaux, voisinent avec l'engance parvenue et non-noble des commerçants et autres marchands et contre le pouvoir desquels ils ne peuvent rien, puisqu'ils dépendent d'eux. Il apparaît clairement qu'il existe tout un monde entre les *samurais* craints de tous et les marchands agglutinés dans faubourgs des cités. La création de la nouvelle capitale d'*Edo*, celle des *shōguns* (par opposition à l'ancienne capitale de Kyôto, celle des empereurs), se pose comme le symbole de cette mutation. C'est un marais qu'on assèche et qui voit fleurir un peu partout les quartiers marchands où les commerçants se font bâtir des demeures aux allures de maisons de maître. C'est également la naissance, dans les faubourgs de la nouvelle *Edo* (actuelle Tokyo) des *hanamachi* (littéralement les « villes-fleurs »), nom poétique que l'on attribue à ce qu'on appelle plus couramment les « quartiers de plaisirs ». Et si *Edo* s'enorgueillit d'un célèbre quartier de plaisirs appelé Yoshiwara, la vieille Kyôto se hâte de faire de Shimabara le pendant du modèle édoïte. L'aristocratie guerrière, à son grand dam, ne tient plus le monopôle, supplantée par les marchands amateurs de fêtes et de plaisirs.

Si l'auteure Sei Shônagon, dame de cour de son état, avait initié quelques siècles plus tôt cette tendance du trivial dans ses *Notes de chevet*⁹⁸, où le plus simple événement de la vie quotidienne lui inspirait une telle émotion qu'elle en « faisait tout un poème », sa fonction même de *nyôbo* et l'éducation qu'elle avait reçue lui ôtaient toute possibilité de s'écarter trop du registre classique. La masse émergente des marchands, peut-être conforté par l'effet de nombre et le pouvoir réel qu'elle a sur le peuple japonais, ne s'embarrasse pas de tant de scrupules. Ses préoccupations intellectuelles sont bien loin de celles des guerriers lettrés ou

⁹⁸Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traduction d'André Beaujard, Gallimard, Paris, 1985

des nobles de la Cour : on s'émerveille de choses plus triviales, on parle beaucoup plus simplement. On tombe dans le vulgaire, au sens étymologique du terme.

La suite apparaît donc selon une logique presque « naturelle ». L'élite guerrière et aristocratique connaît son *renga* classique duquel elle tire le *hokku* prisé et reconnu de tous. La littérature « *haikai* » pose elle aussi sa stance, respecte les canons du modèle, en change le contenu qu'elle s'approprie. C'est ainsi que naît le *haiku*, télescopage du mot *haikai* et du mot *ku* (stance), poème comique, ludique, sans prétention. Il a donc fallu cette longue maturation de plusieurs siècles, constellée de changements sociaux et culturels incessants, pour que le mot soit enfin lâché, écrasement, concentration symbolique de la littérature et du peuple japonais. C'est un nom, c'est un genre, c'est un avènement.

Cette période Edo reste néanmoins l'âge d'or du *haiku* car elle connaît les trois maîtres inégalés du genre. Matsuo Bashô, que nous avons déjà cité et que nous rencontrons encore à maintes reprises, maître du genre, qui reçut pourtant une éducation de lettré des plus traditionnelles. En effet, Bashô était familier des grands auteurs chinois dont il connaissait les classiques : Li Po, Tu Fu ou encore Wang Wei ainsi que l'œuvre de Tchouang-Tseu, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus tard. Moine zen de son état, Bashô, dont la spécialité initiale restait tout de même le *haikai no renga* des origines, a publié plusieurs recueils de *haikus* dont l'un d'entre eux, *Oku no Hosomichi*, fut traduit en espagnol par le célèbre Octavio Paz sous le titre *Sendas de Oku*⁹⁹. Il s'attache à poser cette première codification du *haiku*, abordant des thèmes simples triviaux... Il écrit au cours de ses pérégrinations, nourri du zen et de sa culture classique chinoise. Contre toute attente, ce n'est pas Bashô qui fixe la structure définitive du *haiku*, ainsi que ses règles, mais un de ses disciples, le non moins fameux Yôsa Buson (1716 - 1787). C'est à lui que les *haijins* doivent le canonique 5/7/5 et l'utilisation systématique du *kigo* (mot de saison), hérité de la poésie classique et conventionnelle. Il impose également l'utilisation des *kireji* (littéralement « mots de coupure »), particules utiles au rythme, souvent placées aux « césures » de nos poésies qui ne sont pourtant pas dépourvues de sens puisque, morphogrammes, elles infléchissent a posteriori sur le membre de phrase ou la phrase qu'elles clôturent – car dans la langue japonaise, les particules indiquant la fonction des mots ou des groupes de mots ainsi que la modalisation des phrases se placent toujours à la fin.

A l'époque de Bashô et de Buson, on ne parle pas encore de *haiku* ou de *haikai* (puisque'aujourd'hui, nous utilisons presque indistinctement les deux noms pour la même forme poétique) mais plutôt de *ku*, la stance, ou de *hokku*, l'appellation directement issue du *renga* (rappelons que le mot *hokku* est une sorte de mot-valise composé à partir du verbe

⁹⁹Matsuo Bashô, *Sendas de Oku*, versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Tezontle, México, 2005.

hatsu, commencer, et du mot *ku* d'où littéralement, la strophe du début). Le mot *haiku* n'apparaît qu'au XIX^e siècle avec le réformateur du genre : Shiki Masaoka (1867 - 1902). Celui-ci redécouvre les poèmes du grand maître Bashô dans le but de redorer le blason d'une forme en train de tomber en désuétude tandis qu'un peu partout, l'intérêt pour les arts traditionnels est en déclin, balayé par les influences de l'étranger, à l'heure où la Restauration (du pouvoir impérial avec l'abolition du *bakufu* militaire) de l'Empereur Meiji rouvre les frontières du Japon.

Cette distinction terminologique lancée par Shiki fait écho au schisme total et définitif du *haiku* avec le *renga*, le *haikai no renga*. Ce genre devenu autonome, Shiki remet en question l'œuvre de Bashô pour finalement privilégier les critères esthétiques de Yôsa Buson. Shiki, jeune homme chétif et de santé fragile, n'a pas le temps d'achever et d'entériner sa réforme car il meurt jeune d'une maladie des poumons. C'est un de ses proches amis, Kiyoshi Takahama, qui dirige la revue littéraire *Hototogisu* (le « coucou ») depuis 1898, qui poursuit l'œuvre de poète réformiste disparu plus tôt. Dans les pages de sa revue, Takahama publie les plus grands auteurs de l'Ère Taishô (1903 -1926) parmi lesquels comptent le célèbre Natsume Sôseki et même des femmes, dont on publie les poèmes, ce qui constitue en soi une sorte de révolution. Pour l'heure, le cercle des poètes constitué autour de la revue *Hototogisu* déploie maints efforts pour que la tradition du *haiku* puisse se maintenir face à toutes les nouveautés débarquées en masse de l'occident.

Des dissensions apparaissent au sein de ce mouvement réformiste de défense du *haiku*. Un disciple de l'initiateur Shiki et ami de Takahama, nommé Hekigoto Kawahigashi, apporte une dimension plus personnelle, plus subjective, au *haiku*. Si la nature reste le thème de prédilection du *haiku* (et ce depuis Bashô), Kawahigashi préconise un plus grand investissement du poète dans son appréhension de la nature, presque une prise de position. Kawahigashi revient sur le fond tandis qu'à ses côtés, parmi les poètes du *Coucou*, Nakatsuka Ippekirô casse les règles formelles du *haiku*, promouvant le « *haiku* de forme libre » qui n'aurait plus rien des contraintes imposées par les canons classiques du lointain *renga*. Il rejette en bloc la structure imposée et le *kigo*, instaurant dès lors le contre courant du *muki* (littéralement, le sans-raison) tandis qu'il impose un registre de langue beaucoup plus oral dans les *haiku*. Ces réformes radicales, Nakatsuka semble en avoir puisé l'inspiration dans la littérature occidentale où l'on traite volontiers de société, de politique, de l'homme et de sa condition humaine.

Les conflits mondiaux achèveront à la fois ces débats sur le *haiku* tout comme ils mettront fin au vieux Japon. L'archipel connaît la guerre et les deux bombardements atomiques des villes de Nagasaki et Hiroshima, plaies béantes qui ne se refermeront jamais dans la mémoire du pays. Ces conflits politiques seront abordés dans les *haiku* engagés, dont

les auteurs seront emprisonnés pour « entrave à la sécurité de l'État ». Mais il apparaît que la métamorphose du *haiku* s'est bel et bien produite : les auteurs japonais puisent maintenant dans les mêmes références littéraires et culturelles que l'Occident alors que dans tous les pays, des *haiku* fleurissent en langues étrangères sous des plumes de toute nationalité.

C'est ici l'un des nombreux paradoxes du *haiku*, forme d'art traditionnel codifié au détail près, comme les Japonais savent si bien le faire, que l'on défend, que l'on empêche de disparaître alors qu'elle est perpétuellement en mutation. *Kigo* ou *muki*, structure classique ou non, c'est toujours le même poème, toujours le même genre.

Entre Matsuo Bashô qui écrivait le célèbre *haiku* de la grenouille qu'il illustra de sa main et dont nous reporterons ci-dessous une traduction en français :

Le Vieil étang
une grenouille y plonge
le bruit de l'eau !¹⁰⁰

Et bien plus tard, Ikuyo Yoshimura qui écrit ceci :

Après l'émission-souvenir
Sur la fin de la guerre
Je fais cuire une pizza.¹⁰¹

Le lien est frappant, évident : ce sont clairement deux *haiku*. Ce ne sont pas les mêmes personnes, ce ne sont pas les mêmes contraintes, ni les mêmes règles. Quel est donc ce trait, ce jet de poésie qui caractérise le *haiku* ? Quel est le lien qui unit Bashô et Shiki, Buson et Nakatsuka ? Qu'elle est cette part profonde que les maîtres ont sublimée et que les esprits réformateurs n'ont pas osé toucher ? C'est sans doute le cœur mythique du *haiku*, cette membrane résistance qui se perce et se referme quand le poème passe de l'esprit au pinceau, l'essence-même de cette poésie.

¹⁰⁰Poème cité par Henri Brunel, *Les Haikus*, Librio, collection Poésie, n°817, Paris, 2006, p.45

¹⁰¹Corine Atlan et Zéno Bianu, *Haiku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d'aujourd'hui*, Editions Gallimard, 2008, p.75

I.3. De l'esthétique du *haiku* japonais

Il n'existe, à notre connaissance, qu'un seul ouvrage accessible en anglais traitant de la poésie japonaise : celui de Kôji Kawamoto, intitulé *The Poetics of Japanese Verse, Imagery, Structure, Meter* publié en 1991 à Tokyo. Là où, pour la poésie occidentale, nous disposons de traités de métrique et autres dictionnaires de formes poétiques, il semble que les travaux portant sur l'esthétique, la métrique et les formes poétiques japonaises demeurent – malheureusement – uniquement accessibles à des lecteurs en mesure de lire le japonais. L'objet de notre travail n'était pas le *haiku* japonais, même si nous avons tenté d'en cerner les grandes lignes jusqu'à présent afin de rassembler certains éléments nécessaires à la compréhension de ce type de poème, nous ne ferons qu'aborder, une fois encore, les points qui nous semblent les plus pertinents dans la perspective de l'analyse du *haiku* en langue espagnole. Aussi, il s'agit donc de présenter ici recoupements effectués à partir des pistes de travail présentes l'ouvrage de K. Kawamoto et des analyses que nous avons menées sur certains poèmes. Il est également important de comprendre que le *haiku* n'existait pas en tant que tel à l'origine, qu'il est le résultat d'une longue gestation durant laquelle des questionnements d'ordres divers (ontologiques, épistémologiques) ont contribué à sa naissance et à sa mutation, notamment sous la plume de grands maîtres déjà mentionnés : Matsuo Bashô, Yosa Buson, Issa Kobayashi et Masaoka Shiki.

I.3.1. La question du « figural »

Le *haiku* peut paraître simple, simple jusqu'à l'excès. L'apparente simplicité de ce poème, un des plus courts qui soit, peut pousser à croire que sa composition est à la portée de tous et qu'il suffirait alors d'être attentif et d'avoir quelque sensibilité pour pouvoir capter le moment et le restituer pleinement en quelques mots, en quelques mores, pris par un élan créateur libéré de tout appareil rhétorique. Le *haiku* traite effectivement de Réel, de cette « expérience psychique » dont nous parle Roman Jakobson et que tout être humain peut faire en existant dans l'Univers qui l'entoure. Cependant, nous nous sommes déjà posé la question suivante : quel est le degré de Réel du *haiku* ? A cette question, nous n'avons pu que répondre qu'il se situait dans cette zone fluctuante, instable, qui se dédouble au moment où la réalité devient fiction – fiction poétique, rappelons-le – et où la fiction, poussée à son paroxysme

rejoint la réalité – la dépasse même, parfois. Roland Barthes le situe « en deçà du langage », une précision qui pourrait nous indiquer que la manipulation linguistique de l' « expérience psychique » dont parle R. Jakobson est d'ores et déjà un coup porté au Réel du *haiku*. Dans son ouvrage intitulé *L'Empire des signes*, Roland Barthes pose la question en ces termes : « quoi de plus accessible que l'écriture spontanée¹⁰² ? » Avant de nous pencher sur cette interrogation qui semble sonner comme une évidence, revenons sur cette notion d' « écriture spontanée ». Le *haiku* apparaît comme libre de toute contrainte poétique, une sorte de passage ouvert entre l'émotion ressentie et sa transcription poétique, un peu comme si dans la sensation empirique de cette émotion poétique, apparaissaient déjà les mots. Roland Barthes parle de « noter des impressions ». Peut-on résumer le *haiku* – fût-il Japonais ou occidental – à une simple prise de note d'impressions ? Il semblerait que non, tant pour le *haiku* japonais que pour son « parent » occidental. Du trivial, du Réel vécu, et expérimenté, on a seulement conservé le côté « *haikai* », cette dimension populaire qui, rappelons-le, fut longtemps le divertissement de l'élite aristocratique. Ce côté « *haikai* » de la poésie classique livrée au peuple a amené le traitement de thèmes triviaux et c'est ainsi qu'on peut voir de grands noms de la poésie japonaise traiter de thèmes aussi vulgaires que les excréments, comme l'a fait Issa Kobayashi à maintes reprises, ou encore de la « pisse » des chevaux comme l'a fait le maître du genre Matsuo Bashô. Peut-on pour autant parler d'écriture spontanée ? Qu'il nous soit alors permis d'en douter. Nombre de principes esthétiques – s'ils ne sont pas rhétoriques – président à la création du *haiku*. Si le poète occidental voit dans cette forme poétique le moyen de s'affranchir de contraintes stylistiques, poétiques ou rhétoriques, c'est qu'il ignore sans doute que sous ses dehors ordinaires, simples, populaires, le *haiku* ne fait que déplacer la contrainte à un niveau que la poésie occidentale a longtemps laissé de côté, à savoir celui du signe linguistique. Si le *haiku*, que l'on perçoit comme un poème, peut parler de thèmes prosaïques, il le fait selon des règles précises, métriques, stylistiques, esthétiques. A l'inverse, on pourrait composer un sonnet qui traite d'excréments, d'urine ou encore d'une feuille tombant d'un arbre : comme pour le *haiku*, ce serait proposer un éventail de thèmes simples que la poésie classique ne reconnaissait pas jusqu'alors.

Peut-être se laisserait-on facilement aller à confondre simplicité et brièveté ? Une telle candeur poétique trouverait facilement ses limites dans l'exiguïté des dix-sept mores du *haiku*, seul l'espace dont le poète dispose pour opérer sa « maïeutique » de l'émotion, la mise au jour de son « instant » intérieur. Si, dans la poésie occidentale, le tour de force consistait à « figurer » dans des formes longues, en usant des artifices lexico-sémantiques ou syntaxiques issus de la combinaison de divers mots, la prouesse est encore moins aisée dans un espace aussi « étroit » que le *haiku* où la rhétorique n'a pas de place. La contrainte resurgit, celle de

¹⁰² Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, collection Points, série essais, Paris, 2007, p.93

la brièveté même, celle qui contraint, précisément, à épurer de toute ornementation rhétorique le poème que l'on écrit. Ici encore, il convient de rappeler que la rhétorique japonaise possède des règles qui, si elles rejoignent parfois la « figure », n'ont aucune mesure avec celle que nous connaissons. Dans son ouvrage intitulé *The Poetics of Japanese Verse*, Koji Kawamoto pose une hypothétique réponse à cette question qui nous occupe : « *Whether or not the scene was actually one witnessed by the poet is less important than the ingenious use of language in order to convey its emotional effect to the reader*¹⁰³ ». Cette remarque du théoricien japonais au sujet du *haiku* semble bien vouloir dire ce qu'elle dit, à savoir que même la composition du *haiku* nécessite une capacité poétique, cette aptitude à transformer le matériau linguistique primaire, le langage, à lui attribuer cet exposant « poétique ». Kôji Kawamoto, dans ce même traité sur la versification japonaise, consacre une partie de l'imagerie concrète du *haiku*, de même qu'une autre partie traite du langage allusif utilisé dans ce genre poétique tandis qu'une autre partie traite de la fonction de l'hyperbole et de l'oxymore dans le *haiku*. Nous retrouvons ici des « figures » familières, connues de notre poésie occidentale mais il suffit de voir ce que recouvrent les notions d'hyperboles et d'oxymore dans la rhétorique japonaise pour ne pas tomber dans la comparaison facile entre poésie japonaise et poésie occidentale.

L'hyperbole se fonde tout d'abord sur les deux niveaux du *haiku*, que K. Kawamoto appelle « base » (l'idée maîtresse du poème qui donne le thème et oriente le sens global du texte), et les « sections superposées » qui renvoient à des évocations vagues, des renvois lyriques à des topiques présents dans le référentiel du lecteur, toujours en s'articulant avec la base. L'hyperbole japonaise passe en fait par l'utilisation du morphème « *mo* » (aussi, même) ou de la désinence verbale « *mu* » qui ne sont que des modalisations particulières qu'on peut rencontrer dans les sections superposées. Elle passe essentiellement par des constructions grammaticales. Elle est étroitement liée à la morphologie des mots et de la phrase, comme le souligne Koji Kawamoto :

[...] *Hyperbole was frequent a function of certain grammatical constructs (such as the particle mo or the auxiliary mu), repetition of synonymous terms, as well as the use of imperatives, proper nouns, and mimetic expressions. In the case of oxymoron, however, we cannot really say that there were particular stylistic or formal strategies*¹⁰⁴.

L'oxymore japonais repose lui aussi sur l'utilisation de morphèmes grammaticaux tels que *mo* utilisé dans sa fonction concessive (qui vaudrait à peu près le « même si » français) ou

¹⁰³Kawamoto Kôji, *The Poetics of the Japanese Verse*, University of Tokyo Press, Tokyo, p.56

¹⁰⁴Kawamoto Kôji, *in op. cit.*, p.110

le *nagara* (qui équivaldrait à un « alors que ») sans pour autant obéir à des règles fixes d'utilisation. Il ne sert, dans la plupart des cas, qu'à rapprocher des images, dans les sections superposées, qui pourraient sembler antithétiques. Le *haiku* peut alors apparaître diffus, confus, vague. Le « vague » fait en effet partie des figures qu'il emploie, qui peut être rapproché de l'hyperbole : « *Strange as it may seem for a poem of only seventeen syllables – which otherwise requires a terse rigor of expression – haiku sometimes also employ a type of paradoxical hyperbole made up of deliberately roundabout euphemisms and vague expressions*¹⁰⁵. ».

En plus de l'intertextualité qui fait appel chez le lecteur à un référentiel de thèmes et de connotations fondé sur la connaissance des grandes œuvres classiques, le *haiku* japonais repose sur des effets de correspondances et de contrastes, dans lesquels on pourrait certes parler de l'oxymore mais aussi de procédés tels que la synesthésie (figure que nous rencontrons également chez l'auteur José Juan Tablada dans son recueil intitulé *Li-Po y otros poemas*). De cette synesthésie rencontrée chez nos poètes du XIX^e siècle (Baudelaire, *Correspondances*) ou chez les poètes d'avant-garde espagnols par exemple, Koji Kawamoto commente l'effet dans le *haiku* : « *When used successfully, the confusion of sensory perceptions is able to convey the initial impression with surprising vividness and precision*¹⁰⁶ ». Ce commentaire aux allures de définition de Kawamoto pourrait évoquer, chez nous autres Occidentaux, la définition et les caractéristiques de l'hypotypose mais une fois encore, la superposition, l'adéquation entre les deux visions poétique est impossible. Il ne s'agit pas ici de faire correspondre les figures de la rhétorique japonaise avec celles de la rhétorique occidentale, ni même de les faire entrer en adéquation, mais plutôt de souligner le fait que cette notion de spontanéité que l'on attribue volontiers au *haiku* ne l'affranchit en rien des contraintes inhérentes à la poésie, à la stylistique d'un genre ou à la manipulation du langage qui l'élève au rang de poétique. Le *haiku* est un poème et se donne à lire comme tel.

À ce propos, Michael Riffaterre, dans son ouvrage intitulé *Semiotics of poetry*, souligne bien la double vocation du poème : « *A poem says one thing and means another*¹⁰⁷. » et c'est le cas du *haiku* en tant que poème. La présence de figures, d'un traitement du signe linguistique implique une manipulation et cette manipulation, alors même qu'elle nie le caractère purement spontané de l'écriture du *haiku*, démontre qu'il existe néanmoins des contraintes. La simplicité, le caractère spontané et naturel du *haiku* n'est alors qu'un effet provenant de la dénudation des connexions sémiotiques, sémantiques ou morphologiques intrinsèques au signe linguistique lui-même. La brièveté n'est pas un élément constitutif de cette simplicité du *haiku*, elle n'est qu'un paramètre qui déplace la contrainte : puisqu'elle ne

¹⁰⁵Kawamoto Kôji, *ibid.*, p.103-104

¹⁰⁶Kawamoto Kôji, *ibid.*, p.116

¹⁰⁷Riffaterre Michael, *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, p.1

laisse pas de place aux combinatoires diverses qu'offre la rhétorique occidentale et qui prennent toute leur envergure dans nos formes dites « longues », en fait, par conséquent, de la figure « brève », du « figuré concis ». En d'autres termes, on ne « figure » pas moins, on « figure » autrement.

Des tropes, tels que la métaphore ou l'hypotypose, semblent plus relever du choix méticuleux des lexies, d'une attention apportée au détail, à la fois de la scène ou de l'objet décrit et du mot qu'on emploie. Ce procédé est à rapprocher du « jeu de mots », du *pun* en anglais, du *witz* en allemand mais qui porte en japonais le nom de *kakekotoba*. Voyons par exemple un *haiku* de Mario Benedetti, extrait du recueil *Rincón de haikus*¹⁰⁸ :

la caracola
me deja en el oído
viejos pregones

(haiku 43)

Au-delà de la *deixis* mise en place par l'actualisateur du substantif « *la* » qui se trouve en position généralisante et qui va de pair avec le présent de l'indicatif du verbe « *me deja* », attachons-nous à considérer les lexies présentes dans le poème. « *Caracola* », dans le premier segment, se trouve « rattachée » à « *oído* », présente dans le second segment et ceux de deux manières. La première manière est la ressemblance qu'on peut trouver entre la conque et l'oreille, formant toutes deux une sorte de spirale et qui, d'un point de vue linguistique, pourrait se traduire par un trait commun des deux lexies dans leur sémème, à savoir l'aspect hélicoïdal. En outre, le dernier mot du texte, « *pregones* », nous permet de voir la métalepse opérée dans le texte : c'est parce que le « je poétique » (induit par le « *me* » du second segment) a rapproché la conque de son oreille qu'il peut en entendre les vieux discours. Autrement dit, l'action du « je poétique » portant la conque à son oreille n'est pas clairement explicitée dans le poème mais on en perçoit le résultat, connoté notamment par le verbe « *dejar* ». Le ressenti est là : qui n'a pas porté un coquillage à son oreille pour entendre son éternelle rumeur ? L'adjectif qualificatif « *viejos* », en dépit de ce qu'il dénote, est ici allié au présent de narration ainsi qu'à des déictiques généralisants ; l'effet de brouillage temporel aboutit à une sorte d'éternité – outre le fait que « *viejos* » au pluriel a pour effet de démultiplier ce son tout en le rendant répétitif.

¹⁰⁸Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Visor Libros, Madrid, 2001, p.57

Citons un autre exemple, emprunté à José Juan Tablada dans son recueil *El Jarro de Flores*¹⁰⁹, auteur sur lequel il nous sera donné de revenir par la suite :

*Palma Real. **

*Erigió una columna
la palma arquitectónica y sus hojas
proyectan ya la cúpula.*

**Oreodoxa regia*

Nous verrons, lors de notre étude globale des *haikus* de José Juan Tablada que ce poème recouvre un caractère méta textuel une sorte d'autodafé du poète concernant sa propre poésie mais pour l'heure, attachons nous à son étude. C'est une alternance d'heptasyllabes et d'hendecasyllabes, mètres couramment utilisés par le poète mexicain, qui s'écarte volontiers du 5/7/5 japonais. L'astérisque, qui donne le nom latin de la plante désignée, est une extension du dont il s'agit et qui montre toute l'exactitude scientifique dont fait preuve Tablada bien des reprises. La structure du poème peut sembler suprenante : un segment comportant un verbe dont le sujet se trouve dans le second segment, averbal, tandis que le « y » ouvre une autre phrase dont le sujet se trouve toujours sur le second segment tandis que le verbe et la suite de la phrase se bravent dans le dernier segment. C'est donc une structure symétrique qui se met en place, à partir d'une phrase articulée sur trois segments. Le mot thème est annoncé dans le second segment et répercuté dans le « *sus hojas* » avec l'apparition de paires : *palma = tronco* et *hojas = cúpula*. Le « *tronco* » n'apparaît pas dans le texte mais le contexte demeure suffisamment clair pour qu'on sache à quoi renvoie la « *columna* », qui en est la métaphore (*tronco* et *columna* partagent des sèmes en commun : long, épais, cylindrique, support...). Notons également que les verbes sont tout aussi « imagés » puisque « *erigió* » fonctionne parfaitement avec les sèmes de « *columna* », tout comme il fonctionne avec ceux de « *tronco* » qui n'est pas explicité, tandis que « *proyectan* » ne fonctionne pas avec « *cúpula* » mais avec « *hojas* » (puisqu'il rappelle l'explosion de petites feuilles en haut du tronc d'un palmier). « *Cúpula* » file la métaphore amorcée par « *columna* » et également par l'adjectif qualificatif « *arquitectónica* ».

Enfin, attachons-nous à considérer le temps des verbes présents dans le poème : le premier, « *erigió* » est au prétérit de l'indicatif et se rapporte au tronc du palmier, alors que le second « *proyectan* » est au présent de l'indicatif et de rapporte aux feuilles. D'un point de

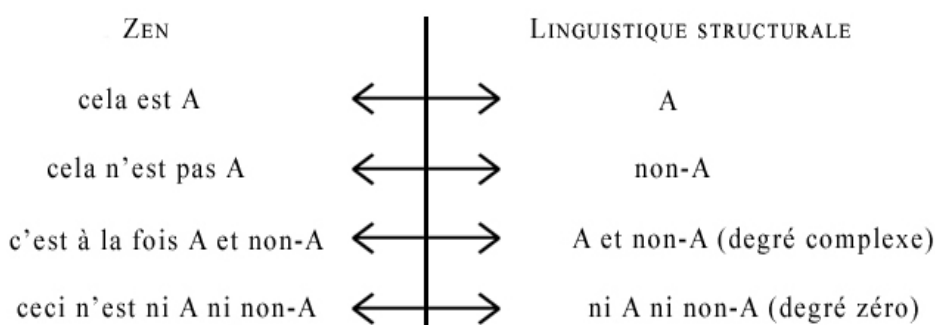
¹⁰⁹ José Juan Tablada, *Tres Libros*, collection *poésia Hiperión*, Hiperión, Madrid, 2000, p.135

vue de la chronothèse, nous pourrions dire que le lecteur se situe entre ce qui relève déjà du *perfectum* et de ce qui vient, l'*infectum* : le tronc a déjà poussé tandis qu'on contemple l'explosion des feuilles. Si l'on part du principe avéré que José Juan Tablada connaissait la langue japonaise et maîtrisait le *haiku* japonais, on pourrait penser que le « *ya* », marqueur temporel en espagnol, fait office de *kireji*, mot de césure, et donne ainsi une modalité exclamative à la phrase, ce qui renforce la sensation d'instantanéité.

Ainsi, le traitement de la figure, quelle qu'elle soit, n'est pas différent lorsqu'il s'agit du *haiku*, ce qui pourrait nous faire penser que ce genre poétique, défini comme bref, possède sa propre stylistique. La métaphore, la métonymie, la synecdoque y sont intrinsèquement liées, tandis que l'hypotypose, nous l'avons vu, fait l'apologie du détail. Le reste des figures est souvent d'ordre grammatical (phrases averbales, chronothèse, deixis, juxtaposition, parataxe, typotaxe...), lexical (polyptote, paronomase, remotivation...) ou sémantique (diaphore, connotation, dysgrammatisme combinatoires, syllepses de sens ou encore métalespes...), le tout restant borné au signe linguistique dans sa définition saussurienne et à son exploitation totale.

I.3.2. L'esthétique du zen et la linguistique structurale

Dans son ouvrage intitulé *L'Empire des signes*, Roland Barthes opère un rapprochement entre la philosophie zen et la linguistique structurale que nous pourrions résumer sous forme de schéma de la manière suivante¹¹⁰ :



¹¹⁰Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, collection Points, série Essais, Paris, 2007, p.99

Apparaissent ainsi quatre classes de signes qui décrivent le fondement même du langage, notamment sa dimension paradigmatique de celui-ci. Ce « rejet du paradigme » contraint le poète à choisir le mot, la lexie avec la précision que dicte la circonstance puisqu'elle n'a pas d'autre équivalent. La mise en syntagmes se faisant toujours au détriment du paradigme, on amène le sens vers une sorte de finitude, de plénitude, une frontière où le langage s'arrête pour laisser place à la vacuité, le silence de la méditation sans pour autant instaurer le mystère ou même l'ambiguïté. Le *haiku* est alors bref parce qu'il ne peut être autrement : la finitude du langage suffit alors à assurer l'hyperesthésie que son caractère bref pourrait mettre en péril.

La remarque de Roland Barthes au sujet de ce parallélisme presque parfait entre l'une des philosophies inhérentes à la composition du *haiku*, le bouddhisme zen, et la linguistique structurale pourrait nous éclairer cependant quant à un aspect du *haiku* et de son esthétique : en ôtant la possibilité d'user de l'axe paradigmatique, nous avons vu qu'il existait un enjeu de l'exactitude, c'est un fait mais cette « suppression » empêche également certains tropes qu'on pourrait qualifier de « lourds » d'un point de vue quantitatif et qui, d'un point de vue du sens, n'apporte pas d'autres effets que l'insistance, l'amplification ou la redondance. Le *haiku* est bref et tout son espace doit être rentable pour le sens : on n'y trouve donc pas de place pour l'homonymie, la répétition ou la paraphrase. Le fait de ne pas avoir recours à cet axe paradigmatique coupe donc toute possibilité de le répéter sous une autre forme. Ainsi, si le *haiku* est un genre capable d'atteindre une telle finitude, si nous partons d'un tel postulat, les conséquences que nous pouvons en tirer sont multiples.

Tout d'abord, nous pouvons en conclure que le *haiku* est une forme poétique qui se veut juste, délaissant le potentiel symbolique du signe linguistique et se poserait comme une heureuse adéquation du signifiant et du signifié, ce que Roland Barthes résume ainsi « [...] le *haiku* n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve tout à coup sa forme juste¹¹¹. ». Une telle affirmation, pour sensée qu'elle soit, risque cependant de refuser au *haiku* sa dimension paradoxale de forme qui s'inscrit dans la durée et fait peut être un raccourci entre le temps de l'action et celui du discours. La seule chose dont nous pouvons nous assurer, c'est que le moment de perception, le *satori* bouddhique où l'Homme fait corps avec ce qui est perçu est bref, mais l'action peut parfaitement s'inscrire dans la durée. Nous pourrions même aller plus loin : tout le paradoxe du *haiku* serait aboli si on lui enlevait ce fond pérenne, immuable qui se trouve restitué dans une forme aussi brève. En somme, nous pourrions considérer que la seule brièveté dont nous sommes assurés à ce stade de notre analyse est celle de la captation de l'événement, événement qui n'est pas

¹¹¹Roland Barthes, *ibid.*, p.102

forcément bref mais que l'on raconte brièvement, de façon plus « juste ». De cette manière, nous n'attentons pas aux principes fondamentaux du *haiku* tels que le *fueki-ryûko*, cet équilibre subtil qui peut exister entre ce qui est éternel et ce qui fait irruption dans cette éternité de façon éphémère ou triviale.

En outre, si le *haiku* apparaît comme l'effet d'une « justesse » du choix des mots, il remet en question la fonction et le discours poétique, en ceci que si le discours poétique consiste à faire état de signes dont le signifié résulte d'une manipulation de l'instance poétique qui le produit, cette notion devient pour ainsi dire inopérante dans une forme où l'on « décrit » plus qu'on ne « poétise ». Parce que c'est bien de cela dont il s'agit, de décrire, de faire passer chez l'autre-lecteur, une impression du monde intérieur qui habite l'instance poétique au moment de l'action, un « croquis » pour reprendre ici une expression consacrée. À ceci, nous pourrions ajouter la question de la place qu'occupe la voix poétique dans cette forme. En effet, dans la forme originale, il est question d'effacer toute trace éventuelle de subjectivité mais il n'est pas possible de faire disparaître la voix poétique elle-même, si bien qu'il n'est pas rare de voir apparaître un « moi poétique » dans la traduction. Pour des raisons purement grammaticales, le japonais peut se passer de l'explicitation du sujet « parlant » pour être compréhensible alors que la traduction dans une langue telle que le français ou l'espagnol nécessite forcément l'actualisation d'un sujet si le texte, intériorisé, l'exige. De fait, on ne peut plus considérer le *haiku* comme une description, qui inclurait alors l'existence d'un moi-témoin qui voit la scène et qui la rapporte. Le *haiku* est un constat, une « désignation » comme le dit Roland Barthes, ce qui permet à l'œil du poète et à l'œil du lecteur de se confondre. L'événement ne connaît alors aucune limitation dans le temps du discours puisque celui-ci se réinitialise dès qu'il est lu. Le « moi » devient alors une sorte de « cheville » discursive par laquelle on peut entrer dans l'univers du discours mais n'est en aucun cas un actant de celui-ci. Cette instabilité du « moi poétique » est telle qu'on peut la dupliquer, répéter à l'infini son existence en jouant sur son aspect fluctuant, flou, comme le fit Tchouang-Tseu en son temps : « ai-je rêvé d'un papillon, ou suis-je le rêve d'un papillon – à moins que le papillon n'ait rêvé de moi qui rêvais de lui, ou aurai-je rêvé d'un papillon qui rêvait de moi rêvant d'un papillon¹¹² ? ».

Plus tard Matsû Bashô reprendra cette question dans son recueil intitulé *A Kyôto rêvant de Kyôto*. Outre la remise en question du Réel que posent ces deux auteurs, sans doute pouvons-nous y voir un indice du caractère mouvant de cette localisation de l'instance poétique dans le discours. Ajoutons que la langue japonaise permet une complexité syntaxique et grammaticale telle que le sujet peut être perdu de vue et conférer au texte un

¹¹²Poème cité par Corinne Atlan et Zéno Bianu dans *Haiku, Anthologie du poème court japonais*, collection Poésie, Gallimard, Paris, 2000, p. 9

caractère artificiellement objectif. Dans le *haiku*, la référence de la perception du Réel n'est plus « moi » : le « moi » fait partie du tout et tous peuvent devenir le moi. Cette notion du « je-univers » nous renvoie donc au *satori* bouddhique, à ce que Rainer Maria Rilke appelait « entendre chanter les choses » et qu'Issa Kobayashi résuma en un *haiku* :

Là où il y a des hommes,
Il y a des mouches
Il y a des bouddhas¹¹³.

Ainsi le *haiku* n'est ni un emblème, ni un symbole. Il n'est pas non plus une forme ouverte et accessible à tous car le dépouillement qui le caractérise – en plus d'être un principe du genre appelé *wabi* – en fait une politique d'écriture mais résulte néanmoins d'un travail effectué au niveau du langage et demande donc réflexion et exercice. Il est le paradoxe de la finitude et celui du vide causé par cette finitude même ; ce qui fait qu'on ne peut le commencer sans le paraphraser avec le risque d'en ternir l'éclat. Le *haiku* est, pourrions-nous dire, la forme qui déplace à la fois l'intérêt de celui qui l'écrit, de celui qui le lit ou de celui qui l'analyse, concentrant tout son effet sur le signe linguistique et le rapport privilégié et particulier qu'y entretiennent signifiant et signifié ainsi que sur son mécanisme de signifiante.

Or, dans son article intitulé « *Haiku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman*¹¹⁴ », Philippe Solers met en exergue deux points qui, à notre sens, méritent d'être mentionnés ici, en partant d'une œuvre de R. Barthes publiée à titre posthume : *La Préparation du roman*, en 2003. Tout d'abord, il rappelle la relation que Roland Barthes établit entre deux pôles esthétiques et stylistiques que sont le *haiku*, bref et concis, et le roman, quantitativement plus long et dont l'architecture se dilue au fil de pages dans un jeu qui relève à la fois de la trame narrative et du schéma actanciel. Philippe Solers insiste sur l'idée présente chez Roland Barthes selon laquelle la genèse du roman doit nécessairement recourir au passage par des formes brèves telles que des notes, des « morceaux » de journaux intimes – et comment ne pas penser une fois encore aux poétesses de la Cour de *Heian* telles que Shikibu Murasaki ou Sei Shônagon, dont les « notes de chevet » (*nikki*, en japonais, mentionnés plus haut) ont servi à l'élaboration de leurs recueils de poèmes brefs et ont constitué le terreau du *renga*. Dans cette œuvre posthume de R. Barthes, il s'agit de mettre en parallèle l'opération poétique contenue dans le *haiku* et celle qui conduit à l'épiphanie chez James Joyce, notamment dans *Ulysse*. Les deux événements poétiques ont ceci en commun qu'ils reposent sur cette double dialectique du bref et du long, du fragment et du tout. La

¹¹³Matsuo Bashô, *Et pourtant, et pourtant*, Edition Moundarren,

¹¹⁴Philippe Solers, « Haiku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman », *Ebisu*, n°35, Printemps-Été 2006, p.159-165

question est énoncée : « Poétiquement, le problème est celui de la conversion du bref au long, du continu au discontinu : de la note au roman¹¹⁵. ». Cependant, Barthes ayant consacré de nombreuses lignes au *haiku* japonais dans son ouvrage intitulé *L'Empire des signes*, il semblerait qu'il ait effectivement cerné tout l'enjeu poétique de cette forme brève, en le faisant directement à partir de son contexte d'origine, notamment lors de ses voyages au Japon. C'est là le deuxième point que nous nous attacherons à éclaircir : comme le rappelle Ph. Solers, Roland Barthes n'a jamais lu que des traductions de *haikus* et n'a jamais maîtrisé en suffisance la langue ni la littérature japonaise pour « entendre » tout ce que suggère un *haiku*¹¹⁶. Citant Philippe Forest, Solers dénonce la confusion du critique Roland Barthes, confusion qui fut le lot d'autres poètes du genre : « (...) en France, on confond [le *haiku*] avec l'essence même de la poésie classique japonaise et qui a séduit depuis longtemps des auteurs comme Claudel ou Paulhan¹¹⁷ (...) ». Nous pourrions encore ajouter d'autres auteurs comme Victor Segalen, qui eut en son temps l'heur de nommer ses *haikus* « stèles » ou encore Paul Valéry, qui s'essaya plus d'une fois à cette écriture du bref. Tous avaient une même ambition, au-delà de cette méprise sur le fond : tous cherchaient à dépasser les limites d'une poésie inerte et saturée, dont les symboles avaient été si largement empruntés qu'ils ne se retrouvaient plus, dont les structures avaient tant de fois été revêtues qu'elles en étaient éculées. Le moment était donc venu de tirer partie de cette stagnation, comme l'annonçait à son tour Guillaume Apollinaire dans son poème intitulé « La Victoire » : « Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage/ Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à redire¹¹⁸(...) », qui fait écho à l'« a-langage libérateur » donc parle Barthes dans *Leçon*, tout comme l'épiphanie joycienne fait état d'un pan non-symbolisable du rapport de l'Homme avec le Réel, tel qu'il est décrit par Jacques Lacan, par exemple. Si Solers évoque une expérience du « C'est ça »¹¹⁹, Barthes lui donne le nom de *punctum*, comme s'il s'agissait du point précis de jonction entre l'Homme et le Monde qui l'entoure. En tout état de cause, pour Solers comme pour Forest, ces *peccata minuta* ont constitué les bases d'une littérature nouvelle, littérature d'un homme nouveau qui re-connaîtrait dans ce qui l'entoure un nouveau matériau à forger, à tremper dans une poétique sans cesse renouvelée.

¹¹⁵Philippe Solers, *in op.cit.*, p.160

¹¹⁶Philippe Solers, *ibid.*, p.163

¹¹⁷Philippe Soler, *ibid.*, p.163

¹¹⁸Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Flammarion, Paris, 2013, p.193-194

¹¹⁹Philippe Solers, *in op.cit.*, p.163

I.3.3. Bilan d'une forme poétique en perpétuelle mutation : Bashô, Buson, Issa, Shiki

Faisant écho à Barthes citant Dante et « sa vie nouvelle », celle de l'éveil à la création poétique, Corinne Atlan cite Rimbaud et la « vraie vie » lorsqu'elle définit le *haiku* japonais contemporain comme « une initiation à la vie poétique, à une perception autre des êtres et des choses¹²⁰. ». Le *haiku* est alors un excellent prétexte au tour que prend la poésie au tournant du XX^e, sous les influences croisées de la Science qui se développe, des courants littéraires d'avant-garde, des réflexions philosophiques qui « attaquent » le monde, du formalisme russe et du structuralisme en linguistique.

Nous l'avons déjà évoqué plus haut, le *haiku* devient une forme poétique à part entière grâce à la ténacité de Shiki, qui refusait de voir mourir le « *haikai no ku* », la strophe non-conventionnelle héritée de Bashô. Mais il serait par trop simpliste de penser que l'évolution de cette forme poétique « classique » a passé le cap du siècle sans la moindre anicroche. Comme le fait remarquer Angel Rivero, dans l'article qu'il a co-écrit avec Fernando Rodríguez-Izquierdo, le péril était réel et immédiat :

Tras la muerte de Issa, a principios del siglo XIX, la producción de haikus pareció fosilizarse. La artificialidad y la repetición se convirtieron en lugar común y muchos poetas japoneses, considerándola una forma gastada e inepta, abandonaron su práctica. El haiku se vio así enfrentado a un dilema: o salía de su estancamiento o desaparecía¹²¹.

Ce drame cornélien n'était, pour les deux critiques comme pour les poètes japonais, que la conséquence logique de cet acharnement collectif à vouloir suivre les traces de Bashô, placé sur un piédestal que nul ne se résolvait à « bousculer ». L'un de ses célèbres disciples s'y était risqué et à raison : Yôsa Buson est entré dans l'Histoire non en tant que disciple du maître mais bien en tant que précurseur à son tour. Ce point fut, entre autres touchant à l'esthétique de la forme poétique, soulevé par Shiki lui-même en 1893, dans ses

¹²⁰ Atlan Corinne et Bianu Zéno, *Haiku du XX^e siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2007, p.7

¹²¹ Angel Rivero et Fernando Rodríguez-Izquierdo, « *El Haiku en el siglo XX* », *Xul*, n°3, Diciembre 1981, p.21

Conversaciones sobre el haiku, traduction mentionnée par Rivero dans ce même article : « (...) ataca el prejuicio de alabar lo antiguo por el mero hecho de serlo y critica a Bashoo afirmando que si algunos de sus haikus son magistrales, las cuatro quintas de su obra son decididamente deficientes¹²². ». Ce point mérite d'être replacé dans son contexte : à une époque où une partie du patrimoine poétique japonais menace de s'effondrer définitivement, Shiki désacralise le modèle « bashoïste » en montrant que la génération suivante, incarnée par Buson, avait déjà pris la mesure de la nécessité d'un renouvellement constant et qu'elle s'y était d'ores et déjà attelé. Le reste des poètes, fermement accrochés aux règles édictées par Bashô, n'avait finalement qu'entravé au fil du temps la marche normale de toute forme poétique : celle de la mutation perpétuelle. Contrairement à ce que semble vouloir dire Vicente Haya lorsqu'il évoque un consensus entre les spécialistes japonais de la question sur le fait que les *haikus* de Buson sont supérieurs à ceux de Bashô en quantité et en qualité¹²³, il ne s'agit pour Shiki que d'une volonté de ranimer la flamme haikistique chez toute une génération de poètes qui paraît prête à tourner le dos au *haiku*, de leur faire prendre conscience du potentiel poétique que renferme cette forme vouée à l'extinction.

Le travail minutieux d'historiographie contemporaine effectué par Angel Rivero, que suit une exégèse éclairée des *haikus* du début du XX^e siècle par Fernando Rodríguez-Izquierdo à partir des textes japonais, est une excellente démonstration de l'ébullition artistique qui nimba le *haiku* après ce premier coup de semonce que fut la poésie d'Issa Kobayashi.

Néanmoins, avant d'entamer une illustration plus concrète de nos propos, nous tenons à rappeler que les exemples que nous citerons seront reportés tels qu'ils apparaissent dans les recueils originaux, sur une seule ligne et non segmentés comme nous avons l'habitude de le voir dans la majorité de nos éditions occidentales. Les césures, marquées par des traits obliques, sont une initiative de notre part visant à marquer, pour le lecteur non japonophone, les pauses que la langue japonaise marque par la prosodie ou par la présence de *kireji*, mots-coupures. Le nombre de caractères n'étant pas forcément équivalent au nombre d'unités phoniques pour chaque segment, nous avons reporté ces mêmes traits obliques dans la transcription phonétique en alphabet latin. Nous verrons que la traduction prend, en effet, bonne part à une certaine confusion syntagmatique dès lors que la structure classique s'éloigne, notamment chez le *haijins* contemporains. Rappelons également que le phonème « n » seul compte un more, tout comme l'allongement marqué par l'accent circonflexe compte lui aussi un more supplémentaire. Ainsi, un mot tel que « *shiran* » sera décompté comme « *shi-ra-n* », soit trois mores. Un mot tel que *ôshi* (ancienne forme de l'adjectif actuel *ôi*,

¹²²Rivero Angel, *in op.cit.*, p.21

¹²³Vicente Haya, « *El Haiku japonés: esencia y tipología* », *Pliegos de Yuste*, n°5, 1, 2007, p.93

nombreux) se compte « *o-o-shi* » : trois mores sont décomptées là où le locuteur d'une langue alphabétique ne verra que deux syllabes.

Pour illustrer le premier coup porté à la rigidité traditionnelle dans le cadre du renouvellement poétique, citons ce *haiku* d'Issa :

雀の子/そこのけそこの/お馬が通る¹²⁴
suzume no ko /soko noke soko noke /o uma ga tôru

Que nous pourrions, littéralement, traduire comme suit : Petit du moineau,/ pousse-toi de là pousse-toi de là,/ le cheval passe. La traduction que nous en faisons diffère légèrement de celle proposée par Joan Titus-Carmel : « Ô ! Petit moineau,/ ôte-toi, ôte-toi de là/ seigneur cheval passe ! ».

La version de J. Titus-Carmel, plus stylisée, rend effectivement compte des interjections et, partant, de la tonalité orale et subjective de l'énoncé. Cependant, nous avons tenu à en donner une traduction tout à fait littérale afin de mettre en relief les relations qui se nouent entre les trois segments du poème et la répétition complète de l'impératif « *soko noke* » par deux fois dans son entier. La désinence *-ke*, en japonais, est la forme impérative des verbes forts à radicaux variables (appelés *go-dan* : littéralement, cinq niveau correspondant à cinq radicaux modalisateurs). L'utilisation d'une forme impérative sous-tend l'existence d'un interlocuteur, auquel l'ordre est adressé, soit le « *suzume no ko* » qui justifie l'emploi du « Ô ! » vocatif dans la traduction de Titus-Carmel et que nous avons mis en apposition en début de texte. L'utilisation de l'impératif suppose également la présence d'un locuteur, la voix poétique, qui s'adresse à l'oiseau, procédant ainsi à une personnification allégorique où le moineau devient à la fois capable d'entendre l'ordre donné – comme un humain – tout en assumant sa fonction de *kigo* puisque le moineau est le signe du retour des beaux jours, donc du printemps. Le déictique « *soko* » est lié au champ sémantique de deuxième personne, champ intermédiaire entre le « moi poétique » et l'objet délocuté de la phrase, le cheval. Ce dernier segment porte une latence morphologique visible dès lors que nous comparons les deux versions : la nôtre se borne à « décrire » le passage du cheval avec un déictique cataphorique tel que « le » tandis que Titus-Carmel opte pour l'emphase et l'hyperbole en traduisant par « seigneur cheval ». La raison en est la suivante : la particule « *o* » en japonais, placée devant un substantif, peut effectivement être une marque de respect ou de déférence et on utilise alors le *kanji* 御. Son autre fonction est celle de déterminer un mot usuel (objets ou animaux de la vie courante) et marque moins la déférence que l'habitude. Or, dans le cas qui nous occupe, la particule est actualisée en *hiragana* et ne permet pas, en l'état, de trancher

¹²⁴Issa Kobayashi, *Haiku*, Verdier, Lagrasse, 1994, p.18

pour l'une ou l'autre de ces acceptions. Cette ambiguïté sémantique semble ménager l'arrivée du glissement métaphorique portant sur le passage du cheval. Cette graphie de « *tôru* » peut signifier « passer » mais, lue différemment, elle peut également recouvrir des sens comme « aller de façon régulière », « échanger » (des lettres, par exemple) et acquérir un sème d'itérativité qui sert à la fois la cyclicité du temps, avec l'arrivée du printemps symbolisée par le moineau, tout comme le passage du temps à une vitesse rapide avec le passage du cheval.

Ces précisions d'ordre morpho-syntaxiques sont nécessaires pour comprendre comment naît le « flou », le « *blending space* » dont parle Masako Hiraga¹²⁵ et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir bientôt. Néanmoins, pour en revenir à notre propos, nous constatons que ce *haiku* de Kobayashi comporte les « critères » classiques du *haiku* tels qu'ils sont connus et perpétués depuis Bashô lui-même. La répétition, le *kigo*, l'allégorie, l'hyperbole frôlant l'hypotypose dans le cas du moineau qui doit à tout prix s'enfuir avant le passage du cheval font partie des topiques et de l'« armature de base » du *haiku* classique en dépit d'une langue déjà plus orale, d'un énoncé plus accessible au commun des lecteurs.

Mais, s'il reste fidèle à la tradition, Issa se tourne également vers une certaine modernité, comme en témoigne ce poème, à la musicalité particulière :

菜の花/の中を□ 聞けぶり哉¹²⁶
na no hana /no naka no asama no/ keburu kana

Pour cet exemple, nous nous en tiendrons à la traduction donnée par Joan Titus-Carmel : « Les fleurs de colza/ envahies par la fumée/ du mont Asama ». Notons d'ores et déjà la présence, sous forme de *kanji*, du *kireji* final dont la modalité pourrait être assimilée à l'exclamation or aucun signe d'assise dans la traduction de Titus-Carmel ne dénote cette surprise ou cet étonnement dans le poème. Nous en concluons qu'elle est induite. Par ailleurs, il est également intéressant de remarquer la temporalité présente dans le texte : le suffixe *-ri* de « *keburu* » qui, en langue classique, appartient au *ra-hen*, la forme accomplie des verbes forts, traduite par un participe passé à valeur d'adjectif dans la version française, « envahies ». Nous insisterons, à cette occasion, pour rappeler que les « outils » linguistiques que nous utilisons dans le cadre de la morpho-syntaxe des *haikus* d'Issa sont bien ceux du japonais classique, ou *bungo*. Il n'est donc pas fortuit ou étonnant de trouver les critères classiques du *haiku* dans ce poème, encore empreint des écrits traditionnels. Néanmoins, même si nous

¹²⁵Masako K Hiraga., « "Blending" and an Interpretation oh Haiku: A Cognitive Approach », *Poetics Today*, Vol.20, n°3, *Metaphor and Beyond: New Cognitive Developments* (Autumn 1999), Duke University Press, p.461-481. Cette méthodologie proposée par Masako Hiraga constitue notre base de réflexion concernant le *haiku* en langue japonaise.

¹²⁶Issa Kobayashi, *in op.cit.*, p.37. Nous devons préciser que la graphie du mot « *asama* » employée dans notre transcription n'est pas celle qu'Issa emploie dans son poème mais, faute de pouvoir en trouver le premier kanji, nous reportons la graphie actuelle 浅間, [*asama*], pour désigner le volcan Asama.

pourrions encore évoquer l'image de la couleur grise du volcan (le Mont Asama est un volcan gris) devenant le volcan lui-même se répandant au milieu du colza par le biais de sa fumée, nous nous limiterons à la musicalité présente dans ce poème et nous tenterons d'en dégager les sens potentiels. Le lecteur non-japonophone aura certainement senti que, dans ce poème tout repose sur l'alternance réglée des syllabes [na] et [no], même s'il n'aura pas été jusqu'à comprendre clairement qu'il s'agit là de l'armature phonique, sémantique et syntaxique du poème. En effet, la syllabe [na] et la première lexie du poème, le colza, mais est également contenue dans le *kireji* final, [ka-na] : cette unité phonique de type consonne/voyelle ouvre et ferme le poème, en une sorte d'écho qui tiendrait volontiers de l'anacyclique. Ainsi, lors de la lecture du *haiku*, le même binôme de syllabes est omniprésent :

[na]/[no]/ (ha)/[na]/[no]/[na]/(ka)/(o)/(a)/(sa)/(ma)/[no]/(ke)/(bu)/(ri)/(ka)/[na]

Nous l'avons déjà explicité, le premier « na », le colza, actualisé est le « thème » mais assume aussi la fonction de *kigo*. Cependant, l'ordre d'apparition des deux syllabes reste rigoureusement le même ([na]/[no]) tout au long du poème, soit inclus dans une lexie pour le [na](« hana », la fleur, ou « kana », le *kireji*), soit comme une particule grammaticale dans le cas du [no]. Nous n'entrerons pas dans les détails des différents rôles grammaticaux que joue cette dernière mais, à chacune de ses occurrences, sa fonction grammaticale diffère tout en maintenant une présence phonique identique. Partant, les lexies « asama » et « keburu » sont placées phoniquement en saillie puisqu'elles ne contiennent aucune des deux syllabes-thèmes, et sont, respectivement, les points d'ancrage de lieu et de temps. Le [na] final est isolé et n'a pas de pendant [no] : en extrapolant pour revenir à un schéma métrique plus familier, il constituerait presque une « rime » en ceci qu'il fait parfaitement écho, et de manière symétrique, à la première syllabe du poème.

Ces deux exemples tirés des *haikus* d'Issa nous permettent de remarquer les premiers changements qui s'opèrent au sein du *haiku* en tant que genre et démontrent sa capacité à repousser les limites d'une structure trop raidement maintenue dans une inertie funeste. Si le premier exemple illustre la tradition haikistique encore fortement présente dans l'œuvre du poète japonais, le second tend à démontrer que de nouvelles influences s'immiscent dans cette forme poétique, brève s'il en est, et dont on croyait avoir « fait le tour ». L'iconicité prend bonne part à cette potentialité signifiante du *haiku* mais le poète semble aller plus loin. Manipulant les limites du son, du sens, Issa Kobayashi manipule également celles de l'espace discursif avec des « paires » de *haikus*, autrement dit des unités poétiques qui se répondent, comme ces poèmes :

夜櫻や/美人天から/下るとも¹²⁷
yozakura ya /bijin ten kara/ kudaruru tomo

Que Joan Titus-Carmel traduit comme suit : « Fleurs de cerisiers/ dans la nuit – de belles femmes/ descendant du ciel ». Et :

夜櫻や/天の音楽/聞きし人¹²⁸
yozakura ya / ten no ongaku/ kikishi hito

Dont le sens est le suivant, toujours selon le même traducteur : « Cerisiers la nuit/ une musique du ciel/ qu'écoutent les hommes ».

Le lecteur n'aura pas manqué de remarquer la répétition complète du premier hémistiche (que nous avons délimité par la barre oblique dans le texte original et dans la transcription phonétique) : nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une volonté de la voix poétique d'étendre l'espace discursif , ajoutant aux dix-sept mores habituels dix-sept autres mores, les deux ensembles constituant alors un tout formé de deux « parties » ou « fragments ». Au-delà de la répétition à l'identique du « *yozakura ya* », jouant le double rôle de marqueur temporel discursif et de *kigo* – que nous nous pourrions considérer comme un marqueur temporel sur le plan poétique – , s'ajoutent deux autres parallélismes, antithétiques s'il en est. En effet, le premier poème fait mention de « belles femmes », dont la nature délicate les fait ressembler à des fleurs de cerisiers et dont la beauté surnaturelle ne peut s'expliquer que par une quelconque essence divine – elles « descendent » littéralement du ciel. L'autre poème, est résolument marqué par la présence masculine, où les « hommes » explicitement mentionnés « écoutent la musique du ciel », pouvant être à la fois l'allégorie personnifiée dans les femmes et une synecdoque des femmes elles-mêmes dont on n'entendrait que la musique céleste.

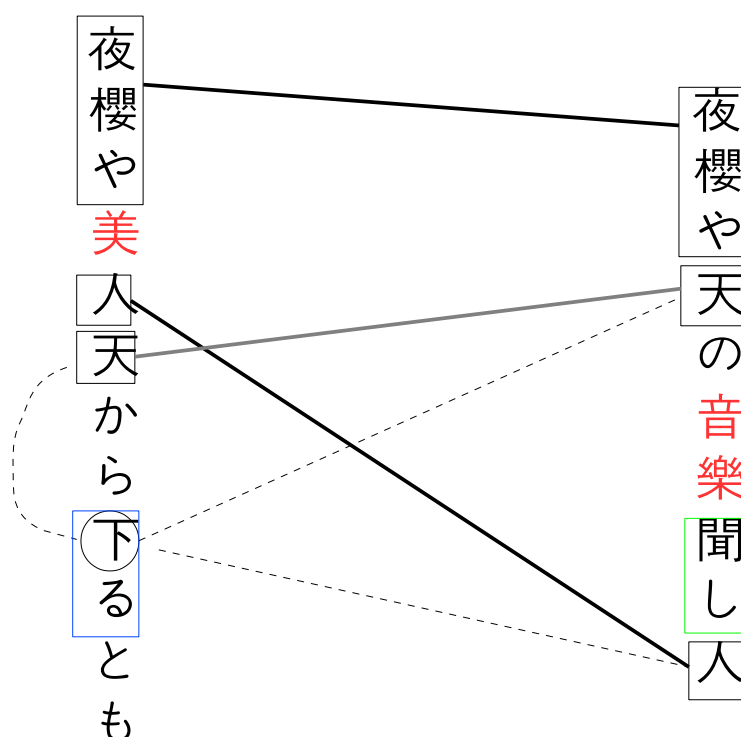
Si nous mettons les deux textes en parallèle, ils apparaissent comme ceci :

¹²⁷Issa Kobayashi, *ibid.*, p.42

¹²⁸Issa Kobayashi, *ibid.*, p43

Poème 1

Poème 2



Dans le schéma ci-dessus, les cartouches entourent les logogrammes répétés dans les deux poèmes, soit le syntagme « cerisiers de la nuit » (夜櫻や, *yozakura ya*) dans le premier, le mot « être » (人, *hito*) dans un second, et le mot « ciel » (天, *ten*) dans un troisième. Le parallélisme des premiers cartouches contenant le *kigo* est matérialisé par la fine ligne horizontale qui les lie : ils occupent rigoureusement la même place dans le signifiant textuel et la même valeur discursive de marqueur temporel en début de poème. En revanche, le mot « être » qui caractérise les femmes dans le poème 1, par sous-entendu car il n'existe pas de marqueur de genre explicite et que ce logogramme désigne l'« humain » de manière générale, est actualisé presque aussitôt après le *kigo*, soit avant le ciel. Dans le poème 2, ce même logogramme, désignant les hommes, se trouve tout « en bas » du poème, soit sous le ciel et sous la musique qui en descend.

D'un point de vue de l'iconicité textuelle du poème 1, il est possible de supposer que les « belles femmes » sont encore dans le ciel, dont le logogramme apparaît immédiatement après ce dernier mais, d'un point de vue syntagmatique, le ciel est en-dessous de celui des femmes. Il est donc logique que les hommes soient en-dessous du ciel, mais également, « en-dessous » des femmes sur le plan syntagmatique dans le poème 2. Ainsi, le ciel et l'être, dont les logogrammes demeurent identiques, forment une structure chiasmatisée dès lors que l'on

rapproche les deux espaces discursifs. En partant du postulat que ces deux poèmes sont effectivement pris dans un même espace discursif scindé en deux parties, les logogrammes en rouge, soit la beauté (美, *bi*) dans le poème 1 et la musique (音楽, *ongaku*) dans le poème 2, constituent le point de bascule métaphorique portant sur les « femmes », conçues comme des êtres célestes et entendues comme musique céleste par les hommes. Par ailleurs, si toutefois les arguments tropologiques ne suffisaient pas à étayer notre hypothèse, nous pourrions considérer les deux formes verbales mises en relief par les cartouches colorés. Dans le poème 2, le verbe « entendre » (聞し, *kikishi*), dans le cartouche vert, est une forme conjonctive ou connective-suspensive : servant à la substantivation du syntagme où elle se trouve, elle ne peut définitivement pas être le verbe recteur de l'ensemble. Il ne reste alors que la forme verbale du poème 1, dans le cartouche rouge : dans sa forme conclusive (qui introduit ici une modalité assertive), « descendre » (下, *shita* qui signifie également « sous ») peut être considéré comme le verbe recteur du tout. Enfin, considérons les deux derniers mores du poème 1 : il s'agit de la copule « et » (と, *to*) et de l'adverbe « aussi » (も, *mo*) qui lient les deux poèmes comme marqueurs de discours et engendrent ainsi une continuité entre les deux unités textuelles.

En dépit d'une forte persistance de la tradition et de la langue classiques chez Issa Kobayashi, nous pouvons constater un réel pas vers la nouveauté, notamment quant à la considération du poème comme acte de discours et, partant, d'un travail effectué sur le discours lui-même ainsi que sur l'espace qu'il occupe tout comme, au contraire, sur l'espace qu'il ne semble pas occuper. Se pourrait-il qu'on entrevoie déjà chez Issa la vision de l'acte poétique comme un acte de langage, tout d'abord, mais aussi comme un acte de fiction ? Ce que nous retiendrons certainement, c'est qu'une limite est franchie vers un discours « hors-normes », un *haiku* au sens littéral du terme.

Cette prise de conscience se fait plus nette encore chez le successeur d'Issa sur le chemin de la réforme poétique du *haikai no renga* : Masaoka Shiki. Nous avons déjà évoqué succinctement sa collaboration à ce renouveau poétique, notamment par le biais de la création de la revue littéraire *Hototogisu*, laquelle avait été fondée en vue de publier des compilations de *haikus* des auteurs de l'époque. L'historiographie littéraire lui octroie la « paternité » du mot *haiku*, comme nous l'avons évoqué, mais lui reconnaît aussi un rôle important dans l'évolution de ce « re-nouveau » genre, comme si le fait de le rebaptiser à l'aide d'un néologisme avait pour vocation de le faire renaître. Cette prépondérance de l'ontologie haikistique est un motif poétique récurrent dans l'œuvre de Shiki et met en évidence le profond changement qui s'opère.

Afin de mieux comprendre les enjeux de cette « révolution » poétique que Shiki explicite dans un article aux allures de manifeste paru dans la revue *Nippon* en 1892¹²⁹, citons l'un de ses poèmes extrait du recueil *Cent sept haiku* :

我病んで/櫻に思ふ/こと多し¹³⁰
ware yande/ sakura ni omou/ koto ôshi

Joan Titus-Carmel le traduit ainsi : « Étant très malade/ les fleurs de cerisiers –/ j'y pense beaucoup ».

Dans cet exemple, il n'est pas de forme verbale *in esse*. Les deux verbes sont des formes déterminantes, placées devant le syntagme qu'elles modalisent : dans le premier segment, il s'agit d'une forme pouvant être traduite, comme le fait Titus-Carmel, par un gérondif et donc une temporalité quasi-nominale, tandis que le second, c'est une forme particulière du japonais où « *koto* » placé derrière le verbe substantive l'action, qui pourrait alors être traduite, de manière plus littérale, par « le fait d'y penser [est] nombreux » (*ôshi* signifie « nombreux »). Il émane donc de ce poème une certaine atemporalité en ceci qu'il n'est pas ancré dans une situation énonciative précise. Cette ambiguïté énonciative va plus loin encore. Entre le gérondif de « *yande* », étant malade, et le fait de penser (« *omou* »), la seule certitude que le lecteur peut avoir sur la situation d'énonciation est celle que la voix poétique laisse entendre : Shiki est malade alors qu'il écrit et il pense souvent aux fleurs de cerisiers. Il serait alors possible d'envisager la présence du « *sakura* » – qui n'est pas seulement la fleur de cerisier mais aussi l'arbre lui-même, ce qui laisse ici encore un « vide » sémantique rentable – comme un *kigo*. Or, rien dans le poème ne nous permet d'assurer que les deux actions, l'une dans un mode quasi-nominal et l'autre incluse dans une locution verbale empreinte d'un présent plus itératif que constatif, sont concomitantes à la présence des fleurs de cerisiers, qui seraient alors l'annonce du printemps. Le fait de « penser » induit un possible déplacement mental, virtuel, dans le temps comme dans l'espace. Quant à sa maladie, elle est un état perpétuel dans lequel le plonge la tuberculose dont souffre le poète et qui entraînera une mort prématurée à l'âge de trente-sept ans.

Cependant, l'embrasseur personnel « *ware* », ancienne forme du « je » en japonais, permet une identification manifeste de la voix poétique comme instance discursive et énonciative et, par-delà ce statut purement analytique, marque la présence « réelle » de Shiki en tant que tel dans la situation d'énonciation. Il ne s'agit pas du même « *ware* » que Bashô

¹²⁹Corinne Atlan, Zéno Bianu, *in op.cit.*, p.230. Dans la dernière partie de leur ouvrage, chacun des trois grands auteurs référencés fait l'objet d'une bio-bibliographie succincte et permet de recontextualiser plus facilement l'oeuvre de chacun.

¹³⁰Shiki Masaoka, *Cent sept haiku*, Verdier, Lagrasse, 2002, p.31

employait dans ses propres poèmes, où le maître était un élément du monde dans lequel il se fondait et dont il rapportait les événements comme autant de faits poétiques dont le seul auteur aurait été l'Univers lui-même. Masaoka Shiki assume et revendique son statut poétique : il n'est pas partie du monde mais c'est bien dans le monde que **lui**, poète, voit **sa** poésie. Masako Hiraga, en partant des poèmes du seul maître Matsuo Bashô, définit les schémas de base de la métaphore : « *Three prominent cognitive metaphors are detected: TIME IS A TRAVELER (based on EVENTS ARE ACTIONS); NATURE IS HUMAN; and the latter's inverse version, PEOPLE ARE NATURE (ANIMALS, BIRDS, FISH, PLANTS, etc.)*¹³¹. » Elle ajoute, aussitôt après avoir explicité ces bases fondamentales du mécanisme métaphorique chez Matsuo Bashô : « *From intratextual context, even a lay reader of haiku would notice that the poems are not just a description of natural events, but also a reflection of feelings of the poet [...]* », explicitant ce qu'il faut percevoir derrière une apparente « descriptivité » dans les poèmes de Matsuo Bashô. Ce que nous retiendrons surtout de la remarque de Masako Hiraga au sujet de Matsuo Bashô, c'est bien l'idée de réflexion et non de projection, comme c'est le cas dans la poésie de Shiki Masaoka, quelques siècles plus tard. C'est pourquoi nous devons prendre le soin de distinguer correctement le « *ware* » de Bashô, en extension, et le « *ware* » de Shiki, en condensation.

Nous évoquions plus haut la difficulté de la traduction, plus particulièrement de la traduction de textes poétiques, et plus spécifiquement encore dans le cadre du *haiku*. Le poème de Shiki que nous venons d'analyser en fournit un exemple et montre combien le compromis est difficile entre le fait de privilégier la structure ou de faire la part belle au sens. Pour obéir au schéma métrique type du *haiku* japonais, Titus-Carmel a segmenté le poème selon le fameux 5-7-5, comme nous l'avons reporté à l'aide des barres obliques dans la transcription du poème en lui-même ainsi que dans sa transcription phonétique. Or, cette découpe, pourtant orthodoxe, brusque la prosodie de la langue. La césure telle que nous l'entendons, comme pause versale ou métrique, ne peut avoir lieu qu'après un syntagme (marqué par une particule morphologique, une forme déterminante pour un verbe ou un adjectif) ou bien un *kireji*, qui est une particule utilisée à dessein. Ainsi, le syntagme « *ware yande* » compte bien cinq mores et peut effectivement être suivi d'une césure à la suite de cette forme verbale déterminante. Les deux segments suivants sont plus délicats à découper : de même qu'on ne peut trouver une césure au milieu d'une locution verbale, adverbiale ou nominale en français¹³² ou en espagnol, on ne peut pas couper la substantivation de l'action

¹³¹Masako Hiraga, *in op.cit.*, p.467

¹³²Pour la césure en métrique française, nous nous reportons à l'ouvrage de Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Armand Colin, Paris, 2010, p.71 : « Dans le vers traditionnel, la césure marque ce que de nombreux poètes, de Ronsard à Banville en passant par Boileau, ont appelé le "repos" : il s'agit d'une pause syntaxique, même légère, qui articule les groupes. ». Quant à l'espagnol, nous retiendrons la définition qu'en fait José Domínguez Caparrós, dans le *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid, 1992, p. 31 : « *Cualquier descanso que, motivado por la sintaxis o la necesidad de destacar el sentido, se haga en la lectura*

dans « *omou koto* » en japonais. Pour respecter les règles de césure comme celles de la prosodie, il faudrait mettre une césure après « *sakura ni* » (avec une particule morphologique en fin de syntagme) et garder tout entier le dernier segment : « *omou koto ôshi* ». Le compte syllabique en serait nécessairement changé :

我病んで/櫻に/思ふこと多し
ware yande/ sakura ni/ omou koto ôshi

Tout en tenant compte d'une possible mobilité des césures, qui varient selon le texte et lecteur, nous pouvons voir qu'une nécessité syntaxique telle que le maintien de l'intégrité syntagmatique d'une locution peut peser dans le découpage des segments. Si nous nous en tenons à cette seconde proposition, le 5-7-5 consacré n'est plus d'actualité : nous obtenons une structure de type 5-4-8. Les quatre mores centraux mettent alors en exergue le syntagme « *sakura ni* », comme s'il s'agissait d'un *kigo* placé dans les règles de l'art. Or, nous l'avons vu, il serait par trop péremptoire de taxer de *kigo* un embrayeur temporel non-saturé, sans autre valeur que celle, idiolectale, que lui attribue la voix poétique. Par ailleurs, le segment le plus long porte sur la pensée énoncée par la voix poétique, véritable exhortation à l'intériorisation, à la subjectivisation du sentiment poétique, confirmant un peu plus la rupture qui s'opère avec la tradition. En laissant une possibilité de modification de la structure classique, Shiki semble démontrer que le *haiku* recèle encore nombre de possibilités et encourage les auteurs à les explorer, comme il paraît le faire lui-même.

Il apparaît alors comme naturel que le *haiku* devienne lui-même un motif poétique de *haiku*. Événement s'il en est, la mutation de cette forme poétique mérite qu'on s'y attarde, qu'on l'immortalise en la cristallisant dans la pierre lapidaire que les poètes modernes jettent dans la mare d'un classicisme devenu un peu trop stagnant pour être clair. Les poèmes de Shiki traitant de « son » *haiku* semblent pourtant faire écho à ceux, désormais lointains, de Bashô.

Ainsi, dans l'un de ses poèmes, Bashô mentionne le *waka* et les circonstances de son éventuelle écriture. Mais c'est bien un *hokku*, qui deviendra le *haiku* plus tard, qu'écrit Bashô :

芋洗ふ/女西行ならば/哥よまん¹³³
imo arau/ on'na saigyô naraba/ uta yoman

Nous reportons la traduction qu'en font Dominique Chipot et Makoto Kemmoku :
«Oh ! Des femmes qui lavent des patates./ Si j'étais Saïgyô/ je composerais un waka ! ». Le
del verso. »

¹³³Dominique Chipot et Makoto Kemmoku, *Bashô, Seigneur ermite, L'inétegrale des Haïkus*, La Table Ronde, Paris, 2012, p.100

texte et sa traduction sont accompagnés d'une note liminaire de l'auteur lui-même : « Un ruisseau court dans le fond de la vallée de Saigyô. J'y ai vu des femmes laver des patates. ». L'auteur parle de la vallée de Saigyô comme s'il s'agissait d'une personne, capable de produire une composition poétique, ce qui paraît rejoindre les schémas métaphoriques énoncés par Masako Hiraga : le poète considère le monde comme un personnage qu'il côtoie et se fond dans le monde comme s'il en était lui-même une petite partie, posant de ce fait une équivalence entre l'Être et l'Univers.

Voici à présent, portant toujours sur le motif du *haiku*, un poème de Shiki :

和歌に□ せ/俳句にやせ/ぬ夏男¹³⁴
waka ni yase/ haiku ni yaenu/ natsu otoko

Poème que Joan Titus-Carmel traduit de la manière suivante : « Par le *waka*¹³⁵ maigre/ par le *haiku* amaigri –/ un homme en été ».

Peut-être faut-il voir une sorte de renvoi à la tradition classique de la part de Shiki en parlant du *waka* comme Bashô l'avait fait bien avant lui. Cependant, nous n'avons pas de réelle certitude sur une volonté de Shiki de « répondre » à un poème de son prédécesseur. En revanche, le traitement de l'objet poétique change du tout au tout dans les deux *haikus*. Celui de Bashô se compose presque de lui-même, dicté par la Nature et les événements qui s'y déroulent et dont il ne serait qu'un modeste transcripteur, comme le montre la forme conditionnelle « *naraba* » du verbe « être ». La version de l'ontogénèse poétique que livre Shiki est plus âpre et plus dure en ceci que la composition poétique est un effort, une réelle recherche de l'image dans le monde, qui passe nécessairement par l'exploration de nouvelles pistes quand celles que l'on tient ont été usées par le temps. Tout son poème tend vers le « *natsu otoko* », l'« homme en été » afin de bien recentrer la source d'émission d'énoncé qui, bien qu'impersonnelle, est Shiki lui-même, malade et épuisé. La métaphore amorcée sur le *waka* déjà « maigre » se file avec celle du *haiku*, qui semble l'amaigrir encore plus : à une forme déjà bien mal en point, la forme nouvelle semble porter le coup de grâce. Cependant, il faut encore tenir compte ici de la forme déterminante de « *yasenu* » (maigrir) placée avant le fameux « homme en été » : c'est lui, l'homme malade, qui maigrit en écrivant des *haikus*. Les deux occurrences du verbe « *yaseru* », l'une en *kanji* et l'autre en *hiragana*, permettent ce louchement syntaxique. Notons par ailleurs l'importance de ce changement de système d'écriture : en passant du *kanji* au syllabaire *hiragana*, Shiki a probablement voulu marquer,

¹³⁴Shiki Masaoka, *in op.cit.*, p45

¹³⁵Seul le mot « *waka* » est en italique dans la traduction originale, c'est pourquoi nous l'avons reporté tel quel dans notre exemple.

sans la marquer vraiment, une rupture à la fois dans le sens et dans la phrase entre le *waka* maigre et le *haiku* qui l'amaigrit plus encore tout en s'arrangeant pour que la lecteur puisse lire que le *haiku* « amaigrit aussi » le *waka*. Pour Shiki, la chose ne fait aucun doute : le *haiku* se meurt, vicié de l'intérieur par sa propre inertie.

Enfin, soulevons ici un point qui semble relier ces deux pôles de la tradition du *haiku* que constituent Bashô, au début, et Shiki, plus tardivement : il s'agit des hétéronymes que les deux poètes ont choisis et qui sont consignés, pour Bashô, dans ses poèmes, tandis que Shiki a toujours écrit sous ce « nom de plume ».

Dans le recueil de poèmes de Bashô, compilé par Makoto Kemmoku et Dominique Chipot, les *haikus* du maître sont présentés dans l'ordre chronologique de leur écriture, de sorte que chaque nouvelle section est en fait l'ensemble des *haikus* composés par le poète depuis ses vingt ans jusqu'à l'ère Genrôku (qui comprend la décennie des quarante et un aux cinquante et un ans du poète)¹³⁶. En suivant cet ordre chronologique qui n'est autre que le déroulement de la vie de l'auteur, nous citerons les trois poèmes correspondant aux trois phases de cette nouvelle identité que se forge Bashô, au fil de ses compositions. Pour ce premier *haiku*, les auteurs du recueil mentionnent la date, 1676, et l'âge du poète, 36 ans :

En ce début d'année,
à la maison je signe un hokku
maître Matsuo Tôsei¹³⁷

C'est bien le vrai nom de Bashô qui paraphe cette composition métapoétique : il serait alors possible de penser que la notion d'identité, pour la maître, est indissociable de l'acte d'écriture. Peut-être même pouvons-nous imaginer que c'est l'écriture qui, comme elle forme un sens, forme son identité. À l'âge de trente-sept ans, en 1680, il s'attribue un « surnom » :

Nuit sous les fleurs –
ascète raffiné à l'excès
je me surnomme "Seigneur Ermite"¹³⁸

¹³⁶Dominique Chipot et Makoto Kemmoku, *in op.cit.*, p.350. Deux autres sections suivent l'ensemble des *haikus* de Bashô : l'une regroupant les poèmes dont la date de composition demeure inconnue et un autre ensemble de poèmes intitulé « *Fukugawa no yoru* », La Nuit de Fukugawa, qui dans la pare tradition du *renga*, sont une suite d'échange de *haikus* entre Bashô et son disciple Etsûjin. Le nom des auteurs respectifs est mentionné en marche de la « chaîne » de poèmes. Ce groupe de poèmes brefs permet cependant d'avoir un exemple assez probant du fonctionnement du *nagauta*, ou *chôrenga*, littéralement le « poème long » ou « poème en chaîne ».

¹³⁷Dominique Chipot et Makoto Kemmoku, *ibid.*, p.74

¹³⁸Dominique Chipot et Makoto Kemmoku, *Ibid.*, p.77

Voyageur infatigable, le maître consignait ses *haikus* dans ses carnets de voyages qui, comme Sei Shônagon et Murasaki Shikibu le firent durant la période *Heian*, lui tenaient lieu de journal intime, ou de journal de bord dans le cas du pèlerin qu'était Matsuo Bashô. La solitude est un motif récurrent de sa poésie et lui permet de mieux méditer sur le monde mais implique une vie de rigueur qui le conduisit à s'isoler pour de bon dans une mansarde où il finira ses jours. Cependant, en 1681, un événement consigné dans son « carnet » change la donne alors qu'une femme, prénommée Rika, lui offre un bananier :

Le bananier planté,
je m'inquiète aussi
pour des pousses de roseau¹³⁹

Cette anecdote, apparemment anodine si ce n'est pour le fulminent éclair poétique qu'elle représente, reste sans doute l'un des moments-clés de la carrière artistique du maître puisqu'en japonais, le bananier se dit « *bashô* », et que c'est sous ce dernier hétéronyme que la postérité a conservé ses œuvres. Le bananier symbolique revient sous le pinceau de Shiki, au moment où de grandes décisions esthétiques et stylistiques se prennent sur le *haiku* :

La lampe s'éteint
traversant le *bashô*
le bruit du vent

Réduit en ruine
le misérable temple –
mais quel *bashô* !¹⁴⁰

Nous ne nous risquerons pas à commenter la position de ces deux poèmes qui, dans l'édition traduite par Joan Titus-Carmel, se suivent et se font littéralement face dans le livre : nous supposons que les *haikus* sont groupés par motifs poétiques au sein de cette anthologie mais nous ne savons pas si ce placement résulte d'un choix de l'auteur lui-même ou de

¹³⁹Dominique Chipot et Makoto Kemmoku, *ibid.*, p.84.

¹⁴⁰Shiki Masaoka, *in op.cit.*, p.86 et p.87

l'éditeur. Cependant, cette question en suspens n'entrave guère la compréhension et la vision métaphorique qui traverse ces deux poèmes. Là où, dans le premier *haiku*, la lampe s'éteint en traversant le bananier, sûrement à cause du vent qui n'apparaît que par métonymie, nous pouvons sans doute percevoir l'essoufflement de la forme poétique de Bashô, voire même son extinction au travers de l'image de la lumière qui disparaît. Dans le second, le vénérable temple que représente le patrimoine écrit du maître tombe en ruine et ne reste que le bananier, qui peut alors être considéré comme l'identité véritable du *haiku*, l'essence de cette forme poétique que les siècles ont faite périr avant qu'elle ne renaisse de ses cendres. Deux métaphores conventionnelles sont mises en œuvre ici : celle du vent comme le temps qui passe et qui, dans le cas présent, fait également des ravages, et celle qui pose une équivalence entre les objets de l'Univers comme formant un Tout si bien que si le temple s'écroule, le bananier des origines, lui, demeure splendide. En tout état de cause, l'axe métaphorique qui lie ces deux poèmes est celui du passage du temps, des ravages qu'il cause, de la décrépitude qu'il engendre et de l'urgence qu'il existe à la combattre sans pour autant de défaire de la tradition, pierre angulaire sur laquelle des siècles de réflexion ont passé avant d'édifier le nouveau *haiku*. Cependant, il est un détail qu'il faut impérativement relever : dans sa traduction, Joan Titus-Carmel se garde par deux fois de traduire le mot *bashô* par bananier et le met en italique, comme nous l'avons reporté ci-dessus. Les *kanjis* utilisés par Shiki sont exactement ceux qui forment le nom de Bashô : en choisissant de ne pas traduire ce mot, Joan Titus-Carmel permet au lecteur, même non-japonophone, de voir et d'entendre l'hétéronyme tout en gardant présent l'élément végétal qu'est le bananier, même si cette prise de position traductologique est expliquée en note à la fin de l'anthologie (il s'agit d'une espèce de bananier d'ornement). À l'instar des courants d'avant-garde de la littérature hispanique, dont un des buts avoués était de trouver une équilibre en tradition et modernité, Shiki ne renie pas non plus Bashô : comme une sorte d'autodafé, il fait la part de ce qu'il lui doit, et de ce qu'il apporte à son héritage.

Pour en revenir à l'idéation de l'hétéronyme de Shiki, tout comme celle de Bashô, elle ne concerne qu'une partie de son vrai nom : Masaoka a été conservé tandis que son prénom, Tsunenori, est devenu Shiki. Dans la partie consacrée à la biographie ce poète, Vincent Brochard et Pascale Senk expliquent la raison de ce changement antérieur à sa carrière haikistique :

En 1889, il est sujet à de premières attaques d'hémoptysie (rejet de sang dans la bouche). On diagnostique la tuberculose. À l'époque, la maladie était

incurable et un tel verdict était annonciateur de mort à plus ou moins court terme. Il choisit alors le pseudonyme de Shiki, un synonyme de "hototogisu" qui signifie "coucou", oiseau dont la légende dit qu'il chante jusqu'à ce que le sang jaillisse de sa bouche¹⁴¹.

Tout comme l'hétéronyme de Bashô avait quelque chose à voir avec l'acte d'écriture, celui de Shiki comporte de même un symbole lié à son statut de poète : jusqu'à sa mort, il continuera à écrire, en dépit de la douleur et de la maladie qui le rendait de plus en plus impotent. Cette persévérance à vivre se traduit par une persévérance à écrire. Il écrit notamment au sujet de cette même force de volonté qui le maintient en vie, lui et, partant, le *haiku*. Voici un exemple de cette ténacité métaphorisée non en bananier ornemental mais en fruit du plaqueminier :

柿くひの/発句好きと/傳ふべし¹⁴²
kaki kui no/ hokku suki to/ tsutau beshi

Il est aisé de noter, dans un premier temps et avant même d'avoir pris connaissance de la traduction, l'allitération en [k] qui forme, avec deux consonnes différentes, les deux paires CV du mot « kaki », motif phonique, poétique et mot-pivot du poème. La consonne occlusive vélaire sourde apparaît également, gémisée comme pour en renforcer le son, dans le lexème métapoétique « *hokku* ». Le dernier segment se trouve alors isolé phoniquement, privé du son [k] : la forme verbale et la modalisation qu'elle comporte s'en trouvent renforcées.

Voici la traduction : « Mangeur de kakis/ aimant beaucoup le *hokku* –/ que l'on s'en souvienne ! », toujours selon Titus-Carmel. Au Japon, il était autrefois courant d'enduire les vêtements ou les parapluies en papier de jus de kaki afin de garantir leur imperméabilité et leur résistance aux divers phénomènes climatiques comme le vent, le soleil ou la pluie¹⁴³. On en enduisait des manteaux appelés *kamiko*, que la vélaire occlusive sourde convoque ici *in absentia*, manteau poétique qui protégerait alors le poète, sous couvert de métaphore, de la mort et de l'oubli. Ce poème fait suite à un autre *haiku* où Shiki, malade, se plaint de ne plus pouvoir manger ces kakis qu'il aimait tant. En « se périphrasant » lui-même dans l'expression « mangeur de kaki », Shiki se définit comme contenant le suc nécessaire à l'essor du *hokku*, qu'il aime autant que les kakis (le mot « *suki* », aimer, apparaît dans les deux *haikus*).

¹⁴¹Vincent Brochard et Pascale Senk, *L'art du Haiku*, Belfond, Paris, 2009, p.230

¹⁴²Shiki Masaoka, *in op.cit.*, p.89

¹⁴³Joan Titus-Carmel rappelle cet usage pour les vêtements dans la note jointe au poème en fin de page.

Nous évoquions le dernier segment qui, dans la traduction, devient une exhortation ponctuée d'un point d'exclamation : dans la version japonaise, « *tsutau* » signifie « passer par » ou « se propager » tandis que l'auxiliaire modal « *beshi* » implique l'obligation impersonnelle qu'en français, nous pourrions traduire par une locution comme « il faut... ». Littéralement, nous obtenons « il faut que [le *hokku* du mangeur de kaki] se propage » : plus qu'un encouragement, c'est un appel à la propagation de cette rébellion poétique. En fondant la revue homonyme de son propre hétéronyme, *Hototogisu*, en 1897, il pose les jalons des différents courants poétiques, ouvre le delta du *haiku* japonais contemporain.

Angel Rivero, sans entrer dans une profusion de détails, détache les principaux courants issus de cette « révolution » et les caractéristiques qui les définissent. Ainsi, il est fait mention de l'anthologie compilée par Bin Ueda, *Shintaishi-shoo* (littéralement, le « recueil de poèmes d'un nouveau genre », paru en 1905, et qui marque le début d'un renouveau poétique d'ampleur. Cette anthologie, en plus d'être la pierre d'achoppement du « haikisme » contemporain au Japon, montre l'impact de l'ouverture des frontières sous la Restauration de Meiji, que nous avons déjà évoquée. Or, si nous l'avions mentionnée, c'était pour dire combien le Japon avait influencé, sous couvert d'orientalisme, la poésie occidentale en ouvrant des pistes nouvelles par le biais de formes exotiques. A. Rivero, en mentionnant le travail de compilation poétique d'Ueda, prend la question à contre-sens et démontre que l'ouverture des frontières a, bien entendu, eu le même impact sur la poésie japonaise : elle contient des traductions des poètes du Parnasse français, de symbolistes, jusqu'alors inconnus de l'élite littéraire japonaise.

Angel Rivero s'enfonce un peu plus dans les vicissitudes du *haiku* japonais contemporain :

A la revolución de las formas poéticas muy pronto se sumó una renovación en el lenguaje. En 1910, por influencia de la novela rusa, surgió el Koogoshi o poema en lengua hablada, que no tiene en cuenta el número de de sílabas o de versos y está escrita en el idioma de todos los días. Esta novedad produjo una brecha en las normas tradicionales que determinaban cuáles palabras tenían cabidas en el lenguaje poético y cuáles no. Bien pronto esta apertura de la poesía hacia la lengua hablada se trasladaría al haiku¹⁴⁴.

Cette recherche d'un nouveau langage poétique, commune à l'Orient et à l'Occident, n'est pas le seul point de divergence des *haijins* contemporains. Angel Rivero en dresse une

¹⁴⁴Angel Rivero, *in op.cit.*, p21

liste exhaustive parmi lesquels nous retiendrons notamment le courant *Shinkeiko* (littéralement, « nouvelle tendance ») initiée dans les années 10 par un disciple de Shiki et qui remet en cause la structure figée du 5-7-5 : il s'agit d'ajouter un vers au traditionnel tercet, obtenant de ce fait une structure de type 5-5-pause-3-5. Citons également le courant du *Jiyûritsu haiku* (littéralement, « le *haiku* sans règle de rythme ») dont le fer de lance fut Santôka (1882-1940). Ainsi, à cette rénovation du langage et de la structure syllabique, s'ajoute enfin la remise en cause de la nécessité du *kigo* dans le *haiku* moderne, dernier bastion du classicisme de Matsuo Bashô. Subjectivisme, tendances philosophiques, lyriques, humanistes trouvent à présent leur place dans les motifs poétiques relevant de l'esthétique du *haiku*¹⁴⁵. Chaque règle établie devient un sujet de controverse et, à terme, l'impulsion nécessaire à la création d'un nouveau courant, générant, au sein même du *haiku* japonais, une taxonomie relevant de l'exponentiation.

Le *haiku* japonais semble effectivement en proie à un sursaut qui éloigne durablement le péril qui le menaçait il y a encore un siècle de cela. Citant des auteurs contemporains tels que Mitsuhashi Takajo, Sumitaku Kenshin ou Katô Shûson, Corinne Atlan démontre que les questions qui divisèrent jadis les *haijins* du début du XX^e siècle continuent à être d'actualité lorsqu'il s'agit de définir les contours du *haiku* contemporain : « Le haiku, poème condensé s'il en est, joue d'une sidérante indistinction entre "parole ordinaire" et "parole poétique"¹⁴⁶. » en partant du postulat qu'elle énonce quelques lignes plus haut dans l'anthologie citée ci-dessus : « Tout est parole, et toute parole est potentiellement poésie¹⁴⁷. ».

Le passage de cette « parole ordinaire » à la « parole poétique » nous conduit sur la sente sinueuse, jamais vraiment assurée, de la question de la figure, notamment de la présence de la métaphore dans le *haiku* japonais, fût-il classique ou contemporain. Nous avons déjà abordé le sujet lors de l'historiographie du *haiku* classique dans ce même chapitre mais il aurait été prématuré de se poser la question du « figural » ou du « non-figural » à une époque où cette préoccupation, même si elle était sous-jacente, n'avait pas cette importance vitale qu'elle a acquise avec ce questionnement récent du langage par la poésie moderne. Là encore, les avis divergent et chacun trouve les arguments nécessaires pour avancer l'une ou l'autre de ces thèses sans jamais que le point soit définitivement éclairci. Nous l'avons vu dans ses divers travaux, Corinne Atlan sous-entend, quand elle ne postule pas, l'existence d'un passage du langage « courant » à un langage « poétique » fondé sur l'utilisation particulière d'un langage usuel. Vicente Haya, auteur de nombreux travaux sur le *haiku* japonais, affirme que cette forme poétique n'est pas une « exhibition littéraire » et, partant, pose la règle suivante : « *Por eso no debe [el haiku] contener metáforas ni figuras poéticas que disfracen lo que está*

¹⁴⁵Angel Rivero, *ibid*, p.22

¹⁴⁶Corinne Atlan, *in op.cit.*, p.9

¹⁴⁷Corinne Atlan, *ibid.*, p.8

*ocurriendo con toda su desnudez ante los ojos del autor*¹⁴⁸. ». Notre but n'est pas d'opposer ici des conceptions différentes et de provoquer un débat déjà bien alimenté par les récents travaux sur cette forme mais bien d'en faire état. Afin de pouvoir continuer à dresser ce panorama du *haiku* contemporain, nous retiendrons l'hypothèse de la présence d'un langage « figuré » dans le *haiku*, fût-il classique ou contemporain : la différence se trouve, à notre sens, dans les points de vue relatifs aux époques dans lesquelles les études ont été menées. Les premiers lecteurs de *haikus*, esclaves de traductions parfois hasardeuses, n'avaient sans doute ni le recul, ni l'arsenal pléthorique de références culturelles et littéraires nécessaire à la compréhension du *haiku*. Paul Claudel, Jean Paulhan, Paul Valéry, Antonio Machado, Luis Cernuda, Federico García Lorca, et bien d'autres encore n'y virent sûrement qu'un défi lancé à leur créativité poétique en se heurtant à une forme si brève, jusque là inédite en Occident dans le domaine du genre poétique. Pour les *haijins* japonais d'aujourd'hui, la tension entre tradition et modernité est à la fois la source de l'essor du *haiku* et la pomme de discorde des critiques du genre.

Néanmoins, si nous connaissons l'ampleur que cette forme brève a pris au fil des deux derniers siècles, le *haiku* reste encore une énigme pour les Japonais eux-même. Comme le rappellent Masako Hiraga ou Kôji Kawamoto, que nous avons déjà évoqués, la lecture de cette forme poétique nécessite une connaissance approfondie de la culture et de la littérature japonaise, mais aussi, pour un bon nombre de grands auteurs, une connaissance pointue de la langue classique. Ce sont autant d'obstacles qui s'imposent au lecteur ignorant de la langue japonaise et qui n'en lit que des traductions – peut-être même des trahisons, comme le disent les deux spécialistes du genre que sont Makoto Temmoku et Dominique Chipot – et qu'il ne peut surmonter qu'à l'aide d'explications tant sur le plan sémantique que sur le plan symbolique. Coupé de l'allusion, de l'implicite, du sous-entendu, de l'homonymie, le lecteur profane ne lit que ce qu'on lui donne à lire : un pâle reflet d'une forme si complexe que les Japonais eux-même ont du mal à la définir. À deux professeurs de langue japonaise, nous avons posé la question suivante : « Quelle différence existe-t-il entre *haiku* et *waka* (poème japonais) ? ». Aucun n'a su formuler de définition claire mais tous deux se sont mis d'accord sur le fait que le *waka* se rapprochait plus d'une poésie éminemment lyrique tandis que le *haiku* n'était « juste qu'une impression ». Nous comprendrons aisément la raison de la présence d'une historiographie du genre dans presque toutes les anthologies, traduites ou non, et la présence de notes explicitant les événements ou les textes auxquels il peut être fait référence dans les poèmes d'une manière qui, au mieux, sera allusive, sinon évasive.

Née en 1965, ambassadrice du *haiku* japonais à travers le monde, Mayuzumi Madoka se situe à l'exact point de rupture entre la tradition qu'incarne Bashô et la modernité

¹⁴⁸Vicente Haya, *in op.cit.*, p.92

représentée par Shiki. Les poèmes choisis pour *Haikus du temps présent*, réalisé avec la collaboration de Corinne Atlan, se situent à la fois dans la rigidité classique et sont empreints de techniques modernes. Atlan définit l'esthétique de la jeune poétesse :

Mayuzumi Madoka se situe dans la lignée traditionaliste du poète Takayama Kiyoshi, disciple de Masaoka Shiki et maître du *kachô-fuei*, "célébration des fleurs et des oiseaux", qui s'attache à décrire les phénomènes saisonniers en lien avec les activités humaines. À ce titre, elle respecte les trois contraintes formelles fixées par Bashô au XVII^e siècle : métrique, mot de saison et mot de césure. Chaque *haiku* est donc constitué de dix spet-syllabes, découpées en trois segments de 5,7 et 5 (soit trois lignes en traduction française, selon une convention destinée à rendre compte de cette structure ternaire). Cette règle, toutefois, n'est pas absolue, Bashô lui-même y ayant dérogé en son temps, et l'on note parfois un décalage de syllabes¹⁴⁹.

En parallèle de la présentation de l'œuvre poétique de Mayuzumi Madoka, Corinne Atlan fait surtout un sort au *haiku* japonais contemporain en tant que forme poétique et le distingue, par contraste, des autres formes de la poésie japonaise en général, du *waka* et du *renga* en particulier. Comme un rite initiatique, le lecteur se voit sans cesse rappeler les règles afin qu'il puisse voir qu'on les transgresse, l'histoire afin qu'il comprenne qu'on la perpétue, la langue afin qu'il se souvienne du fossé référentiel et culturel qui le sépare de ce qu'il lit. En marge des recommandations d'usage, Corinne Atlan rappelle justement que « l'art du haiku est fondé sur le lien et l'échange¹⁵⁰ » mais que « la linéarité de l'écriture échoue également à le [l'idéogramme] transcrire¹⁵¹ », comme nous le verrons dans la partie dédiée au rendement de l'iconicité diagrammatique du *kanji*.

En somme, Mayuzumi Madoka représente une curiosité a bien des égards : marchant telle une funambule sur le fil qui sépare Bashô de Shiki avec virtuosité, elle est une des seules femmes *hajins* dont la renommée a depuis longtemps dépassé les frontières du Japon. Son recueil *Haikus du temps présent* est le fruit d'une sélection de poèmes issus de ses précédents livres. Certains de ses poèmes ont été composées durant ses nombreux voyages, à l'instar de Bashô, qu'elle compilait également dans ses *nikki*, ses carnets de voyage. Les poèmes de l'ouvrage que nous prenons pour références sont rangés selon le *kigo* et chacune des sections

¹⁴⁹Ce passage est extrait de l'Avant-Propos, rédigé par Corinne Atlan, in Mayuzumi Madoka, *Haikus du temps présent*, Éditions Philippe Picquier, Arles, 2010, p.5

¹⁵⁰Mayuzumi Madoka, in *op.cit.*, p.7

¹⁵¹Mayuzumi Madoka, *ibid.*, p.9

comporte au moins un de ces *tabi no ku*, littéralement ces « strophes de voyage ». L'originalité et, partant, l'efficacité exceptionnelle de la coopération de l'auteure avec une traductrice expérimentée telle que Corinne Atlan, que nous avons déjà beaucoup citée et que nous aurons encore l'occasion de mentionner tout au long de ce travail, passe par l'identification systématique des problèmes liés à la lecture et à la traduction par cette dernière. L'auteure accompagne ses poèmes, comme Bashô, d'une note liminaire exposant les conditions de la composition du *haiku* et met d'elle-même le *kigo* en note. L'édition bilingue permet ensuite à la traductrice de livrer à la fois un commentaire et une traduction complémentaires du poème. Lieux communs, topiques poétiques, locutions proverbiales, tournures idiomatiques, expressions figées, tout est passé au crible et au tamis de la traductrice. Le lecteur découvre non seulement le texte original, sa transcription phonétique, son sens mais aussi les subtilités graphiques, sémantiques et syntaxiques susceptibles de lui échapper par manque de maîtrise de la langue et de la culture japonaises. Pour en faciliter plus encore l'accès, Corinne Atlan fait également les renvois nécessaires vers les œuvres de la littérature classique ou plus contemporaine quand l'intertextualité pourrait laisser le lecteur dans l'expectative, l'induire en erreur ou le laisser dans l'ignorance de tout un plan du discours. Les *haikus* en français sont au milieu de la page de droite, tandis que la page de gauche, la « marge » est le lieu des explications et des commentaires de l'auteure et de la traductrice. Ce système de pagination ne manque pas de faire penser à la pagination des livres japonais, qui est tout à fait inversée par rapport à la nôtre (française ou espagnole) – les Japonais lisent de droite à gauche pour la pagination et, la plupart du temps, de haut en bas, sur la page.

Comme nous avons pu le constater au gré des notions que nous avons traitées dans cette partie consacrée au *haiku* japonais, cette forme poétique a intrigué et intrigue encore tant les poètes que les lecteurs. Le secret de son succès réside sans doute dans le lien étroit qui s'établit entre les deux instances, émettrice et réceptrice, et les enferme, le temps d'une poignée de mores, dans le même-espace-temps. Il apparaît que l'un ne peut aller sans l'autre : le poète a besoin du lecteur pour aller jusqu'au bout du sens qu'il ne fait qu'esquisser ; le lecteur nécessite cette « branche », petit rameau dont les racines sont profondément plantées dans le langage, pour rebondir et s'élever au-dessus du texte, au-delà du mot.

C'est bien ce que nous avons tenté de faire, en rattachant tout d'abord le *haiku* à sa langue : le japonais. Culture diglossique, système d'écriture complexe, homophonie omniprésente, tous ces paramètres sont à prendre à compte dès la lecture du *haiku*, avant même que les premières questions sur le sens ne commencent à surgir dans l'esprit du lecteur. Il était également important de souligner que le *haiku* n'est pas apparu *ex nihilo*, forme brève par excellence créée comme telle, mais résulte bien d'un processus d'« économie littéraire »,

d'une « usure poétique » qui, à partir de formes préexistantes, a façonné un nouveau genre. Mais parler de genre équivaldrait ici à parler d'une identification possible du *haiku* en tant que tel, selon un panel de critères spécifiques. Nous concéderons qu'à tout prendre, il est plus facile de reconnaître à première vue un *haiku* japonais qu'une autre forme poétique qui se réclamerait elle aussi du même genre. On parlerait alors des dix-sept *mores* réglementaires, du *kigo* et des *kireji* comme caractéristiques de base communément admises pour définir un *haiku*. Or, nous l'avons vu, même ces canons ne sont pas toujours respectés par les auteurs japonais : comment pourraient-ils faire autorité dans d'autres cultures, dans d'autres langues, chez d'autres auteurs qui n'entendent du *haiku* que ce qu'on leur laisse entendre ?

Le *haiku* japonais est donc une forme d'écriture que nous nous accorderons à considérer comme celle du bref, du concis, mais elle est également une forme de lecture : le pacte passé entre la voix poétique et le récepteur inclut que ce que le premier laisse en suspens, le second doit se charger de le mener à terme, si toutefois il existe un terme à son interprétation. Si nous partons du principe qu'il existe un mode de lecture particulier pour le *haiku*, que nous avons tenté de mettre en évidence chez les plus grands maîtres du genre, il est légitime de nous poser la question suivante : en contre-point de ce pacte, le fait de nommer une forme brève « *haiku* » est-il performatif, tel le baptême auquel procéda Shiki Masaoka en son temps pour le *hokku* ? S'il s'avérait que la réponse à cette question fût positive, il conviendrait alors de tenter de cerner le rapport que le *haiku* japonais entretient avec son homonyme hispanique.

DEUXIÈME

PARTIE

II. Le *haiku* comme forme allogène

L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés, soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance ; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé , recomposons la gamme dissonante et nous prendrons force dans le monde des esprits.

Gérard de Nerval

Alors que nous avons tenté de décrire au mieux le *haiku* dans son contexte ontologique, nous avons pu constater à quel point, même au sein de la littérature japonais, cette forme poétique demeure difficile à caractériser même si elle est globalement définie comme « un tercet composée d'un pentasyllabe, d'un heptasyllabe et d'un autre pentasyllabe ». Il semble qu'il faille souvent rappeler cette définition du *haiku* tel qu'entendu dans son acception première, la plus largement répandue, tant il est soumis à des changements, des questionnements et des évolutions au point même que l'on pourrait se demander si, dans la littérature japonaise, chacun des maîtres du genre n'a pas donné sa propre définition de ce poème. Ainsi, le mot même de *haiku* représente une réalité dont les contours sont à peu près définis mais restent instables. De cette instabilité, liée sans doute à l'extrême brièveté de cette forme poétique, vient sa grande capacité d'adaptabilité. En effet, si l'on peut parler de certaines contraintes d'ordre structurel ou formel, il n'est pas vraiment de codification des thèmes abordés. L'on peut y trouver le fait le plus trivial du quotidien, éveillant un sentiment de « déjà-vu » chez n'importe quel lecteur tant l'objet du poème est banal, comme l'on peut y trouver la pensée la plus profonde, la plus intime, ce « foudroiement » lyrique qui demande une réflexion de l'après-coup et dont, parfois, on ne trouvera jamais un sens satisfaisant. Le lecteur de *haiku* est donc un lecteur d'ébauches. Il est, en somme, l'« architecte-conseil », celui qui imagine tout une édifice fini à partir des premières perspectives qu'on lui donne. Pour

reprendre une terminologie semblable à celle employée par Umberto Eco dans ses théories sur le texte et sa réception, le lecteur d'un *haiku* est un constructeur.

Cependant, si de tels postulats peuvent être avancés pour le *haiku* japonais, qu'en est-il du *haiku* hispanique ? D'ailleurs, peut-être est-ce une erreur que d'être si prompt à parler de « *haiku* hispanique ». Ne devrait-on pas, selon toute vraisemblance et dans un souci de précision, employer plutôt une terminologie telle que « *haiku* en espagnol » ? Car, à ce stade de notre réflexion, la seule certitude que nous ayons, c'est qu'il existe des ressemblances entre le *haiku* et certains poèmes brefs écrits en langue espagnole que les auteurs ont baptisés *haiku*. C'est là le seul postulat que nous puissions avancer sans nous risquer à provoquer des ambiguïtés ou des non-sens historiographiques ou même poétiques. Il s'agirait donc d'inspiration, d'intertextualité mais s'inspirer d'un texte ou y faire des renvois – implicites ou explicites – ne suffit pas à caractériser un texte. Notre doute et notre questionnement viennent à présent de ce que, pour nommer leurs textes, des auteurs hispanophones ont choisi de les nommer « *haikus* », créant indubitablement un lien avec la forme poétique japonaise. À cet endroit déjà, il y a là matière à controverse : certains le nomment *haiku*, d'autres *haikai*, d'autres *jaiku*, d'autres *hokku*. Le mot *haiku* est hispanisé ou, au contraire, l'on revient à la nomenclature japonaise si bien que les auteurs eux-mêmes hésitent à accentuer le mot, prononcer le *h* aspiré ou le transformer en *jota*. On ne sait déjà plus ce qu'on nomme mais il semble pourtant que l'on sache bien ce que l'on écrit¹⁵². Les quelques auteurs critiques qui se sont penchés sur le sujet y vont également chacun de leur terminologie. Nous ne trancherons pas ici le débat : cette querelle terminologique n'a pas de réelle solution. Ou, plus exactement, chaque hypothèse terminologie demeure valable, c'est pourquoi nous n'en privilégierons pas une au détriment des autres : nous considérons l'ensemble comme tel, avec toute la richesse et la diversité qu'il comporte.

Ainsi, parce qu'il est nommé, nous sommes en mesure d'écarter le doute que nous émettions plus haut quand à l'existence d'un *haiku* hispanique. Il existe. En revanche, s'il s'agit là de ce que nous tenons pour acquis, nous devons donc rappeler qu'à ce stade de notre réflexion, nous sommes en présence de deux réalités du *haikus* : le *haiku* japonais et le *haiku* hispanique. Nous nous garderons bien, cependant, de parler d'équivalents, de symétriques ou de synonymes : il n'est pas de commutativité possible entre les deux espèces, pas plus que l'un n'est l'image de l'autre, pas plus que l'un n'est « copie » de l'autre. Ici, la linguistique saussurienne rencontre un problème : un même signifiant sert à nommer deux signifiés dont les référents sont totalement différents sans que l'on puisse, pour autant, aboutir à la notion d'erreur comme pour une impropriété ou même un barbarisme.

¹⁵²Nous avons choisi de le transcrire *haiku* tout au long de cette réflexion tout simplement parce qu'il s'agit de la transcription phonétique du japonais. Cependant, comme d'autres utilisant cette même graphie, nous l'accordons au pluriel.

Le seul compromis possible, pour maintenir la légitimité des deux signifiées pour le même signifiant, est de revenir à l'idée d'ensemble dans lequel coexistent la sphère japonaise et la sphère hispanique et, quoique différentes, elles ne sont pas pour autant hermétiques d'une à l'autre. C'est pourquoi nous emploierons, pour désigner le rapport qu'il existe entre elles, le terme d'allogène. D'un point de vue ethnologique, allogène « se dit des peuples qui, vivant dans une nation, y sont minoritaires et qui, tout en conservant leur langue et leur culture, coexistent sans être acculturés par la nation qui les accueille¹⁵³ ». De cette définition, nous gardons, bien entendu, l'idée générale : dans l'ensemble du *haiku*, le domaine japonais et le domaine hispanique coexistent, comme ils le font avec le domaine anglophone ou tout autre domaine dans lequel on produit des *haikus*. L'idée de non-acculturation est intéressante en ceci que, si au départ il est une idée du *haiku* hispanique venant du *haiku* japonais, ils sont bel et bien deux objets totalement différents d'un point de vue linguistique et même poétique. Nous allons donc tenter de déterminer comment, à partir d'une forme poétique donnée qu'est le *haiku* japonais, l'on a obtenu une forme allogène dans la littérature hispanique ? Nous aborderons la question d'un point de vue linguistique puisqu'il nous faut prendre la mesure de ce que deux langues comme l'espagnol et le japonais peuvent partager pour se retrouver au moins en un point précis qu'est le *haiku*, mais aussi d'un point de vue historiographique car le *haiku* hispanique semble naître d'une nécessité poétique, comme réponse à un questionnement profond à la fois sur la nature et sur le devenir de la poésie.

II.1. Éléments de phonétique et de phonologie comparées

Différences syntagmatiques, paradigmatiques, morphosyntaxiques, systémiques ou encore scripto-visuelles... La liste des clivages qui séparent la langue espagnole de la langue japonaise serait longue sans jamais parvenir à être exhaustive. Tout oppose la pensée et le discours d'un locuteur japonais à ceux d'un locuteur espagnol, ne serait-ce simplement que parce que leurs conceptions mêmes de l'espace et du temps sont fondamentalement différentes. Les nouvelles théories linguistiques apparues au cours de ces dernières décennies – en particulier pour la langue japonaise, qui ne comptait que peu d'ouvrages sur le sujet – ne

¹⁵³Définition de l'entrée « allogène », accessible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/allog%C3%A8ne/2404>, consulté le 18/08/16

font que confirmer le fossé psycholinguistique qui sépare ces deux langues, issues de deux systèmes différents.

À la lumière de la linguistique instrumentale, le chercheur Franck Ramus, du Laboratoire des Sciences Cognitives et Psycholinguistiques, démontre que le rythme de parole permet de caractériser les langues du monde entier et de les classer en fonction de leur prosodème de base : le pied, la syllabe et la more¹⁵⁴. Les langues latines, comme l'espagnol, font partie des langues « syllabiques » tandis que le japonais entre dans la catégorie des langues dites « moraiques ». Dans son article intitulé « *La discrimination des langues par la prosodie: Modélisation linguistique et études comportementales* », Franck Ramus met en évidence des différences prosodiques significatives entre le japonais et l'espagnol en se basant sur les variables que sont les intervalles consonantiques ainsi que la proportion en durée des intervalles vocaliques dans la phrase. Ces deux données suffisent à elles seules à mettre en évidence les propriétés rythmiques d'une langue d'un point de vue isochronique. C'est ainsi qu'il a été défini que le prosodème de base du japonais était la more tandis que celui de l'espagnol était la syllabe.

Les phonologues ne se penchent que depuis peu sur le rythme de parole et l'unité prosodique de base de la langue japonaise. Cependant, les avis sur le sujet divergent. Le linguiste japonais Shirô Hattori considère la syllabe comme une unité phonique et la more comme unité phonologique de base pour la langue japonaise, postulant ainsi que les deux unités phoniques coexistent dans le système linguistique mais sur différents plans. Ce point est également abordé par Laurence Labrune dans son ouvrage sur la phonologie japonaise, au chapitre intitulé « Les unités prosodiques » : « (...) l'unité prosodique du japonais est la syllabe, pas la more¹⁵⁵ ». Les éclaircissements qu'elle apporte tendent à confirmer la thèse de Hattori sur la more comme prosodème réel et fondamental de la langue japonaise. Néanmoins, même si les théories générativistes et néo-générativistes de James Mac Cawley ou de ses successeurs sont infirmées par les études de phonologie menées ces dernières années, elles mettent en évidence certaines similitudes prosodiques entre langue espagnole et langue japonaise. Effectivement, les théories de J. Mac Cawley proviennent en partie d'un ouvrage ancien, rédigé par un clerc portugais, Rodriguez, intitulé *Arte da lingua de Japam* (1604-1608). Rodriguez y distingue deux types de syllabes, les « longues » et les « brèves » et cette opposition de durée vocalique n'est pas sans rappeler qu'il en existe une semblable en latin¹⁵⁶.

¹⁵⁴Franck Ramus, *La discrimination des langues par la prosodie : Modélisation linguistique et études comportementales*, in F. Pellegrino (Ed.), *De la caractérisation à l'identification des langues, Actes de la 1^{ère} journée d'étude sur l'identification automatique des langues*, Éditions de l'Institut des Sciences de l'Homme, Lyon, 1999, p. 225-229.

¹⁵⁵Laurence Labrune, *La phonologie du Japonais*, Ed. Peeters-Lewen, Paris, 2006, p.141

¹⁵⁶En Japonais, certaines voyelles sont utilisées comme allongements vocaliques tandis que le [tsu] de taille réduite indique les consonnes géminées.

Voici, à titre d'exemple, les syllabaires *hiragana* (en rouge dans le tableau) et *katakana* (sur fond blanc dans le tableau) :

	A [a]		I [i]		U [u]		E [e]		O [o]	
voyelles	ア	あ	イ	い	ウ	う	エ	え	オ	お
K [k]	カ	か	キ	き	ク	く	ケ	け	コ	こ
	(ka)	(ka)	(ki)	(ki)	(ku)	(ku)	(ke)	(ke)	(ko)	(ko)
S [s]	サ	さ	シ	し	ス	す	セ	せ	ソ	そ
	(sa)	(sa)	(shi)	(shi)	(su)	(su)	(se)	(se)	(so)	(so)
T [t]	タ	た	チ	ち	ツ	つ	テ	て	ト	と
	(ta)	(ta)	(tchi)	(tchi)	(tsu)	(tsu)	(te)	(te)	(to)	(to)
N [n]	ナ	な	ニ	に	ヌ	ぬ	ネ	ね	ノ	の
	(na)	(na)	(ni)	(ni)	(nu)	(nu)	(ne)	(ne)	(no)	(no)
H [h]	ハ	は	ヒ	ひ	フ	ふ	ヘ	へ	ホ	ほ
	(ha)	(ha)	(hi)	(hi)	(fu)	(fu)	(he)	(he)	(ho)	(ho)
M [m]	マ	ま	ミ	み	ム	む	メ	め	モ	も
	(ma)	(ma)	(mi)	(mi)	(mu)	(mu)	(me)	(me)	(mo)	(mo)
Y [j]	ヤ	や			ユ	ゆ			ヨ	よ
	(ya)				(yu)	(yu)			(yo)	(yo)
R [r]	ラ	ら	リ	り	ル	る	レ	れ	ロ	ろ
	(ra)	(ra)	(ri)	(ri)	(ru)	(ru)	(re)	(re)	(ro)	(ro)
W [w]	ワ	わ							ヲ	を
	(wa)	(wa)							(wo)	(wo)
N [n]/[m]/ [ŋ]	ン	ん								

Voici les mêmes binômes avec sonorisation de la consonne à laquelle s'ajoute la voyelle qui se trouve en haut de la colonne :

G [g]	ガ	が	ギ	ぎ	グ	ぐ	ゲ	げ	ゴ	ご
Z [dʒ]	ザ	ざ	ジ	じ	ズ	ず	ゼ	ぜ	ゾ	ぞ
D [d]	ダ	だ	ヂ	ぢ	ヅ	づ	デ	で	ド	ど
B [b]	バ	ば	ビ	び	ブ	ぶ	ベ	べ	ボ	ぼ

P [p]	パ	ぱ	ピ	ぴ	プ	ぷ	ペ	ぺ	ポ	ぽ
-------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Enfin, les syllabes « complexes » contenant la glide ou les affriquées sourdes et sonores :

Ky [kʲ]	キャ	きゃ
Gy [gʲ]	ギヤ	ぎゃ
Sh [ʃ]	シャ	しゃ
J [dʒ]	ジャ	じゃ
Ch [tʃ]	チャ	ちゃ
Ny [nʲ]	ニヤ	にあ
Hy [hʲ]	ヒヤ	ひゃ
By [bʲ]	ビヤ	びゃ
Py [pʲ]	ピヤ	ぴゃ
My [mʲ]	ミヤ	みゃ
Ry [rʲ]	リヤ	りゃ

キュ	きゅ
ギユ	ぎゅ
シュ	しゅ
ジュ	じゅ
チュ	ちゅ
ニユ	にゅ
ヒユ	ひゅ
ビユ	びゅ
ピユ	ぴゅ
ミユ	みゅ
リユ	りゅ

キヨ	きよ
ギヨ	ぎよ
シヨ	しよ
ジヨ	じよ
チヨ	ちよ
ニヨ	によ
ヒヨ	ひよ
ビヨ	びよ
ピヨ	ぴよ
ミヨ	みよ
リヨ	りよ

Ces *kana* résultent d'un sorte d' « usure » scripturale et sont, aujourd'hui, des sinogrammes simplifiés pour un usage courant. Il est intéressant de constater que cette notion d' « usuel », tant pour la graphie que pour le langage utilisé dans les poèmes étudiés, reste une caractéristique prédominante. Par ailleurs, notons que c'est le *haiku* qui servira de support à toutes les analyses phonétiques et phonologiques que nous allons exposer. Ces deux remarques sont une preuve d'une possible « oralité » du *haiku*, ou, en tous cas, d'une volonté marquée par les auteurs de revenir à un langage usuel et facile d'accès dans un « premier temps » de lecture. Un « second temps » de lecture serait alors l'accès à un autre degré de lecture, celui où le récepteur se doit de mobiliser ses connaissances socio-culturelles, littéraires ou personnelles pour pouvoir « compléter » un sens à l'état d'ébauche.

Au-delà de la mise en évidence d'un phénomène d'allongement vocalique commun au latin et au japonais, il semblerait que le travail réalisé par James Mac Cawley nous fait reconsidérer l'approche discriminatoire que l'on serait tenté d'adopter dans le cadre d'une étude comparative de phonologie. Nous pouvons bel et bien constater que japonais et espagnol n'ont que peu d'éléments en commun mais il existe tout de même quelques similitudes qui ne sont pas toutes imputables à des universaux linguistiques. Il ne s'agit pas de les rapprocher d'un point de vue systémique mais plutôt d'un point de vue prosodique.

Commençons par nous intéresser à l’allongement vocalique. Laurence Labrune explique que la more constitue effectivement l’unité de rythme et de mesure prosodique de la langue japonaise¹⁵⁷ et que cette more se divise en deux catégories : les mores dites « ordinaires » dont la structure est CV, CyV¹⁵⁸ ou alors V tandis que les mores dites « spéciales » comportent des consonnes géminées. Cette remarque est sans doute à rapprocher du modèle syllabique établi par Bertil Malmberg¹⁵⁹ qui est CV/CV pour un mot bisyllabique car ce dernier reconnaît l’existence d’unités prosodiques supérieures au phonème : les mores, les syllabes et les groupes. Dans le cas des langues issues du latin, lequel fonctionnait sur l’opposition longue/brève pour les syllabes, il rappelle qu’une « longue » équivaut à deux mores – incluant les consonnes géminées dites « longues » – tandis qu’une « brève » n’en comporte qu’une seule¹⁶⁰. Il est intéressant de noter que pour L. Labrune en japonais, tout comme pour Robert Omnès et Bertil Malmberg, la structure prédominante est le modèle CV inclus dans des mots majoritairement bisyllabiques. Takashi Otake et Giyô Hitano, dans leur article intitulé « *Mora or Syllable? Speech segmentation in Japanese* » considèrent la more comme une unité subsyllabique : « *The mora is a subsyllabic unit; it can be a vocalic nucleus, a nucleus plus syllable onset [...] it can be the postvocalic portion of a syllable, i.e., the coda*¹⁶¹. ». À ce titre, ils comptent 108 mores distinctes en japonais distribuées en cinq catégories : CV, CCV, V, la *coda* nasale N qui peut englober les sons [n], [m] et [ŋ], et les consonnes géminées¹⁶².

Dans son ouvrage, Robert Omnès institue la syllabe comme prosodème de l’espagnol et indique que plus de 78% des syllabes de l’espagnol « parlé », car c’est bien du rythme de parole qu’il est question ici, sont « ouvertes », c’est-à-dire terminées par une voyelle. Dans ce pourcentage, R. Omnès rejette les fermetures vocaliques dues à la présence de morphèmes grammaticaux comme les affixes du pluriel – tels que le *-s* pour les substantifs ou le *-n* pour les formes verbales – et ne tient compte que des lexèmes initiaux. De son côté, le linguiste Michel Bénaben, dans la partie intitulée « Syllabation » de son *Manuel de linguistique*

¹⁵⁷Laurence Labrune, *ibid.*, p.143

¹⁵⁸Dans cette modélisation phonologique, nous tenons à préciser que les symboles ont été empruntés aux phonéticiens de la langue tels que Laurence Labrune, les linguistes Otake et Hatano. Le « C » correspond à une abréviation Consonne, Le « V » à Voyelle et le « y » est une semi-consonne qui tient plus de la glide [j] que de la *jota* espagnole. La nasale [n] constitue une more à elle seule et sera désignée comme N, tandis que la géminée sera transcrite Q. Ce modèle de transcription sera privilégié dans le cadre de l’analyse phonologique de ces langues. Pour la transcription phonétique de poèmes dans le cadre d’analyses textuelles, nous conserverons, dans la mesure le possible, les phonèmes connus du français sans utiliser la transcription Hepburn. Celle-ci, même si elle est largement répandue dans les études japonaises, est utilisée dans le cadre de transcription phonétique en anglais.

¹⁵⁹Il s’agit d’une citation de Robert Omnès, in *Phonétique, Phonologie, Orthographe et Prononciation de l’Espagnol*, collection Langues 128, Nathan Universités, Paris, 1995, p.48-49

¹⁶⁰Bertil Malmberg, *La Phonétique*, Paris, PUF, 1994, p.90-91

¹⁶¹Takashi Otake, Giyô Hatano *et al.*, « *Mora or Syllable? Speech Segmentation in Japanese* », *Journal of Memory and Language*, 32, Cambridge, Cambridge Academic Press, 1993, p.258-259

¹⁶²Takashi Otake, Giyô Hatano *et al.*, *op.cit.*, p.259

espagnole, dégage un « classement typologique des syllabes par ordre d'importance décroissant¹⁶³ » qui comporte neuf modèles :

CV > CVC > V > CCV > VC > CCVC > VCC > CVCC > CCVCC

M. Bénaben précise toutefois : « Comme en français, la fréquence du type CV (syllabe ouverte) est nettement supérieure à celle de toutes les autres combinaisons¹⁶⁴. »

Or, pour Laurence Labrune, la syllabe comme constituant prosodique de base est moins opérante que le pied en ceci que, si elle admet volontiers l'existence de syllabes à deux positions, elle réfute la validité de syllabes dites « lourdes » à trois positions, ce qui nous ramène à une unité prosodique de base binaire pour la langue japonaise. À ceci, il faut ajouter que la more, sur le plan structurel et fonctionnel, se divise en deux types d'unités, soit la more « pleine » de structure CV et la more « déficiente » qui regroupe les segments spéciaux. Cette hiérarchie est établie selon la prééminence de l'ensemble CV, binaire, laquelle rejoint le modèle syllabique décrit par Bertil Malmberg dans le cas de l'espagnol. La langue japonaise privilégie le même type de structure vocalique à deux positions, comme dans la langue espagnole.

Ailleurs dans le même ouvrage, Robert Omnès rappelle que les mots les plus courants sont conformes au modèle syllabique dégagé par l'auteur et que l'histoire de la langue espagnole montre que des structures diverses – autrement dit non-conformes – ont été « idéalisées », refaites selon le principe d'euphonie, ce qui a pour conséquence l'augmentation considérable du nombre de mots dont le schéma syllabique serait conforme au modèle. Le cas de structure non conforme est également présent dans la langue japonaise, dans laquelle des voyelles dévocalisées¹⁶⁵, par exemple, forment des vides phonologiques qui doivent être comblés pour que la more soit de nouveau conforme au modèle. Ce double constat nous amène à nous pencher maintenant sur la présence, dans les deux langues, d'épenthèses vocaliques, notamment en ce qui concerne la représentation phonologique et les dérivations. Rappelons également que l'espagnol a recours à la prothèse vocalique dans le cas de mots importés dont la consonne initiale n'est pas réalisable en espagnol, ce qui nous renvoie au principe euphonique que nous évoquions ci-dessus. Les combinatoires de phonèmes [sp] et [sk] en attaque de mot nécessite presque systématiquement l'ajout d'un [e] prothétique comme dans *espectáculo* (et non, **spectáculo* comme on pourrait s'y attendre), *especialista*, *esquema*, etc.

¹⁶³Michel Bénaben, *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Ophrys, 2002, p.20

¹⁶⁴Michel Bénaben, *op.cit.*, p.21

¹⁶⁵Nous entendons par « voyelle dévocalisée » une voyelle présente à l'écrit mais qui n'est pas prononcée à l'oral, créant ainsi un vie morique. Seule la consonne, si elle est en position d'attaque, est entendue et pas la voyelle, quelle qu'elle soit.

Prenons, dans un premier temps, des exemples d'imports lexicaux où la structure moraïque comporte une voyelle dite dévocalisée. Ladite voyelle Celle-ci sera marquée par le signe « ◦ », la more dite déficiente sera alors notée [C◦] :

Japonais	More	Phonétique
taxi	ta-ku-shi	[ta] [k◦] [ʃi]
crystal	ku-ri-su-ta-ru	[k◦] [ri] [su] [ta] [r◦]
spoon (cuillère, en japonais)	su-pou-n	[s◦] [pu] [n]
ketchup	ke-tchap-pu	[ke] [tʃaQ] [p◦]

Il s'agit de montrer qu'en dépit d'une segmentation syllabique propre à la langue japonaise, certaines voyelles, notamment celle d'aperture moyenne ou haute comme [i], [e] [u], sont marquées à l'écrit dans les variations inter-langues mais ne se prononcent presque pas – voire pas du tout – à l'oral afin de mieux reproduire les sons de l'idiome initial. Cependant, il existe des cas internes à la langue japonaise, sans apport étranger : *ichi*, un en japonais, est souvent prononcé [itʃ◦]. De même, le mot *takusan*, signifiant nombreux, se prononcera souvent [tak◦san] ou encore *yakisoba*, soit les nouilles sautées, se prononcera facilement [jak◦soba].

Laurence Labrune définit alors une hiérarchie des constituants prosodiques japonais avec, dans un ordre d'importance décroissant :

énoncé > syntagme phonologique > mot prosodique > pied > more¹⁶⁶

Si la dévocalisation semble être le résultat d'une économie articulatoire ou d'une volonté euphonique dans la cas de variations inter-langues, elle est un phénomène propre au japonais. Néanmoins, la présence vocalique est requise, tout au moins à l'écrit, pour pouvoir former une syllabe selon l'un des schémas « conformes » cités plus haut.

En outre, avec l'ajout de la voyelle épenthétique (pour le japonais) ou prothétique (en espagnol) qui est un point commun phonologique aux deux langues, il existe, d'un point de vue morphosyntaxique, des particules enclitiques en espagnol et en japonais. En cas d'enclise, la particule enclitique intégrée au lexème initial influe sur l'accentuation et le phénomène se produit dans les deux langues. Or, il se trouve que Laurence Labrune reconnaît la valeur du pied comme unité accentuelle de la langue japonaise et qu'en dépit du fait que l'espagnol soit une langue syllabique, c'est bien le pied, unité prosodique des langues accentuelles, qu'elle

¹⁶⁶Laurence Labrune, *op.cit.*, p.170

utilise en matière de métrique et de versification. Le constat est facilement vérifiable puisque la valeur accentuelle des mots placés à la rime modifie – ou ne modifie pas – le nombre de pieds dans le compte métrique du vers. Ainsi, les vers terminés par un mot oxyton se voient ajouter un pied supplémentaire tandis que ceux qui sont terminés par un mot proparoxyton se voient diminués d'un pied. De telles lois métriques nous montrent à la fois l'importance et la valeur effective de l'accent dans la versification espagnole. Toujours d'un point de vue métrique, nous nous souviendrons ici que pour la versification japonaise, la rime est une notion inopérante. Il est intéressant, à ce propos, de remarquer que si Robert Omnès s'est servi de l'œuvre de Miguel Delibes intitulée *Cinco horas con Mario* pour établir ses statistiques concernant le modèle vocalique dans l'espagnol parlé. Laurence Labrune, quant à elle, s'est servie de la forme poétique marginale qu'est le *haiku* pour illustrer son propos au sujet de la pertinence de la more et cite Yosa Buson.

Ainsi, le japonais des *haikus*, qui connurent au Japon un franc succès en partie pour l'aspect populaire de la langue employée, contient parmi ses unités prosodiques le pied qui est l'unité métrique de base de la versification espagnole. Il nous est dès lors possible d'imaginer que l'espagnol ait reconnu dans cette forme poétique populaire une unité prosodique qui lui était familière, le pied, et que cette similitude ait rendu l'acclimatation du *haiku* un peu plus facile, un peu plus naturelle.

Le corpus de référence pour cette analyse phonologique reste le *haiku*, comme dans le cas de Laurence Labrune. Ainsi, il semble que sur les 108 mores répertoriés, 60 % des mores possibles sont de type CV tandis que dans la prosodie, 70 % des phonèmes employés relèvent également de la structure CV dite « ouverte », soit une proportion de 14 mores sur les 17 que compte le *haiku* de Kakei pris en exemple que nous reportons ci-dessous¹⁶⁷ :

shinshin-to ume chiri-kakaru niwabi kana

CV/C/CV/C-CV – V/CV – CV/CV-CV/CV/CV – CV/CV/CV – CV/CV

Une autre similitude est à signaler concernant les consonnes en position finale. Tout d'abord, le [n] est la seule nasale à être admise en position finale dans les deux langues. En effet, il constitue une more à lui seul en japonais – la seule parmi les mores simples à une position à être de nature contoïde – tandis que l'espagnol a rejeté très tôt la nasale finale [m] de l'accusatif latin, par exemple, mais le conserve comme morphème marquant le nombre

¹⁶⁷Takashi Otake, Giyoo Hatano *et al.*, . Il s'agit d'un poème de Kakei, disciple de de Bashô.

pour les verbes. Ensuite, le [s] est également présent en position finale dans les deux langues. En espagnol, il est morphème grammatical qui marque le pluriel des substantifs et certaines personnes dans les flexions verbales (deuxième personne du singulier et du pluriel). En japonais, toutes les terminaisons du registre intermédiaire de langue reposent sur le suffixe morphématique *-masu* or la dévocalisation presque systématique de [u] – dont le degré d’aperture est moindre – le rend inaudible, ce qui donne une réalisation phonique de type *-mass*. Nous verrons ce phénomène avec José Juan Tablada citant Bashô quant à un toponyme, « *Asakusa* », devenu « *Asaksa* »[sic.] par transcription phonétique. Il est possible qu’une similitude au niveau de la fin des mots puisse être mise en évidence entre l’espagnol et le japonais.

Prenons, de façon aléatoire, ces vers de Matsuô Bashô :

*hotaru-bi no hiru wa kietsutsu hashira kana*¹⁶⁸

Dont la transcription en terme de types de mores serait la suivante :

CV/ CV/ CV-CV – CV – CV/CV – CV – CV/V/CV/CV – CV/ CV/ CV – CV/ CV¹⁶⁹

Nous avons un total effectif de dix-sept mores dans le poème du maître japonais, parmi lesquelles 14 sont de type CV sur 17 au total, soit la même proportion que celle annoncée par Otake, Hatano *et al.*. Répétons l'expérience avec quelques autres poèmes, pris au hasard chez différents auteurs :

*sono koe de hitotsu odore yo naku kawazu*¹⁷⁰

(Issa)

CV/ CV – CV/V – CV – CV/CV/CV – V/ CV/ CV – jV – CV/ CV – CV/ CV/ CV

¹⁶⁸Dominique Chipot et Makoto Kemmoku, *op.cit.*, p. 214. Voici sa traduction en français : « La lueur d'une luciole/ disparaît dans le jour/ derrière le pilier ».

¹⁶⁹Dans la transcription en types de syllabes, les barres obliques séparent les mores constituant un même mot-, le tiret simple reproduit le tiret simple du texte tandis que le tiret double marque la séparation entre les mots.

¹⁷⁰Issa Kobayashi, *op.cit.*, p23. Le texte est traduit par Joan Titus-Carmel : « Avec un tel chant/ juste une petite danse/ grenouille croassante ! ».

*

*yuki kurete amemoru yado ya itozakura*¹⁷¹

(Buson)

CV/ CV – CV/ CV/ CV – V/ CV/ CV/CV – jV/ CV – jV – V/ CV/ CV/ CV/CV

*

*nakiyamete tobu toki semi no miyuru nari*¹⁷²

(Shiki)

CV/ CV/ jV/ CV/ CV – CV/ CV – CV/ CV – CV/CV – CV – CV/ jV/ CV – CV/ CV

Si nous reportons les occurrences du modèle CV dans chacun des poèmes, nous aurions le tableau suivant :

Auteur	Proportion	Pourcentage
Kakei	14/17	82,3 %
Bashô	16/17	94,1 %
Issa	15/17	88,2 %
Buson	14/17	82,3 %
Shiki	15/17	88,2 %

Au vu de l'échantillon des cinq poèmes que nous avons analysés (en excluant les schémas [jV], la glide étant une semi-consonne et non une consonne à part entière), nous obtenons une moyenne de 87 % de mores de type CV dans les *haikus* reportés ci-dessus.

Nous allons à présent reproduire cette expérience avec cinq *haikus* en langue espagnole, de cinq auteurs différents, pour lesquels nous ne comptabiliserons que les syllabes de type CV, en suivant les règles fixées par Robert Omnès soit la neutralisation phonologique des morphèmes de nombre pour les verbes, les pronoms et les substantifs :

¹⁷¹Yosa Buson, *Haiku*, Giromagny, Orphée, 1990, pas de pagination. Voici la traduction par Joan Titus-Carmel : « À la nuit tombante/ dans l'auberge au toit qui fuit/ cerisier pleureur ».

¹⁷²Shiki Masaoka, *op.cit.*, p.55. Le texte est également traduit par Joan Titus-Carmel : « Cessant de crier/ quand la cigale s'envole/ on la voit enfin ! ».

*si en el crepúsculo
el sol era memoria
ya no me acuerdo*¹⁷³

(Mario Benedetti)

CV – VC – VC – CCV/CVC/CV/CV
VC – CVC – VCV – CV/CV/CV
jC – CV – CV – V/CVC/CV

*

*La mano tenue
acaricia la nuca
Tren de la tarde*¹⁷⁴.

(Eduardo Moga)

CV – CV/CV – CV/CV
V/CV/CV/CV – CV – CV/CV
CCVC – CV – CV – CVC/CV

*

*Ajeno al día
un lirio ebrio de plata:
paz de sí mismo*¹⁷⁵

(Juan Antonio González Fuentes)

V/CV/CV/ – VC – CV

¹⁷³Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2001, p.15

¹⁷⁴Eduardo Moga, *Los Haikus del tren*, Almería, El Gaviero Ediciones, 2007, p.17

¹⁷⁵Juan Antonio González Fuentes, *Monedas sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014, p.7

VC – CV/CV – V/CCV – CV – CCV/CV

CVC – CV – CV – CVC/CV

*

i

*Un par de moscas
molestan hasta hartarme
y no las mato¹⁷⁶.*

(Andrés Fisher)

VC – CVC – CV – CVC/CV

CV/CVC/CV – VC/CV – VC/CVC/CV

V – CV – CV – CV/CV

*

*Dispuesto al sueño.
Ya marchito el clavel
de la solapa¹⁷⁷.*

(Luis Antonio de Villena)

CVC/CVC/CV – VC – CV/CV

jC – CVC/CV/CV – VC – CCV/CVC

CV – CV – CV/CV/CV

Reportons les résultats de ce décompte syllabique dans un tableau, comme nous avons procédé pour les *haikus* japonais :

¹⁷⁶Andrés Fisher, *Series*, Madrid, Amagord, 2010, p.95

¹⁷⁷Luis Antonio de Villena, in Susana Benet y Frutos Soriano, *Un Viejo estanque, Antología de haiku contemporáneo*, Granada, La Veleta, 2013, p154

Auteur	Proportion	Pourcentage
Benedetti	8/17	47 %
Moga	15/17	88,2 %
González Fuentes	10/17	58,8 %
Fisher	10/17	58,8 %
De Villena	10/17	58,8 %

Précisons que les *haikus* en langue japonaise ont été pris au hasard, compte tenu des nombreuses variantes d'éditions existantes pour des textes assez anciens. Les *haikus* en langue espagnole étant issus d'ouvrages récents, nous avons pris de façon arbitraire le premier *haiku* de chaque recueil chez des auteurs obéissant à la règle des dix-sept mores afin de garder la même base de calcul. Le cas de Luis Antonio de Villena reste cependant particulier : nous avons pris le premier qui figurait sur la page de l'anthologie qui lui est dédiée et nous avons tenu à mettre l'un de ses poèmes car, nous le verrons, il a été l'auteur de l'un des premiers travaux parus sur le *haiku* en langue espagnole. Partant, la moyenne d'occurrence du type CV dans les *haikus* en langue espagnole est de 62,32 %. Cette proportion est considérable si l'on tient compte du fait que les types de syllabes possibles en espagnol sont trois fois plus nombreuses qu'en japonais. Rappelons également que pour R. Omnès, la moyenne de ces occurrences était de 78 % dans un discours « oral » quantitativement bien plus long tel que *Cinco horas con Mario*. En tenant compte de la brièveté du *haiku* lorsque la règle des dix-sept mores est respectées, nous obtenons une relative équivalence entre les deux bilans, avec une nette prédominance, dans les deux cas du type syllabique CV.

Enfin, d'un point de vue syntaxique, il est utile de convoquer la notion d'incidence appliquée au verbe dans la phrase espagnole ainsi que dans la phrase japonaise. En effet, le verbe de la phrase japonaise, tout comme celui de la phrase espagnole, peut se passer du sujet grammatical extériorisé que représente le pronom personnel. Dans les deux cas, les formes verbales ont la possibilité de fonctionner en incidence interne puisqu'elles peuvent assumer simultanément les fonctions de support et d'apport. Pour le cas du japonais, si le sujet du verbe n'est pas explicitement mentionné dans l'énoncé, le lecteur en déduira que le sujet « par défaut » est « je ». C'est pour cette même raison qu'en l'absence de pronom personnel dans certains *haikus*, l'on peut voir l'apparition du pronom je dans une traduction française ou d'une flexion de première personne dans une traduction espagnole. Le cas de l'espagnol est moins ambigu : la flexion verbale tient lieu de pronom, ce qui ne laisse aucun doute sur le sujet de l'action décrite par le verbe. Il s'agit d'une autre coïncidence qui pourrait laisser à penser que l'espagnol ne se soit pas senti si étranger à la langue japonaise.

En somme, la théorie de J. Mac Cawley, si elle fut contredite à plusieurs reprises par d'autres théoriciens de la langue japonaise, avait mis le doigt sur l'une de ces nombreuses similitudes qui nous permettent aujourd'hui de relier la langue espagnole à la langue japonaise au travers d'une forme poétique qui, en apparence, leur est commune. Il est clair qu'il ne peut exister, entre ces deux langues, de liens étymologiques, sémantiques, sémiotiques, syntaxiques ou encore référentiels pouvant servir de « guide », de « rappel » lors d'un passage d'une langue à l'autre. Un mot japonais n'évoque rien pour un locuteur espagnol, et un Japonais ne reconnaîtra rien dans un mot espagnol. L'une des seules dimensions tangibles du mot, dans une langue que l'on ignore, reste le son qu'il produit, seul ou dans une suite de mots. Si les schémas vocaliques ou consonantiques de l'espagnol et du japonais peuvent avoir des points communs, les locuteurs peuvent y reconnaître des sons connus, admis dans leurs langues respectives, et, dans une certaine mesure, évocateurs. C'est les cas par exemple des [s] et des [n] finaux, facilement identifiables en raison de leur position. La prosodie peut, elle aussi, constituer un élément connu entre deux langues lointaines et cette notion est d'autant plus importante quand il s'agit de langage poétique, où tout se joue sur le rythme et la répétition, l'harmonie phonique et l'accent. Au sujet de l'accent plus précisément, Bertil Malmberg rappelle la règle suivante : « Plus une voyelle est fermée, plus sa durée est brève, toutes conditions égales d'ailleurs¹⁷⁸. ». Ainsi, quand il n'est pas question d'accent « d'intensité » ou d'accent « dynamique », c'est l'accent « musical¹⁷⁹ » qui prévaut. Avec une proportion similaire de prosodèmes moraïques ou syllabiques de type CV dans les deux langues comparées, il est possible que cet accent dit « musical » ait pu influencer sur la musicalité même du poème, pour les auteurs qui auraient pu avoir eu connaissance des textes-source dans leur langue d'origine.

Néanmoins, il serait extrêmement difficile, voire hasardeux, de penser que ces similitudes expliquent l'« acclimatation » du *haiku* dans le monde littéraire hispanophone. Manier de telles notions pour identifier, dans un discours poétique, de tels détails linguistiques dans le but de rapprocher deux idiomes aussi étrangers l'un à l'autre que l'espagnol et le japonais impliquerait une connaissance pointue des deux langues en question. Or, nous l'annonçons ici mais nous aurons l'occasion de revenir sur ce point par la suite il n'est pas d'auteur de *haikus* en langue espagnole qui maîtrise le japonais suffisamment bien pour avoir un degré de connaissance aussi approfondie. Même si ces similitudes sont réelles, elles ne sont pas un prétexte suffisant pour écrire des *haikus* en langue espagnole. Sans doute sont-elles comme un lointain écho d'un son presque connu, d'une harmonie rythmique lointaine, un jeu d'accents ou d'allongements visant à produire une mélodie prosodique,

¹⁷⁸Bertil Malmberg, *ibid.*, p.85

¹⁷⁹Bertil Malmberg, *ibid.*, p.91

poétique. En revanche, le registre populaire de la langue employée dans le *haiku* japonais est sûrement un point capital de sa reprise par des auteurs de langue espagnole. Le *haiku* est une poésie faite de mots apparemment « simples » avec une syntaxe également « simple », où il ne serait plus question d'élitisme littéraire et de mots compliqués. C'est une poésie populaire, brève et qui peut donc se retenir facilement, comme on le ferait avec un proverbe ou une sentence. La langue espagnole et la langue japonaise se ressemblent un peu mais diffèrent beaucoup. Cependant, s'il est un point sur lequel elles s'accordent, c'est sans doute le *haiku* car toutes deux privilégient un langage simple, accessible et usuel. Nous pouvons penser que cette reconsidération de la relation existant entre langage et poésie fut sûrement à l'origine de l'engouement des poètes hispanophones pour une forme brève : l'exotisme du *haiku* japonais ne serait alors qu'un prétexte pour revisiter la tradition poétique classique à la lumière de nouvelles pistes linguistiques et poétiques.

II.2. L'apparition du *haiku* comme forme poétique dans le domaine hispanique

Au sein de son contexte original, le *haiku* apparaît comme bref, fragment d'un poème suffisamment fort de son sens pour être détaché de son co-texte (le *tanka* ou le *renga*) et acquérir une valeur propre et, de ce fait, une relative autonomie. Sa brièveté est alors caractéristique de son écriture, condition *sine qua non* de son existence. Cette brièveté se retrouve dans le *haiku* dit « hispanique », unanimement reconnu comme bref et qui, en qualité de « transfuge », apparaît sous le nom même de *haiku*. Seul au milieu de sa page, numéroté ou pas, mis en anthologies, en recueils, il est l'espace, bref, du poème, du signifiant textuel. En surface, il ressemble à s'y méprendre au *haiku* japonais, petit « instantané » au langage simple qui occupe un petit réduit spatial de la page blanche, en trois vers et il s'appelle *haiku*. Il est alors aisé de le prendre pour une transposition en espagnol d'un poème venu d'un Orient lointain. Or nous verrons au cours de notre réflexion que le *haiku* ne passe pas de l'espagnol au japonais comme un « transfert » selon une symétrie parfaite d'une langue dans l'autre. Il n'en sera jamais un « symétrique » parfait pour diverses raisons, à commencer par les divergences structurelles des deux langues ou les canaux référentiels. Nous verrons par ailleurs qu'ils existe différentes phases dans la naissance du *haiku* hispanique et nous aurons

tôt fait une fois l'existence d'une « *haiku* hispanique » envisagée, d'oublier son « modèle » japonais, devenu inopérant pour en comprendre les mécanismes et les enjeux. Nous verrons également que la culture et la littérature japonaises, si elles ont fourni l'élément déclencheur de ce succès poétique, n'ont pas été les seules sources, ni les seules influences qui ont présidé à l'avènement du *haiku* hispanique.

II.2.1. Le *haiku* et l'intertextualité : entre schisme et filiation

Ces origines japonaises, cet Orient qui intrigue et fascine, pourraient être en eux-mêmes des motifs suffisants pour qu'on s'intéresse à son patrimoine littéraire. On retrouve bon nombre de ces « chinoiseries » et « japonaiseries » dans les arts de à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Van Gogh (1853 - 1890) peint des toiles inspirées d'estampes japonaises. *Le Pont sous la pluie* s'inspire d'une estampe de Hiroshige tandis que la *Courtisane* est peinte durant l'été 1887 d'après une œuvre de Kesai Eisen. Puccini compose *Madame Butterfly* d'après le roman éponyme de John Luther Long et *Turandot*, qui met en scène une Chine médiévale totalement imaginaire. Cet engouement, s'il concerne volontiers la peinture et la musique, est également perceptible dans la littérature, qui ne résiste pas à la déferlante orientaliste. Ainsi, ces « coquetteries » chinoises et japonaises sont présentes dans nombre de romans et poèmes. Le « monde flottant » japonais et la Chine impériale des Tang ou des Song constituent un creuset fertile d'images dépayantes pour les Européens de cette époque. On voit ainsi fleurir des lotus dans les poèmes tandis qu'apparaît le sourire de Bouddha flottant dans des temples millénaires. En Espagne, F. García Lorca parle de pagodes et de dragons dans *Odas* ou *Diván del tamarit* – recueil dont le titre à lui seul est un dépaysement, avec ce renvoi au *diwan* arabe – tandis que Isaac del Vando-Villar, dans son recueil intitulé – soulignons-le – *La Sombrilla japonesa*, parle d'une princesse en palanquin qui récite des « *haikous* ». De son côté, Adriano del Valle compose des *haikus* publiés dans *La Pluma*¹⁸⁰ où les kimonos japonais côtoient les mandarins chinois.

Lorsque nous avons abordé l'histoire du *haiku* et de son évolution, nous avons constaté que ce genre poétique repose sur plusieurs niveaux d'intertextualité. La première se situe aux origines de la forme, à l'époque du *renga*, puisque deux instances poétiques œuvraient au sein d'un même poème, composant chacune une strophe. Ce « jeu poétique » impliquait une connaissance du style du poète qui amorçait le poème par le second poète qui

¹⁸⁰ *La pluma*, año IV, núm. 37, p. 473

le poursuivait, une compréhension parfaite du sens afin de pouvoir formuler une « réponse » cohérente. Or, les poètes de l'époque, issus de milieux lettrés pour la plupart, connaissaient aussi très bien les grands classiques de la littérature chinoise ou japonaise ainsi que les textes religieux et philosophiques du bouddhisme ou du confucianisme. Par la suite, lorsqu'on redécouvre les grandes anthologies littéraires du Moyen-Âge japonais, les allusions aux textes ou aux événements anciens donnent aux traducteurs quelques difficultés pour restituer correctement le sens de phrases obscures dont on a perdu l'objet de référence au fil du temps.

Prenons, pour illustrer ce propos, l'exemple d'un poème de Shunzei traduit en français par le japonologue Jacques Roubaud¹⁸¹ que cite Kôji Kawamoto¹⁸²:

Le soir tombant
le vent d'automne sur la lande
gèle le cœur
les cailles crient
dans le village de l'Herbe profonde

Kôji Kawamoto cite ces vers lorsqu'il explique le lien qu'il existe entre les toponymes présents dans les poèmes et le caractère lyrique de ces derniers. Effectivement, à la lueur des explications de l'auteur, nous pouvons constater que la compréhension de la référence est indispensable à la compréhension si l'on veut capter l'impression que la voix poétique cherche à transmettre au lecteur. Ainsi, il faut remonter à un texte célèbre de la littérature japonaise, l'*Ise Monogatari*, où on rapporte l'échange de poèmes qui eut lieu entre Ariwara no Narihira et une dame anonyme dont il était épris, laquelle vivait dans le village de Fukakusa (littéralement « herbe profonde »)

Voici ici le poème d'Ariwara cité par Kawamoto¹⁸³ :

*If I leave
this village where I've come to live
so many years,
will it turn to fields
of grass growing even taller?*

Ce à quoi la dame répond :

¹⁸¹« *Le Shikokinshû, Huitième anthologie impériale japonaise* », Le Montage, n°1, Seuil, 1968.

¹⁸²Kôji Kawamoto, *The Poetics of Japanese Verse, Imagery, Structure, Meter*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1991, pp.7-8.

¹⁸³Kôji Kawamoto, *ibid.*, p.9

*If it turns to fields
I'll pass the years
crying like a quail.
Will you not come
if only for a brief hunt?*

La lecture de ces deux poèmes extraits de l'*Ise Monogatari* nous permet dès lors de comprendre le choix du toponyme dans la traduction de Jacques Roubaud, de même que l'impression pathétique introduite par la mention du cri des cailles, le tout formant un sentiment d'amour contrarié puisqu'Ariwara a dû quitter la dame restée au village de Fukakusa.

L'exemple cité par K. Kawamoto fait apparaître le lien qui relie le poète Shuzei et un grand monument de la littérature japonaise qu'est l'*Ise Monogatari* mais le panorama littéraire nippon n'est pas la seule référence. Le domaine sacré de la religion a inspiré de tout temps les poètes, y compris les *haijins* célèbres tels qu'Issa Kobayashi que nous avons déjà convoqué en témoignage. Dans le recueil de poèmes intitulé *Haiku*¹⁸⁴, il reprend le *Sûtra du diamant*, que voici :

« Il en est ainsi de notre vie sur terre,
Comme une étoile de l'aube, une bulle sur l'eau,
Une goutte de rosée, un éclair dans le ciel d'été,
Un rêve dans ce monde flottant. »

C'est l'image de la goutte de rosée que reprend Issa dans son *haiku* :

Un monde de rosée
Que ce monde de rosée
pourtant, et pourtant.

Si l'on admet le fonctionnement synecdochique de la citation – on cite une image, parfois un fragment de texte censé rappeler son contexte d'origine, auquel cas la citation pourrait effectivement être une figure, il est indispensable que l'objet de référence soit commun aux instances émettrices et réceptrices, sans quoi la réécriture ne peut être identifiée. En somme, l'image, la structure ou les mots prélevés du texte source doivent « signifier » au

¹⁸⁴Issa Kobayashi, *Haiku* traduits du japonais par Joan Titus-Carmel, Ed. Verdier, 1994, p.

lecteur, alors même que l'un ou l'ensemble de ces éléments est inséré dans le texte-cible, et rappeler la source de la référence et, avec elle, toute le halo de connotations, d'impressions, de références spatio-temporelles et tout l'univers du discours qui lui est inhérent.

Si la citation questionne le niveau discursif (son insertion, les signes d'assises, la mise en relief, etc.), elle questionne également la compétence idéologique et culturelle du lecteur puisqu'elle fait appel, nous l'avons vu, à un référentiel commun. Il est parfaitement plausible qu'un auteur japonais comme Issa ait eu connaissance de textes bouddhiques tels que le *Sûtra du Diamant* mais que dire du poète équatorien César Espindola Pino, auteur de ces vers :

Diamante.
Lágrima de la luna
abandonada en la tierra:
*la vanidad te ha recogido*¹⁸⁵.

Nous ne cherchons pas ici à savoir duquel des deux, du poète japonais ou du *Sûtra* lui-même, l'Équatorien César Espindola Pino s'est inspiré encore qu'une telle interrogation pourrait nous renseigner sur les sources dont se sont servis les « haikistes » hispaniques pour se renseigner sur le *haiku*, mais il est intéressant de noter que ce *haiku* « *Diamante* » comporte un titre et que celui-ci fait explicitement référence au *Sûtra du Diamant*. En outre, le même système de connotés est utilisé dans le texte bouddhique, dans le texte d'Issa Kobayashi et dans celui de C. Espindola Pino. Intéressons-nous tout d'abord au discours et remarquons le changement de *deixis* présent dans le texte d'Issa Kobayashi entre « **un** monde de rosée » et « **ce** monde de rosée ». À l'approche binaire de l'article défini ou indéfini, par trop restrictive et malaisée à manipuler, nous préférons l'approche guillaumienne et ainsi garderons-nous en tête le passage de l'actualisateur du substantif de tension généralisante au déictique « ce », lequel renvoie au *hic et nunc*, repère spatio-temporel du « moi » (ici, pourrai-on dire du « nous »). Le poème d'Espindola Pino repose sur le même mode discursif mais ce mode ne passe pas par la *deixis* induite par les « *shifters* », selon l'expression de R. Jakobson. Le poème de César Espindola Pino contient un « *te* », manifestation morphosyntaxique de la présence d'un allocutaire, à qui s'adresse ce message. La présence du « *te* » à qui on s'adresse présuppose la présence du « *yo* » / « *me* » de qui émane l'adresse. C'est un retour au champ déictique du « moi » comme « cocon » du discours, supposition confirmée par l'utilisation du *preterito compuesto* espagnol avec la forme verbale « *ha recogido* ». La contiguïté de

¹⁸⁵Le poème est accessible en ligne sur <http://terebeess.hu/english/haiku/espana.html>, consulté le 23/08/2014. Il est aisé de supposer que ce poème est extrait du recueil *Gujarros Micropoemas*, Quito, Cosmopolitan, 1942. Nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès à cet ouvrage, c'est pourquoi nous indiquons le lien vers le site qui mentionne le poème cité.

l'auxiliaire *haber* au présent de l'indicatif et du participe passé *recogido* nous renseignent sur la chronothèse mise en œuvre puisqu'à la notion de *perfectum* véhiculée par le participe passé, la notion d'*infectum* induite par l'auxiliaire nous permet de supposer que les conséquences de l'action finie sont toujours d'actualité dans le temps d'énonciation du locuteur, à savoir le *hic et nunc*. Au-delà de cette coïncidence énonciative entre les textes de Kobayashi et d'Espindola Pino, nous noterons la coïncidence de l'univers connoté induite par la reprise des images. Issa Kobayashi parle de « rosée » comme le texte du *Sûtra* bien que ce dernier parle en fait d'une « goutte », ce qui nous permet de voir l'analogie sémique qui s'opère entre la goutte et la larme dont parle César Espindola Pino. Enfin, notons la présence du mot « étoile » dans le *Sûtra du Diamant* et celle de « luna » dans le *haiku* de C. Espindola Pino qui nous permet d'extraire deux champs connotatifs : ce qui est dans le ciel est éternel alors que ce qui est sur Terre est éphémère, vain. Nous revenons aux constantes présentes chez Issa et Espindola Pino. « Ce monde » nous renvoie au monde dans lequel nous vivons, connoté que nous retrouvons dans « *tierra* » et « *vanidad* », lequel par syllepse grammaticale devient sujet du verbe et qui, par diaphore, peut représenter l'Homme.

D'autres groupes analogiques semblables à celui que nous venons de citer peuvent apparaître à la lueur de lectures croisées de textes illustres de la culture nippone et de la nouvelle littérature hispanique, mettant en relief des ressemblances entre des textes de Matsuo Bashô et des poèmes de la Vénézuélienne Jean Aristeguieta ou des Mexicains Juan Mouriño et Juan Cervera y Sánchiz entre autres. De tels recoupements nous permettent d'opérer plusieurs constats, en dehors du fait qu'il y eut une assimilation certaine de la culture nippone par les auteurs hispaniques à divers degrés, laquelle fut concomitante à l'introduction du *haiku* comme forme poétique dans le panorama littéraire espagnol et hispano-américain. On constate, premièrement, l'apparition de topiques dans la thématique hispanique directement empruntés à la poésie japonaise tels que les cerisiers en fleurs, le gong des temples, les papillons (notons par exemple que le recueil de José Juan Tablada *Un día... (poemas sintéticos)* comporte deux poèmes intitulés « *Mariposa nocturna*¹⁸⁶ ») et plus généralement les insectes et autres animaux de petite taille, les saisons, la lune... Le poète Rafael Lozano les appelle « *estampas* » tandis que Luis Antonio de Villena les qualifie de « *pequeñas estampas modernistas* ». De telles dénominations peuvent à elles seules évoquer le tribut que la poésie hispanique semble devoir à la littérature japonaise mais il évoque également tout l'intérêt pour l'Orient et l'Asie qu'à éveillé le modernisme et dont se sont nourris les courants contemporains ou postérieurs (rappelons-nous Vincent Van Gogh qui reprit l'estampe d'Hiroshige intitulée « Le Pont sous la pluie » ou encore Claude Monet, qui peignit toute une série de *Nymphéas* pour en restituer toutes les nuances et les impressions). L'estampe est

¹⁸⁶José Juan Tablada, *in op.cit.*, p.

précisément l'image dont se sert l'Espagnol Luis Cernuda pour terminer la seule petite suite de *haikus* qu'il écrivit jamais: « *Dios por lo visto hace muestra / que ha oído alguna estampa / japonesa*¹⁸⁷ ». Par ailleurs, les auteurs argentins Carlos Spinedi et Eduardo González Lanuza nous parlent de l'odeur du thé tandis que leur compatriote María Santamarina parle des feuilles de ginkgo alors que le Colombien Jaime Pérez Russi évoque le bambou. On retrouve également Bouddha chez Rafael Lozano tandis qu'un autre de ses *haikus* s'intitule « *Geisa* » et parle d'un papillon et de son cocon qui fait office de kimono, croisant ainsi plusieurs références à la culture japonaise ainsi qu'à des topiques de sa littérature.

Il est par ailleurs surprenant de constater que chez des poètes dont la production de *haikus* ne représente qu'une portion infime de leur œuvre, il est souvent fait allusion à des éléments tout droit issus de la littérature ou de la culture japonaises, comme s'il s'agissait d'un autodafé visant à expliquer, sinon à légitimer la présence d'une forme poétique comme le *haiku* au sein de leur production littéraire. Ainsi, Luis Cernuda évoque l'estampe, Rafael Lozano évoque la *geisha* et le bambou, le Péruvien César Toro Montalvo écrivit un *haiku* intitulé « *Ceremonia del té* ». Si l'on ne peut guère parler ici d'intertextualité puisqu'il ne s'agit ni de citations ni d'allusions à un texte précis, du moins pouvons-nous parler d'« innutrition ».

L'autre constat que ces lectures croisées permettent de tirer est la récurrence des sources littéraires japonaises reprises dans la littérature « haikiste » du monde hispanique. En effet, malgré les différents types d'intertextualité qu'il est possible de reconnaître au fil de la lecture, tous ramènent à un petit nombre d'auteurs nippons – les plus célèbres –, le plus massivement cité, glosé ou convoqué étant bien évidemment le « père » du *haiku* Matsuo Bashô. On retrouve la trace de son écriture chez la Vénézuélienne Jean Aristeguieta, les Mexicains Jorge Mouriño et José Juan Tablada, les Colombiens Walter Mondragón et Gloria Inés Rodríguez Londoño, l'Espagnol Antonio Espina ou l'Uruguayen Carlos Fleitas. Sans doute l'importance de Matsuo Bashô, de même que le rôle qu'il joua dans la naissance du *haikai* et son importante production de poèmes ont-ils rendu plus accessible son œuvre aux néophytes modernistes du monde hispanophone. À ceci il faut sans doute ajouter la titanesque traduction du monument littéraire de Bashô par Octavio Paz et Ekichi Hayashiya, rendant ainsi accessibles aux hispanophones les préceptes et l'œuvre du poète japonais. À l'appui de cette hypothèse, on peut mentionner ici un poème de l'auteur chilien Andrés Fisher :

*Puedo caminar
como Bashô: los haikus*

¹⁸⁷Luis Cernuda, *Nubes, Desolación de la quimera*, « *Bagatela* », Madrid, Catedra, 2003, p.144

*son otra cosa*¹⁸⁸.

On peut y lire une allusion au titre du recueil de Matsuo Bashô, *Oku no hosomichi*¹⁸⁹ qu'il écrivit lors de pérégrinations aux allures de voyage initiatique dans les régions reculées du Japon et son être même. Cependant, il peut aussi être la glose d'une phrase du grand maître japonais rapportée par Octavio Paz dans la préface de son ouvrage *Sendas de Oku* : « *No busco el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron*¹⁹⁰ ». Cette seconde hypothèse coïnciderait avec la dimension métatextuelle du poème d'Andres Fisher.

Loin derrière Matsuo Bashô, arrive Yosa Buson : son image du coquillage fut reprise par l'Espagnol Rafael Alberti, le Mexicain José Juan Tablada et l'Uruguayen Mario Benedetti. Par ailleurs, nous trouverons un *haiku* de Sokan glosé par Antonio Machado où le poète japonais est explicitement nommé :

*A una japonesa
le dijo Sokán:
con la blanca luna
te abanicarás,
con la blanca luna
a orillas del mar*¹⁹¹.

Qui semble être inspiré du poème suivant, dont nous reportons la traduction française :

Si on lui piquait un manche
La lune
Quel bel éventail¹⁹² !

Si l'intertextualité passe souvent par une allusion à un auteur japonais ou par la reprise d'un thème de la poésie nippone, elle peut également se manifester par une similitude au niveau des structures discursives ou infra-discursives. Il en résulte des *haikus* qui se

¹⁸⁸ Andrés Fisher, *Series, poesía reunida*, Amargord ediciones, Madrid, 2010, p.96

¹⁸⁹ Expression que l'on pourrait littéralement traduire en français par : chemin du bout du monde, sente du bout du monde... Il semblerait que Bashô y ait consigné ses états d'âme au cours du long voyage qu'il effectua avec l'un de ses disciples, Sora, et qui le mena d'Edo, ancien nom de l'actuelle Tokyo, à Ise en passant par le Nord. Le poète écrivit plusieurs de ces recueils au cours de ses nombreux voyages. Ces carnets de voyages portent en japonais le nom de *kikô*.

¹⁹⁰ Matsuo Bashô, *Sendas de Oku, versión castellana* de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Ed. Tezontle, Mexico, 2005, p.40

¹⁹¹ Antonio Machado, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, p.207

¹⁹² Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre : le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978, p.257

ressemblent comme, par exemple, un *haiku* d'Octavio Paz inspiré d'un poème de Bashô. Voici le *haiku* du maître japonais :

El año nuevo :
Clarea y los gorriones
*Cuentan sus cuento*¹⁹³.

À présent, considérons le *haiku* d'Octavio Paz :

Clarea : cuentan
sus cuentos los gorriones
*¿es Año Nuevo*¹⁹⁴ ?

Ou encore un autre *haiku* de Bashô :

Tanta calma
El chirrido de las cigarras
*penetra las rocas*¹⁹⁵.

Que nous pourrions rapprocher de celui du poète colombien Walter Mondragón :

El día calla
Comienza la monodía
*de las chicharras*¹⁹⁶.

Les exemples de reprises du rythme, de la figure ou du jeu phonique comme ceux-ci sont nombreux mais des exemples de similitudes telles que celles du *haiku* d'Octavio Paz avec celui de Bashô sont toutefois rares. Parmi les auteurs que nous aurons évoqués dans le présent ouvrage, c'est le Mexicain José Juan Tablada qui écrivit les *haikus* les plus « ressemblants » aux modèles japonais desquels il s'inspire. L'un des exemples les plus patents est le *haiku* suivant :

Devuelve a la desnuda rama,

¹⁹³Octavio Paz, *in op. cit.*, p.18

¹⁹⁴Octavio Paz, *ibid.*, p.18

¹⁹⁵Octavio Paz, *ibid.*, p.214

¹⁹⁶Walter Mondragón, *haiku* publié sur le site : terebess.hu/english/haiku/espana.html, consulté le 23/08/2014.

*nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas*¹⁹⁷.

Ce poème ne peut qu'évoquer le *haiku* d'Arikida Moritake :

Une fleur tombée
qui retourne à sa branche.
C'était un papillon¹⁹⁸.

L'image reprise par José Juan Tablada est, pour ainsi dire « identique » à celle qu'Arakida Moritake avait proposé en son temps. Il en va de même avec le *haiku* intitulé « *Caballo del diablo* » :

EL CABALLO EL DIABLO

*Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco*¹⁹⁹.

Qui « ressemble » à la fois au poème que Kikaku présenta à son maître, Bashô :

La libellule rouge,
Ôtez-lui les ailes,
C'est un grain de piment !

Ce dernier, jugeant le propos trop cruel, intervertit les éléments du poème pour en faire le suivant :

Un grain de piment rouge,
Mettez-lui des ailes,
C'est la libellule !²⁰⁰

¹⁹⁷José Juan Tablada, *Tres Libros*, col. Poesía Hiperión, Hiperión, Madrid, 2000, p.57.

¹⁹⁸*Le haiku et la forme brève en poésie française*, Actes du colloque du 2 Décembre 1989, sous la direction d'André Delteil, Publications de l'Université de Provence, 2001, p.

¹⁹⁹José Juan Tablada, *in op.cit.*, p. 31

²⁰⁰Paul-Louis Couchoud, *Le Haïkaï*, Les épigrammes lyriques du Japon, Paris, La Table Ronde, 2003, p.98

Cependant, il est intéressant de noter ici que si José Juan Tablada s'est inspiré de grands auteurs japonais du genre tels que Matsuo Bashô ou Yosa Buson, que nous avons ici maintes fois cités, son champ de référence ne se limite pas à ces seuls noms puisqu'Arakida Moritake, quoique moins connu, figure parmi ses références. De même, ces dernières s'étendent jusqu'à la littérature hispanique. Voici son *haiku* intitulé « *El Cisne* » :

EL CISNE

*Al lago, al silencio, a la sombra,
todo candor el cisne
con el cuello interroga...²⁰¹*

Ce poème fait fortement penser à un *haiku* de Carlos Gutiérrez Cruz intitulé « *El Alacrán* », cité par Tablada lui-même dans la préface de son troisième recueil de *haikus* :

*Surge de algún rincón
en medio de un paréntesis
y una interrogación...!²⁰²*

Les deux animaux y sont métaphorisés de la même manière : ils sont décrits comme étant des points d'interrogation et seul le signifiant titulaire, présent dans les deux cas, permet d'identifier clairement le thème du phore. L'explication de ce phénomène présent chez J.J. Tablada réside sans doute en ceci qu'il est probablement l'un des haikistes hispaniques les plus documentés sur le genre poétique japonais. Il est aussi de ceux dont le style se rapproche le plus du *haiku* tel qu'on le conçoit dans la poésie nipponne.

Nous l'avons bien vu, la poésie du *haiku* hispanique semble payer un tribut à la poésie japonaise. S'agit-il de « copier » les grands noms du *haiku* nippon ? S'agit-il de s'en inspirer ? Un tel clivage ne saurait avoir de réponse et celle-ci en outre, ne pourrait être pertinente pour la question qui nous occupe. Le *haiku* japonais, ou plus exactement l'ombre du *haiku* japonais plane sur les « haikistes » hispaniques des débuts. Il est probable que les auteurs hispanophones aient tous été en contact avec des *haikus* japonais, notamment au travers de traductions en anglais ou, par la suite, en espagnol. L'intérêt orientaliste du modernisme littéraire a probablement contribué à l'introduction de genres poétiques orientaux dans la

²⁰¹José Juan Tablada, *Ibid.*, p.65

²⁰²Ce poème est cité dans l'introduction rédigée par José Juan Tablada pour son recueil « *El Jarro de flores* », in *op.cit.*, p.106

littérature hispanique, ainsi que des thématiques orientales que nous retrouvons dans des poèmes en espagnol. Ces apparitions exotiques nous mettent sur la piste de cette relation qu'il existe entre le *haiku* japonais et le *haiku* espagnol mais la preuve la plus évidente de ce lien de « parenté » poétique reste néanmoins le mot *haiku*. En effet, malgré la terminologie hispanique qui foisonne autour de ce genre poétique, c'est le mot *haiku* que l'on retient et qui, à lui seul, montre explicitement la relation qui peut exister entre la forme japonaise et la forme hispanique.

Mais que doit le *haiku* hispanique au *haiku* japonais ? L'Uruguayen Mario Benedetti y voit une sorte de défi²⁰³ tandis que Ramon Gómez de la Serna dit de ses *greguerías* : « *Si la greguería puede tener algo de algo es del haiku, pero es haiku en prosa*²⁰⁴ ». D'autres auteurs, tels que José Juan Tablada dédient leurs recueils aux grands maîtres japonais, d'autres détaillent la bibliographie qu'ils ont consultée ou expliquent dans quelles circonstances ils ont connu le *haiku*. Certains, comme c'est le cas pour Mario Benedetti, avouent qu'ils ne cherchent pas à imiter Bashô ou les grands *haijins*. À la lecture de tous ces poèmes, on constate qu'il n'existe pas qu'une seule position face au *haiku* japonais car il n'existe pas qu'une seule perception de ce genre poétique. Certains « ressemblent » aux modèles du genre, d'autres s'en inspirent, d'autres encore s'y réfèrent mais tous ont une vision propre de ce que peut devenir le *haiku* dans la littérature hispanique. On trouve en effet plusieurs sortes de haikistes hispanophones, allant de l'« allusif » qui émaille ses *haikus* de thèmes et autres objets renvoyant à la culture japonaise, aux « adoptifs », qui sont allés plus loin dans l'étude de la forme japonaise, y trouvant un intérêt plus profond.

On retrouve, de la même manière deux catégories de *haikus* hispaniques : les « orientalisants » qui parlent motifs exotiques face aux « structurés » qui portent en eux les traits ébauchés du *haiku* japonais. En parallèle de ceux-ci, d'autres thèmes purement hispaniques, intègrent les dix-sept syllabes – ou plus – du *haiku* en espagnol mais pourtant bien différents de la poésie classique comme ce fut le cas chez Enrique Diez-Canedo ou chez Adriano del Valle. Afin de mieux illustrer notre propos, nous avons choisi quatre haikus parmi lesquels deux illustreraient la tendance que nous appelons « orientalisante » et celle que nous appelons structurés. Le choix n'a pas été dicté par la notoriété des auteurs ni même par leur nationalité : il s'est agi d'une sorte de lecture en aveugle, dans un premier temps, où le texte a été dégagé de tout cotexte, contexte ou paratexte.

Le premier est un *haiku* du poète péruvien Alberto Guillén :

²⁰³« *Simplemente, el haikú clásico, como forma lírica, se me figuró siempre un desafío, tanto por su estructura fija como por su brevedad obligada (...)* », in Mario Benedetti, *Rincón de Haikus*, Col. Visor de Poesía, Visor, Madrid, 2001, p. 10.

²⁰⁴Norberto de la Torre, *El Universo en un sombrero, introducción*, publiée sur le site :www.universidadabierta.edu.mx, consulté le...

*Cuando camino
todo el paisaje se pone
en movimiento conmigo*²⁰⁵

Nous nous limiterons simplement à quelques constats élémentaires tels que le respect scrupuleux de la norme métrique du 5/7/5 et l'existence d'une rime assonante entre le premier et le dernier segment, ce qui place ce *haiku* à la croisée de l'orthodoxie (la structure métrique est conforme) et de l'hétérodoxie (le rime n'est pas de rigueur dans le *haiku* de la forme).

Le poème suivant est dû à la plume du poète espagnol José Bergamín :

LA PENA QUE TÚ ME DABAS...

*La pena que tú me dabas
cuando me la estabas dando
tus ojos me la quitaban*²⁰⁶

D'un point de vue formel, il s'agit ici d'une *copla*. Elle se compose d'octosyllabes avec un seul syntagme phrastique courant sur les trois segments. Comme le *haiku* précédent, elle possède une rime assonante entre le premier et le troisième vers. Elle comporte également un titre mais, cette fois, nous nous abstenons d'en commenter l'existence puisque nous rappelons qu'il s'agit, dans le cas présent, d'une *copla* et que, par conséquent, les critères formels du *haiku* ne sont pas pertinents. En revanche, elle reste « classique » en ceci que les octosyllabes qui la composent sont le mètre de prédilection de cette forme poétique.

Prenons maintenant ce *haiku* de Carlos Spinedi, poète mexicain :

*el vaho del té
empaña los cristales
la casa se estremece*²⁰⁷

Il n'est pas de doute possible quant à la caractérisation de ce poème comme étant un *haiku* puisqu'il respecte la norme métrique, ne comporte pas de titre même si l'on peut noter cette persistance de la rime assonante, toujours entre le premier et le troisième segment,

²⁰⁵Le poème est accessible sur le site <http://terebess.hu/english/haiku/espana.html> , consulté le 18/08/2016

²⁰⁶José Bergamín, « *Duendecitos y coplas* », in James Valender et Gabriel Rojo Leyva, *Poetas del exilio español: una antología*, México, Ed. Del Colegio de México, 2006, p. 131

²⁰⁷Le poème est accessible sur le site <http://terebess.hu/english/haiku/espana.html> , consulté le 18/08/2016

comme si les auteurs de langue espagnole éprouvaient quelque gêne – ou inquiétude – à laisser de côté un fait aussi caractéristique de la tradition poétique occidentale qu'est la rime.

Enfin, nous devons le dernier poème à Veronica Aranda, poétesse espagnole :

III

*Una tortuga
atravesando el lago.
Crujen los lotos²⁰⁸.*

Comme pour le *haiku* précédent, nous constatons ici la même obéissance de Veronica Aranda à la norme métrique. Le poème comporte un numéro car il est issu d'une suite de *haikus*, chaque suite correspondant, à l'image des *saijiki* japonais, à une saison. Les lotus mentionnés dans le texte dont office de *kigo* puisque le lotus fleurit en été, connotant donc la saison dans le poème qui se trouve dans la section du recueil intitulé « *Haikus de verano* ». La connaissance de Veronica Aranda sur les règles du *haiku* japonais n'est donc pas à démontrer.

Pourtant, en prêtant une attention plus particulière à ces textes au niveau du discours poétique, le lecteur pourra discerner deux types de *haikus*, car nous tenons que la *copla* de José Bergamín est, pour cette analyse, un *haiku*. En effet, dans les poèmes d'Alberto Guillén et de José Bergamín, une dialectique s'instaure entre la voix poétique et le monde qui l'entoure, se rapprochant de cette structure à tendance « universalisante » que l'on retrouve dans le *haiku* japonais, où l'Homme s'efface peu à peu pour faire corps avec l'Univers. Dans le *haiku* de A. Guillén, le « je » poétique marche, comme l'indique la subordonnée temporelle du premier segment, et, peu à peu, le monde autour de lui suit son mouvement. Le texte se referme sur le mot « *conmigo* » qui, à lui seul, connote l'existence de l'Autre intimement rapproché du Moi. Il en va de même pour le poème de J. Bergamín, où deux embrayeurs personnels (le « je » et le « tu ») sont explicités, dialectique renforcée par le va-et-vient entre « *dar* » et « *quitar* » placés en fin de segment : deux occurrences du verbe *dar* avec une chronothèse *in esse* qui devient, dans le second segment, une chronothèse *in posse* avant de changer de verbe (« *quitaban* »), de personne (la troisième du pluriel qui se rapporte à « *tus ojos* » alors devenu sujet) et un retour à la première chronothèse, *in esse*, dans le troisième segment. L'effacement de la frontière de l'être est telle dans ce *haiku* que les yeux de l'Autre sont à leur tour personnifiés, comme s'il s'agissait d'un tiers prenant part à l'échange. C'est la

²⁰⁸Veronica Aranda, « *Haikus de verano* », l'ensemble des poèmes est consultable sur le site <http://veronicaaranda.blogspot.fr>, consulté le 29/08/2013

mise en œuvre dialectique – présence implicite ou explicite d'un Moi et de l'Autre – qui caractérise ce que nous nommons la tendance « structurée ».

Les *haikus* de Carlos Spinedi et de Veronica Aranda sont bâtis sur un schéma rigoureusement identique : les deux premiers segments décrivent un fait. Le troisième segment revient sur le fait énoncé et le nuance en apportant un élément nouveau, formant une sorte de climax. Ainsi, dans le *haiku* de C. Spinedi, on suppose l'existence de personnages dans le poème prenant le thé. Le glissement sémantique s'opérant dans le troisième segment quand la maison réagit comme le ferait un humain, en frissonnant. La voix poétique reste extérieure au discours et neutre. La buée peut effectivement rappeler une saison « froide » comme l'automne ou l'hiver, sans plus de précision cependant. Quant au *haiku* de Veronica Aranda, dont nous avons vu qu'elle maîtrise les codes du genre, il n'est pas sans rappeler le fameux *haiku* de la grenouille, maintes fois cité, de Matsuo Bashô. De même, la voix poétique est extérieure à l'événement qui se déroule en deux temps : description du fait dans les deux premiers segments, nuance ou climax dans le dernier segment. Le renvoi au thé, aux lotus semble « signifier » le lien avec l'Orient asiatique : la cérémonie du thé pour C. Spinedi et les jardins japonais pour V. Aranda. Cette « neutralité » de la voix poétique dans le discours, couplée à ces mentions explicites de motifs orientaux, nous permet de « classer » ces deux poèmes dans ce que nous avons nommé les « orientalisants ».

Si nous avons souligné, au début de cette analyse, le fait que le texte poétique seul a motivé le choix de ces exemples, c'est précisément pour ne pas tomber dans le jugement. Ces exemples comportent des *haikus* ainsi que des formes apparentées à ce dernier comme la *copla*, dont les auteurs sont espagnols ou hispano-américains, d'époques différentes : le corpus se veut sans parti pris. Il ne s'agit pas non plus pour nous de valoriser l'une de ces tendances plus que l'autre, de la trouver plus « vraie » ou « meilleure ». Nous tentons seulement de démontrer qu'il semble exister deux types d'« innutrition », celle de la structure et celle des motifs.

Le *haiku* apparaît avant tout comme un vivier de nouveaux thèmes, orientaux ou occidentaux, et coïncide avec l'intérêt pour l'exotisme du courant moderniste. Cependant, il offre également un nouvel espace métrique à investir, de nouvelles contraintes à dépasser. Il se présente comme une forme dont la plasticité est telle qu'on peut y faire entrer des images nouvelles, que la poésie occidentale classique aurait probablement rejetées.

Néanmoins, si paradoxal qu'il soit déjà, le *haiku* nous met face à une évidence qui paraît pourtant antithétique : outil de rupture avec la tradition classique dont les modernistes et avant-gardistes usèrent grandement, il est pourtant proche de formes classiques de la poésie espagnole.

II.2.2. Le rôle de la revue *España* et les sources littéraires du *haiku* hispanique

La traduction du prologue de l'œuvre de Max Jacob, *Le Cornet à dés*, par Rafael Cansinos-Assens agit comme le détonateur de cette effervescence « haikiste » puisque c'est lui qui mentionne le premier, dès 1919, ce « genre lyrique » japonais qu'est le *haiku*²⁰⁹ dans une revue littéraire intitulée *Cervantes*. Une autre source de cette propagation théorique du *haiku* en Espagne est la revue *España*, qui paraît entre 1916 et 1924, couvrant ainsi les courants moderniste, créationniste et ultraïste. Même si la référence à l'Orient lointain devient un topique de la littérature de l'époque, le développement de cette forme dont témoignent ces revues littéraires montre que, pour certains, le stade des décorations exotiques est dépassé pour de bon. L'intérêt pour l'image poétique d'Enrique Díez-Canedo, à la tête de la revue *España*, le conduit à publier de nombreux articles théoriques sur le *haiku* de même qu'il fournit bon nombre de sources à exploiter. C'est ainsi que l'on se rend compte que Enrique Díez-Canedo connaissait parfaitement l'actualité « haikistique » de l'époque : il avait lu *A History of Japanese Literature* (1899) d'Aston, *l'Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle* (1910) de Michel Revon ou encore les œuvres de Paul-Louis Couchoud, dont il fait des critiques et des commentaires. On sait également, notamment grâce aux travaux d'Adriana Aldrige²¹⁰, que José Juan Tablada connaissait lui aussi ces œuvres quand il publia, en 1919, ses premiers *haikus*. Lorsque sont publiés les « *poemas sintéticos* » de José Juan Tablada, César Arroyo écrit à ce sujet un article dans la revue *Cervantes* d'août 1919 et y inclut « *Prólogo* », extrait de *Un día... (Poemas sintéticos)*. Le « *Prólogo* », sorte d'*incipit* poétique du premier recueil de *haikus* de José Juan Tablada, est ni plus ni moins que le manifeste poétique du poète mexicain en tant que « haikiste » où apparaît sa vision de cette forme poétique venue de loin. Nous sommes déjà bien loin des naïves références à l'exotisme asiatique des débuts puisqu'il s'agit là de pénétrer les rouages d'une pensée et, si possible, d'en saisir le sens. Tant dans la revue *Cervantes* que dans la revue *España* de E. Díez-Canedo, les commentaires se multiplient tandis que l'on y fait la critique littéraire de toutes sortes d'ouvrages traitant du *haiku* japonais et de ses maîtres. De ces *haikus* japonais, on fait des traductions, en langue anglaise comme ce fut le cas pour W.G. Aston ou B.H. Chamberlain,

²⁰⁹ Jesús Rubio Jiménez, « *La difusión del haiku, Díez-Canedo y la revista España* », C.I.F., XII y XIII (1986-1987), p-p. 83-100.

²¹⁰ Adriana Aldrige, *Las fuentes chinas de José Juan Tablada*, BHS 60, 1983, p-p 109-119.

en langue française avec Paul-Louis Couchoud. C'est Octavio Paz qui, plus tard, en 1970, traduira, avec l'aide d'Eikichi Hayashiya, le monument poétique de Matsuo Bashô, *Oku no Hosomichi*, sous le titre de *Sendas de Oku*. Cependant, il est établi que Tablada et Paz ne maîtrisaient pas suffisamment la langue japonaise pour pouvoir accéder aux poèmes dans leur idiome d'origine. Il en va de même pour Federico García Lorca, Adriano del Valle, Antonio Machado ou encore Juan Ramón Jiménez. Aucun d'entre eux ne parlait japonais et ce qu'on lisait du *haiku* à cette époque n'étaient en fait que traductions, gloses et commentaires. José Juan Tablada en témoigne avec ce poème de Matsuo Bashô apparaissant dans son œuvre éponyme consacrée au peintre Hiroshige (parue à Mexico en 1914) :

*Hana no kumo
Kane wa Ueno ka
Asakusa ka ?*

Qu'Aston traduisit de la manière suivante dans *A History of Japanese Literature*, paru en 1889 :

*A cloud of flowers !
Is the bell Uyeno
or Asakusa ?*

Et qui devient, sous la plume de Tablada :

*¡ Una nube de flores !
¿ Es la campana de Ueno
la de Asaksa ? [sic]*

Par ailleurs, il est important de considérer le commentaire que fait le poète mexicain au sujet de ce *haiku* de Bashô : « *Los cerezos en Mukôjima están floreando con tal profusión que forman una nube que nubla el paisaje. Soy incapaz de determinar si la campana del templo de Uyeno o la de Asakusa.* »

Il se peut que Michel Revon ait lu le travail de traduction et d'historiographie de W.G. Aston mais le commentaire qu'il fait de ce poème de Bashô dans son *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, parue en 1910 nous montre clairement qu'il comptait parmi les sources de J.J. Tablada :

Les masses de cerisiers en fleurs sur les bords de la Soumida (*sic.*) forment un épais nuage rose, si dense qu'on ne peut plus distinguer si les vibrations de la cloche entendue viennent des temples d'Oueno (*sic.*) ou ceux de l'Açakouça (*sic.*)²¹¹.

Il apparaît que le « père » du *haiku* en Amérique Latine, José Juan Tablada, s'était longuement renseigné sur le phénomène poétique nippon mais seulement par le biais d'ouvrages théoriques sur le sujet. Quant à péninsule ibérique, la propagation tant théorique que pratique du *haiku* s'opère par la publication de revues littéraires telles que *La Pluma*, *Cervantes* ou *España*, centrées sur les courants littéraires d'avant-garde. Ces revues littéraires, si elles assurent la diffusion, voire la « contagion » du « haikisme » dans tout le monde de la plume hispanophone, sont aussi à l'origine de la controverse qui fait maintenant l'objet de notre réflexion; à savoir comment repérer un *haiku* en espagnol lorsque celui-ci est si loin de ses origines, tant par sa langue que par sa culture. En somme, la question serait de savoir à quoi on peut reconnaître un *haiku* en espagnol. Avec Arakida Moritake, on retrouve également Kikaku, Yosa Buson mais aussi Matsuo Bashô parmi les références qui reviennent dans les poèmes de Tablada. Cependant, ces similitudes, aussi troublantes soient-elles, ne suffisent pas à faire de ces poèmes des *haikus*. Nous nous contenterons, dans un premier temps, de penser que la seule chose qui fait d'un poème bref espagnol ou hispano-américain un *haiku*, c'est précisément qu'on le nomme *haiku*. Manuel Machado écrit « presque » un *haiku*. Espina écrit des « *Concéntricas Casi haikais* »²¹² et se voit publier dans la revue *España*. D'un autre côté, Rafael Lozano publie un recueil de poèmes brefs qui s'intitule *Libro de estampas* et qu'il n'appellera jamais *haiku*. Quant à Adriano del Valle, certains de ses *haikus* sont publiés comme tels dans la revue *España* tandis que d'autres figureront dans la revue *Grecia* car ils ne comportent pas les mots « *haikai* » ou « *haiku* » dans leur titre. À côté de ce clivage générique, la taxinomie des formes brèves inspirées du *haiku* foisonne. Enrique Díez-Conedo, qui en compose également, les nomme tour à tour *haikus* et épigrammes dans sa revue *España*, « hispanise » le mot japonais, qui devient « *hay-kay* ». Enfin E. Huerta, qui en composa également, les appellera « *poemínimos* », mettant l'accent sur leur « petitesse ». Rafael Lozano leur préfère, nous l'avons vu, le mot « *estampa* » – même s'il écrit à côté de ceux-ci des *Haikais* – tandis que José Juan Tablada parle de « *poemas sintéticos* » ou de « *disociaciones líricas* », terme qu'il aura sans doute emprunté au courant imagiste anglo-saxon mené par Ezra Pound. En définitive, le *haiku* hispanique possède autant de noms, donnés par autant d'auteurs qui s'y sont essayés. Il semble alors qu'au fur et à mesure

²¹¹ Seiko Ota, *La Influencia del haiku japonés en Un Día...*, in *Literatura Mexicana*, vol. XIV, núm. I, UNAM, Mexico, 2005, p-p. 133-144.

²¹² Antonio Espina, *El Alma garibay*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1964.

de son installation dans le paysage littéraire hispanique, le « *haiku* » devienne un lieu d'ambiguïtés à la fois esthétiques, stylistiques mais aussi poétiques au sens attique du terme.

Cette hésitation terminologique provient probablement du fait que la définition qu'on en donne demeure insuffisante, ou suffisamment lacunaire pour que les auteurs prennent quelques libertés en se l'appropriant. Il serait alors bon de savoir ce que l'on dit du *haiku*, tant dans ces revues avant-gardistes que dans les œuvres théoriques consacrées à cette forme poétique. Dans la revue *La España moderna*, Fernando Araujo commente l'œuvre d'Aston: « (...) *el afán de los japoneses de reducir a la mínima expresión el pensamiento produjo los Haikai, composiciones microscópicas de 17 sílabas*²¹³ (...) ». On retiendra donc du *haiku* ce caractère concis, lapidaire, et le nombre – minuscule – des syllabes qu'il compte. Le *haiku* apparaît comme une miniature, art dans lequel les poètes japonais semblent exceller.

II.2.3. La miniaturisation poétique comme réminiscence de la littérature lyrique espagnole

Il est préférable de garder à l'esprit, pour éviter d'éventuelles confusions terminologiques ultérieures, que la condensation²¹⁴ poétique n'implique pas nécessairement une forme quantitativement courte. Le bref, dont la condensation est l'un des aspects les plus fondamentaux, est une affaire d'optimisation du langage poétique, et non de quantité.

C'est à partir de ce principe que nous parlerons d'« écrasement », pour le moment, plutôt que de « miniature » car il ne s'agit pas d'opposer des formes longues à des formes courtes mais bien des formes plus ou moins libres (telles que le vers libre, le poème en prose) à des formes restreintes, qui amènent fatalement à prendre en compte, lors de la composition du poème une « loi d'économie » lexicale afin de « rentabiliser » l'espace discursif à disposition. Ce n'est qu'à partir de cette notion d'écrasement comme pendant de la restriction que l'on pourrait envisager la niveau supplémentaire que serait la « miniature », un univers complet rapporté à une échelle moindre. Cependant, nous allons voir que cette notion de

²¹³ *Historia de la Literatura japonesa, La España Moderna*, 1899.

²¹⁴ Nous entendons par « condensation poétique » le travail des poètes quant à « rentabiliser » le signe, les engageant sur des pistes diverses, notamment dans les courants d'Avant-Garde, comme le calligrammatisme, l'idéographie mais aussi le retour à des formes classiques conçues comme brèves afin que la brièveté devienne une contrainte paradoxalement libératrice du sens.

« complétude » peut limiter la perception du *haiku*, voire entrer en contradiction avec ce dernier.

Alors que le *haiku* s'impose peu à peu dans la littérature hispanique, la brièveté de cette forme poétique s'impose comme sa caractéristique principale, fruit d'un écrasement, d'une synthétisation de la pensée. La question de la miniaturisation poétique du *haiku* est soulevée par Federico García Lorca dans un poème intitulé *Narciso*, inclus dans le recueil *Canciones* :

« (...) *Por tus blancos ojos cruzan*
ondas y peces dormidos.
Pájaros y mariposas
japonizan en los míos (...)»²¹⁵ »

Dans ce poème, dont le thème-phare est le mythe de Narcisse, García Lorca introduit le néologisme « *japonizar* », inventé pour nommer ce reflet de l'image dans les yeux du Narcisse-poète. Il convient de rappeler qu'en dehors des deux quatrains que compte ce poème de six strophes – et dont nous venons de reporter l'un d'eux –, le poème n'est composé que de tercets dont les vers sont tous d'*arte menor*. L'idée de « japoniser » quelque chose, en l'occurrence l'image, est donc bien liée à l'écrasement du modèle, que l'on ramène à une échelle réduite sans pour autant en tronquer quelque partie que ce soit. Luis Cernuda, qui composa comme seul *haiku* un poème comptant trois tercets d'*arte menor* intitulé *Bagatela*, souleva lui aussi la question de la nature profonde du *haiku* avec les vers suivants :

« (...) *Dios por lo visto hace muestra*
que ha oído alguna estampa
japonesa »²¹⁶

Cette strophe extraite du poème intitulé « *Bagatela* » est sans doute le pivot de ce texte de Luis Cernuda. Si les deux premières strophes sont un tableau comme peint au lavis, à grands traits à peine esquissés, d'un paysage nocturne qui aura sûrement évoqué l'estampe dans l'esprit du lecteur, c'est moins l'actualisation du mot « estampa » qui importe que celle de la locution adverbiale « *por lo visto* ». Avec cette percée illocutoire de la voix poétique dans ce paysage, l'actualisation du mot « *Dios* », le lecteur de ce *haiku* de L. Cernuda aura pris

²¹⁵ Federico García Lorca, *Canciones, Poemas sueltos, Varia*, Espasa. Calpe, Madrid, 1973, p.

²¹⁶ Luis Cernuda, *Desolación de la Quimera*, Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, Madrid, 2003, 6.^a edición, p.144.

toute la mesure de la fonction thaumaturgique du poète. En effet, si l'on prend la question en sens inverse, l'actualisation du discours sous-entend l'existence de l'émetteur de ce discours. Or, dans le cas de ce poème, il s'agit de la voix poétique : c'est elle qui trace les lignes du texte comme le pinceau les contours d'une estampe. Ainsi, si Dieu est à l'origine de l'œuvre empirique, le poète – dieu à sa façon, est à l'origine de l'œuvre poétique. Ce glissement du plan intra-discursif vers le plan extra-discursif se produit également dans les chronothèses des verbes en présence. On passe de la locution verbale « *hace muestra* », au présent d'actualité et convoquant la vue, à la locution « *ha oído* », au passé composé et convoquant l'ouïe. Toujours selon les principes de la linguistique guillaumienne, l'utilisation d'un temps composé est la combinaison d'un auxiliaire au présent et d'un participe passé convoquant la notion de *perfectum* de manière concomitante. Le reste est affaire de déduction : seul le poète peut avoir entendu parler d'une image qu'il peut reproduire dans un texte. Cet « aveu » est perceptible dans l'enjambement qui s'opère sur le syntagme nominal « *estampa/ japonesa* ». en isolant l'adjectif qualificatif dans le dernière segment, la voix poétique « signe » sa création et dévoile son inspiration.

Dans son article intitulé « *De la « jarcha » mozarabe au « haiku » japonais : Luis Cernuda (1902 - 1963) à la croisée des genres²¹⁷* », Frédéric Bravo définit ce poème comme un « triptyque poétique en miniature aux allures de *haiku* japonais » et insiste sur la percée illocutoire de la voix poétique par le biais de la locution « *por lo visto* » qui fait basculer le poème dans une subjectivité bien loin de la visée « neutre » du *haiku* japonais. Ce flottement, cette incertitude, qui transparait dans les poèmes d'auteurs tels que Luis Cernuda, Antonio Machado ou encore Federico García Lorca, ne peut que renvoyer au trouble qui nimbe l'ontogenèse de cette forme poétique. C'est à se demander si un auteur hispanophone peut produire un *haiku* sans douter de la nature de ce qu'il est en train de produire. Peut-être les poètes touchés par cette fièvre « haikiste » se sont-ils interrogés sur la nécessité de la rime – qui fut reprise ou non selon les auteurs – ou bien encore sur l'observance scrupuleuse des dix-sept mores mais là encore, les avis divergent. Quant aux figures... La question de la « poétique » du *haiku* compte, finalement, presque autant de réponses qu'il est d'auteurs qui se sont essayés à cette forme poétique. Ce qui pourrait nous amener à considérer le fait suivant : il se peut que ce ne soient pas les auteurs qui adoptent une poétique du *haiku* mais que ce soit bien celle-ci qui s'impose dès lors que l'on tente de produire un *haiku*.

Il demeure néanmoins un point important que nous ne devons pas perdre de vue : aucun des auteurs mentionnés dans ce travail – et ceci inclut également ceux qui le seront plus tard – ne maîtrisait suffisamment la langue japonaise pour pouvoir accéder aux *haikus* dans

²¹⁷Frédéric Bravo, *Cahiers du centre interdisciplinaire de méthodologie*, n° 11, Presses Universitaires de Bordeaux, n°11, Presses Universitaires de Bordeaux, p-p. 63-73.

leur langue et leur contexte d'origine. En effet, nos recherches n'ont pas permis d'établir avec certitude qu'il ait existé un auteur de *haikus* en langue espagnole ayant une parfaite maîtrise du japonais. Tel qu'il nous apparaît chez ces auteurs hispanophones, le *haiku* n'est en fait que le résultat de lectures d'ouvrages théoriques ou de traductions, le plus souvent en langue anglaise.

Au risque de nous répéter, considérons qu'il ne s'agit en rien d'une imprégnation à la source du *haiku*, dans son contexte littéraire et culturel original. Une telle absence de contact direct entre ces auteurs de langue espagnole et la forme-source du *haiku* nous permet de déduire qu'il n'existe pas de canal référentiel entre cette forme-source – le *haiku* japonais – et la forme-cible – le *haiku* espagnol. Dans son article intitulé *El Jaiku en España, La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Pedro Aullón de Haro cite un *haiku* d'Antonio Machado et commente le poème en introduisant la notion de « *kireji* », qu'il définit comme suit :

(...) esto es una palabra cortante o una breve frase concluyente, a veces exclamativa, que cierra un poema o una parte del mismo. Es una pausa estructuradora al desempeñar la función de cesura supe la inexistencia de signos de puntuación en la lengua japonesa²¹⁸.

Il apparaît, compte tenu de de cette absence de canal référentiel entre *haiku*-source et *haiku*-cible, que cette remarque de Pedro Aullón de Haro est à prendre avec d'innombrables précautions. La notion de « *kireji* », dont il est question dans ce même ouvrage de Pedro Aullón de Haro, est délicate à définir pour la poésie japonaise, si bien que Kôji Kawamoto n'en fait même pas mention dans son ouvrage sur le *haiku* et sa métrique mais évoque plutôt des « marqueurs grammaticaux » ou des « particules²¹⁹ ». Il s'agit en fait d'une fonction modale imputable aux marqueurs grammaticaux clitics utilisés en langue japonaise, aussi appelés « particules » et qui, en plus de « remplacer » une ponctuation presque inexistante, peuvent également être utilisés pour obtenir un compte métrique mais ils donnent essentiellement une « valeur » au poème (valeur exclamative, interrogative, emphatique...). Il est inutile de rappeler que ces marqueurs grammaticaux – que l'on pourrait comparer aux auxiliaires modaux de la langue anglaise – ne sauraient avoir d'équivalents dans une langue qui n'appartient pas à la famille des langues dites « agglutinantes », comme c'est le cas pour la langue espagnole. La notion peut s'avérer problématique dans le cas de ce commentaire de

²¹⁸Pedro Aullón de Haro, *El Jaiku en España*, coll. Nova Scholar, Editorial Playor, Madrid, 1985, p.56

²¹⁹Kôji Kawamoto, *The Poetics of japanese verse, Imaginery, Structure, Meter*, University of Tokyo Press, Tokyo, 2000, p.79

Pedro Aullón de Haro puisqu'il en fait mention juste après avoir énoncé que le *haiku* d'Antonio Machado :

Duro ceño.

Pirata, rubio africano,

*Barbitaheño*²²⁰.

est en fait le premier mouvement d'une *seguidilla compuesta*. Il est d'une part, difficile de concevoir qu'on puisse parler à la fois de *seguidilla* et de *kireji* pour un même poème et d'autre part, cette définition du *kireji* japonais est un sujet délicat, source de désaccords entre les théoriciens du sujet, et il semble peu probable que les auteurs hispanophones aient eu la maîtrise linguistique nécessaire pour aborder une telle subtilité dans le langage poétique, d'autant que la traduction de ces *kireji* se fait par le truchement de signes d'assise ou d'interjections, capables d'apporter une modalité expressive à l'énoncé du poème. Il peut également exister une voie de « compromis » quant aux *kireji*, terme dont l'usage en dehors du cadre du *haiku* japonais, peut prêter à confusion, voire à polémique. Le *kireji* est, rappelons-le, le mot de césure, destiné (comme le montre son étymologie puisque « *kiru* » signifie « couper ») à couper le syntagme et supplée au petit nombre de signes d'assise en langue japonaise. Des intonations comme l'exclamation ou l'interrogation ne sont pas directement visibles en japonais comme en français ou en espagnol, où le lecteur n'a qu'à repérer la ponctuation pour avoir une idée, même sans lire, du ton à adopter en lisant. Dans cette strophe d'A. Machado, on peut compter quatre signes d'assise sur trois segments : deux points finaux et deux virgules. Tous les syntagmes sont nominaux mais seuls les premier et dernier segments comportant une coupure franche tandis que le second segment, celui des juxtaposition, semble créer une légère accélération du rythme prosodique. Dans ces vers qui décrivent le cauchemar, cette ponctuation à la fois brutale et précipitée, comme paniquée, paraît suffire à donner un ton suffocant à l'énoncé que la ponctuation ou tout autre mot exclamatif n'aurait sans doute pas su aussi bien transmettre au lecteur. Ce rythme saccadé peut, en effet, rappeler cette prosodie saccadée du japonais, avec des inflexions de voix qui montent à chaque particule, même à l'oral. Dans le poème d'Antonio Machado, le ton ne monte pas mais descend, se maintient, puis descend de nouveau. Le lecteur peut peut-être y voir une reproduction, plus ou moins consciente, héritée des modèles lus que l'on tente d'intégrer, du rythme prosodique japonais, auquel cas les points et virgules du texte peuvent, en effet, être perçus – avec de grandes précautions – comme des *kireji*.

²²⁰Antonio Machado, *Poesías Completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943, p.72

Ainsi, nous saisissons cette occasion où, une fois encore, *haiku* japonais et *haiku* hispanique s'éloignent plus qu'ils ne se rapprochent, pour dénoncer le caractère inapproprié de cette terminologie de *haiku*-source et de *haiku*-cible puisqu'il ne s'agit en rien d'une relation de transfert. Si le *haiku* hispanique reste encore à définir pour l'instant, nous savons ce qu'il n'est pas : un emprunt à la poésie japonaise, une imitation du *haiku* japonais, une adaptation en langue espagnole de celui-ci. Il est donc possible que le *haiku* ne soit pas ce que cherchaient ces auteurs au commencement, en ceci que, finalement, peu d'entre eux se sont pliés à ses règles les plus évidentes, telles que les dix-sept syllabes ou encore le *kigo*, le mot-saison.

II.2.4. Entre figuration et substitution: le *haiku* comme icône de l'absence

Le cas de José Juan Tablada, qui fut un des premiers auteurs hispanophones à rédiger des recueils entiers de poèmes dont les noms changent au gré des livres, peut nous éclairer sur la dynamique intellectuelle qui fut à l'origine de l'émergence d'un *haiku* hispanique. L'objectif est ici de réfléchir à partir du corpus que nous propose José Juan Tablada afin de tenter d'en saisir quelques mécanismes : il s'agit de son ouvrage intitulé *Tres Libros*²²¹. Le premier recueil, *Un día... (Poemas sintéticos)* est édité en 1919 à Caracas tandis que le second, *Li-Po y otros poemas*, est édité un an plus tard à Caracas. Le dernier, *El jarro de flores (Disociaciones líricas)*, est publié à New-York en 1922. Ces trois recueils seront plus tard regroupés en un seul « super-recueil » mais proposent déjà trois optiques différentes au travers desquelles José Juan Tablada considérait le *haiku*. Même si les nombreux noms du *haiku* hispanique ont été évoqués un peu plus tôt, l'œuvre du poète mexicain est un exemple visible de l'incertitude qui règne autour de cette forme poétique puisqu'il propose à lui seul de nommer de trois manières différentes ce que l'on peut dans les trois cas, ranger dans la catégorie « *haiku* ». Cependant, s'il cristallise cette « hésitation » – ou imprécision – terminologique, le mexicain José Juan Tablada est aussi la figure de la convergence des influences qui ont précédé l'émergence du *haiku* dans la littérature en langue espagnole. Qu'ils soient nommés « *poemas sintéticos* » ou « *disociaciones líricas* », ils présentent les caractéristiques esthétiques représentatives de l'imagisme anglo-saxon d'Ezra Pound. L'évocation d'un courant en « -isme » nous place d'emblée dans l'optique des esthétiques d'avant-gardes. Avant d'envisager un lien présent entre imagisme et *haiku*, tâchons de voir

²²¹ José Juan Tablada, *Tres Libros*, coll. *Poesía Hiperión*, Ed. Hiperión, Madrid, 2000

quel est le lien de l'imagisme avec la traduction – rappelons-nous que nos auteurs hispanophones n'ont eu accès qu'à des traductions. Dans son ouvrage intitulé *La traduction*, Michel Oustinoff²²² cite François Cheng et l'ouvrage de ce dernier intitulé *L'écriture poétique chinoise* :

En Chine, les arts ne sont pas compartimentés : un artiste s'adonne à la triple pratique poésie – calligraphie – peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées.

Michel Oustinoff complète cependant les propos de François Cheng : « La traduction opérant sur des signes, elle ne relève donc pas de la seule linguistique mais d'un domaine plus vaste, celui de l'étude des signes, la sémiotique²²³ ». Les remarques de François Cheng et Michel Oustinoff nous permettent de dégager deux points importants : d'une part, le *haiku* tel qu'il est conçu par José Juan Tablada ne saurait être pris comme un signe ne relevant que d'une dimension textuelle ; d'autre part, elles nous mettent sur la piste de l'approche que nous devons adopter face à un signe tricéphale tel qu'un poème chinois ou japonais. La lecture et l'analyse de pareils signifiants remet en question de nos systèmes de perception. Si un tel ajustement de la lecture, et *a fortiori* de l'analyse, est une condition nécessaire à une perception plus complète du signe, il postule en amont une ontogenèse de l'écriture particulière, qui exige dès lors une déconstruction adaptée.

II.2.4.1. La piste de l'imagisme anglo-saxon

Ezra Pound nous fournit la théorie d'une ontogenèse de l'écriture en rupture avec les formes dites « classiques », fondée sur une économie verbale, une volonté presque opiniâtre de voir un rapport clair entre le nom et l'objet qu'il nomme, penchant en faveur de la neutralité et de l'objectivité entre les deux pôles que constituent le signifiant et le signifié, ce que l'Histoire retiendra sous les noms d'imagisme et d'objectivisme. Comme le souligne fort justement Jonathan Pollock dans son article intitulé « Éclatement et dissolution du sujet dans les *Cantos* d'Ezra Pound »²²⁴, E. Pound parlait chinois, avait traduit les *Entretiens* du célèbre

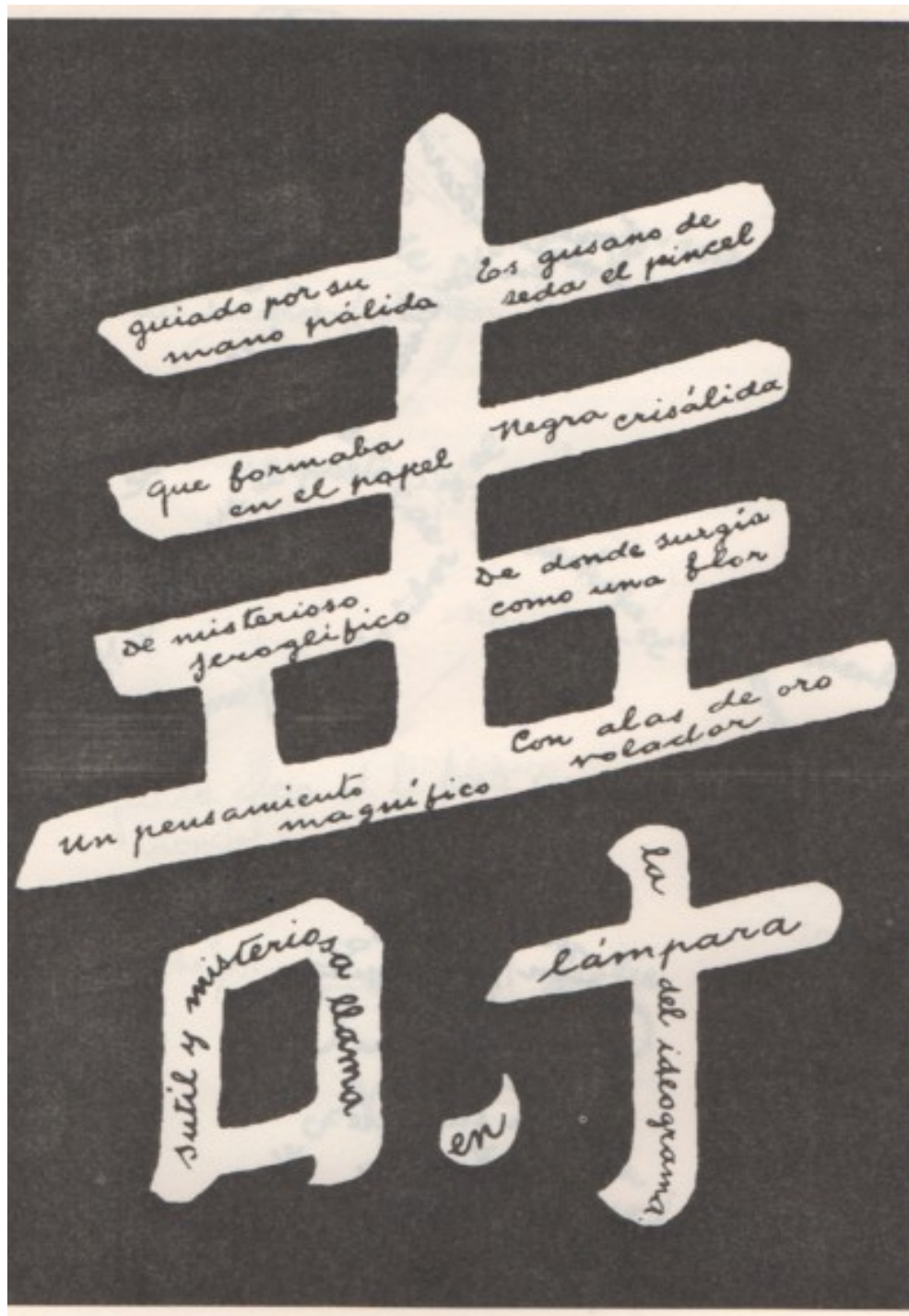
²²² Michel Oustinoff, *La traduction*, coll. Que sais-je ?, PUF, 2009, p.21.

²²³ José Juan Tablada, *Tres Libros*, coll. *Poesía Hiperión*, Ed. Hiperión, Madrid, 2000,

²²⁴ Jonathan Pollock, « Éclatement et dissolutions du sujet dans les *Cantos* d'Ezra Pound », accessible sur le site http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_107.pdf, consulté le 22/02/2016

Confucius et il reporte, dans les *Cantos*, l'idéogramme *zhenming* que l'on peut traduire par « rectifier les noms ».

Il est possible que José Juan Tablada se soit inspiré des théories et des œuvres d'Ezra Pound pour composer le poème suivant²²⁵ :



²²⁵José Juan Tablada, *op.cit.*, p. 78

Rappelant l'utilisation de sinogrammes comme compléments iconographique de la poésie chez Ezra Pound, ce poème de José Juan Tablada, extrait du recueil « *Li-Po y otros poemas* » démontre le lien effectif entre poésie et visuel. Ici, Deux systèmes graphiques coexistent dans le même texte, en une idiosyncrasie figurale.

Capable de traduire des écrits chinois en langue anglaise, Ezra Pound était familier des grands classiques de la littérature de l'Empire du Milieu de même que son système linguistique, lui conférant un canal référentiel solide. C'est sans doute cette fonction de traducteur qui amena E. Pound à adopter une attitude « anti-traductologique » dans les *Cantos* puisqu'il ne traduit aucune des œuvres qu'il cite, de même qu'il ne traduit pas les propos des personnages qui s'expriment dans une autre langue que l'anglais. Un peu à la manière des Musulmans, qui préfèrent que le *Coran* soit cité en langue arabe, Ezra Pound accorde au signe une dimension sacrée qui ne peut être dénaturée, pas même par la traduction. Ainsi, dans les *Cantos*, l'anglais voisine avec le français, le grec, l'italien ou encore des transcriptions phonétiques des mots tels qu'on les entend – rappelons que la fonction précise du *katakana* en japonais est de transcrire phonétiquement les mots d'origine étrangère. Pollock souligne qu'il s'agit d'« atténuer le forçage du sens par une éventuelle traduction²²⁶ ». C'est une véritable éthique de la parole que développe Ezra Pound, fondée sur la netteté du rapport mot/objet et la recherche d'une « poésie pure », éthique que proposent d'autres auteurs tels que Stéphane Mallarmé en son temps. Le rejet des prismes déformants tels que les figures – et la traduction apparaît comme la figuration d'un signe produit dont on obtiendrait une image dans une autre langue – équivaudront en quelque sorte à une réhabilitation du phore à l'échelle idiomatique et rejoindrait ici l'esthétique moderniste, qui combattit elle aussi l'usage habituel des figures tel qu'il était mis en œuvre dans la poésie traditionnelle.

Admettre qu'il puisse exister une relation pure entre le mot et l'objet qu'il désigne revient à amoindrir le rôle du mot comme médiation subjective entre la réalité qu'il nomme et le mot lui-même. Ce caractère objectif, objectiviste plus exactement, de l'écriture poundienne peut effectivement rejoindre, dans une certaine mesure, cette esthétique de neutralité que l'on peut trouver dans le *haiku*, une sorte de « degré zéro », pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Cette recherche de la pureté, Jonathan Pollock la décrit ainsi :

Se conformer aux rythmes naturels peut entraîner la perte de l'individualité subjective [...] Le langage tend à perdre son épaisseur, à devenir transparent, donnant à entendre la parole confuse et primitive de la nature, comme une respiration, des syntagmes courts et des syntagmes plus étendue. Des éclairs laissent entrevoir par-ci par-là un aspect du paysage ; ces instants

²²⁶ Jonathan Pollock, *in op. cit.*, p. 15

fugaces participent à une esthétique de la brisure et de la fusion, un art de la rupture et de la continuité qui caractérisent les *Cantos* dans leur ensemble²²⁷.

La première partie de cette remarque de J. Pollock (« Se conformer... plus étendus ») pourrait presque passer pour une définition poétique et « occidentalisée » du *haiku* (rappelons que le *haiku* japonais est, dans certains cas, présenté sous la forme d'un seul syntagme) dans cette volonté de « coller au réel » le plus possible, en limitant l'action du langage comme médiateur de cette réalité. La seconde partie de cette remarque (« Des éclairs... leur ensemble. ») peut également décrire le mécanisme anthologique²²⁸ du *haiku* dans la littérature hispanique. Cette absence apparente d'unité est pourtant un élément majeur de la cohérence du tout : chez Ezra Pound, il est présent au niveau de l'hyper-structure – le recueil entier –, de la superstructure – les *Cantos* en eux-mêmes avec le déplacement du sujet, la typographie, etc. – tandis que la structure de base, le vers, se dissout en fragments idiosyncrasiques. Il est possible de retrouver ce type de fonctionnement chez José Juan Tablada ; cette hiérarchisation structurale est présente dans *Un día... (Poemas sintéticos)* puisque le recueil, hyper-structure, est divisé en quatre parties représentant les différents moments de la journée, la superstructure, tandis que les poèmes, structure de base, se dissolvent en deux parties, l'une textuelle et l'autre iconique. Par ailleurs, il existe chez José Juan Tablada, notamment dans *Li-Po y otros poemas*, des citations en latin ainsi que des incursions d'idéogrammes chinois sans traduction au sein du texte espagnol. Chez José Juan Tablada, cette hiérarchie structurale peut être présente au sein d'une partie du recueil, comme nous en avons vu l'exemple avec *Un día...*, mais également au niveau du recueil entier, le recueil devient hyper-structure, les parties superstructures, les structures devenant les poèmes eux-mêmes, divisés en vers.

L'intérêt dont témoigne José Juan Tablada pour l'œuvre d'Ezra Pound va plus loin, semble-t-il, qu'un éventuel tâtonnement symbolique. Les « *disociaciones líricas* » qui forment le titre du second recueil de *haikus* du poète mexicain tendent à montrer que les structures narratives de Ezra Pound avaient également été assimilées. En effet, la fonction de sujet discursif est, dans l'esthétique poundienne, le lieu d'une profonde instabilité et il serait alors plus prudent de parler de sujets diégétiques, en mettant le tout au pluriel. Dans son article sur Ezra Pound, Jonathan Pollock parle de dissociation lyrique à propos de cet éclatement du sujet diégétique dans l'œuvre d'Ezra Pound²²⁹. Il apparaît que Tablada au travers de ses

²²⁷Jonathan Pollock, *ibid.*, p. 17-18

²²⁸Nous appelons « mécanisme anthologique » tout acte visant à rassembler des *haikus* au sein d'un même ouvrage, impliquant le passage du texte comme fragment isolé vers une continuité, discrète ou pas. Il peut être question d'un seul auteur écrivant un recueil de poèmes, de plusieurs auteurs s'associant pour créer un recueil ou bien, comme nous le faisons nous-même, être le fait d'un tiers rassemblant des poèmes pour en faire une anthologie. Le changement fondamental du statut du texte se fonde sur l'apparition d'un cotexte et d'un contexte consécutive à sa mise en perspective avec d'autres poèmes.

²²⁹Jonathan Pollock, *in op. cit.*, p.

haikus, questionne non seulement le signe en lui-même et son rapport avec l'objet qu'il désigne mais aussi les structures dans lesquelles il est employé.

II.2.4.2. L'approche idéogrammatique :

Ce n'est sans doute pas un hasard si le poète mexicain – qui fut, rappelons-le, l'un des premiers poètes à publier des *haikus* en si grand nombre qu'on put en faire des recueils – s'est autant intéressé aux œuvres imagistes anglo-saxonnes. D'autres similitudes pourraient encore être rapportées ici, telles que l'utilisation de signes idéogrammatiques, de vers calligrammatiques, présents chez d'autres auteurs à cette époque – Guillaume Apollinaire, bien entendu, mais aussi Victor Segalen avec les *Stèles* ou encore Paul Claudel qui alla jusqu'à écrire des *Idéogrammes occidentaux* en 1926. Au risque de nous répéter, ces questionnements autour du signe et de l'usage qu'en fait la « littérature » marquent une profonde remise en question de l'esthétique littéraire en ce début du XX^e siècle. L'exemple du mexicain José Juan Tablada nous éclaire sur le phénomène à bien des égards. S'il est un témoignage du « brassage » d'influences qui présida à l'émergence d'une forme poétique aussi radicalement nouvelle que le *haiku*, il est également une sorte de « mode d'emploi » du *haiku* hispanique.

L'écriture de du poète mexicain au sujet des poésies chinoise et japonaise, nous l'avons établi, nous renseigne sur une facette de la crise conceptuelle qui a lieu dans le monde hispanique de l'époque. Cette « crise » serait à l'origine de l'arrivée du *haiku* dans la littérature en langue espagnole, entre autres langues. De même qu'une effective déconstruction du signe implique nécessairement une reconstruction plus « adéquate » de celui-ci, la déconstruction des schémas poétiques exige elle aussi la construction de nouvelles structures pour les remplacer. Si la reconstruction de José Juan Tablada se fonde sur le schéma tripartite de l'idéogramme sino-japonais, il apparaît clairement que ce « nouveau signe » ne jaillit pas *ex nihilo* mais puise bien sa source dans un modèle existant, même s'il n'est pas – ni ne peut être – l'exacte réplique. Nous pouvons dès lors supposer qu'il en va de même pour les nouvelles structures poétiques qu'il offre. Intéressons-nous tout d'abord au recueil intitulé *Li-Po y otros poemas*, qui fait figure d'exception au milieu de ce recueil de *haikus*. S'il ne parlait pas japonais, nous avons établi que José Juan Tablada connaissait la langue chinoise et qu'il tentait de manipuler les signifiants alphabétiques en les considérant comme des idéogrammes. Nous ne pouvons cependant entièrement attribuer au chinois la totalité des influences de ce poème. En effet, il n'existe pas, à notre connaissance, de calligramme chinois comme il en

existe dans nos langues alphabétiques. La revue littéraire *El Universo Ilustrado* publie le 13 novembre 1919, une lettre de José Juan Tablada à Ramón López Velarde²³⁰ où il est question de Jules Renard et de son bestiaire (« Les fourmis, elles sont : 3333333333²³¹... ») mais Tablada fait surtout allusion à l'*Anthologie Palatine*, compilée par Planude. Klaus Meyer-Minnemann rappelle cette correspondance avec Ramón López Velarde dans son article²³² mais également le fait que J.J. Tablada possède effectivement cette anthologie et qu'il aurait pu, de ce fait, avoir connaissance de cette tradition datant du III^e siècle avant J.-C. qu'était la *technopaignia*²³³, aussi connue sous le nom latin de *carmen figuratum*. Des modèles de cette *technopaignia* apparaissent dans l'anthologie de Planude, notamment « Les ailes d'Amour », de Simmias, et « L'autel » de Dosiade de Rhodes, où les vers des poèmes forment respectivement des ailes et un autel²³⁴.

L'idéographie, chez Tablada, est effectivement le pilier sur lequel se fonde le recueil *Li-Po y otros poemas* mais, nous venons de le voir, il s'opère au sein même de cette notion un rapprochement entre Orient et Occident. Le rapprochement est d'autant plus flagrant dans la partie du recueil intitulée « *Otros poemas ideográficos* » et qui s'ouvre avec deux formes poétiques que l'auteur baptise « *madrigales ideográficos* ». La notion d'idéographie, omniprésente, est alors par deux fois mise en relation – en rapport direct, pourrions-nous dire – avec des traditions ancrées dans l'Histoire littéraire de l'Occident. Or, si la *technopaignia* nous ramène au III^e siècle avant J.-C. dans la Grèce Antique, la notion de « *madrigal* » nous renvoie à la Renaissance européenne, comme nous l'indique Tomás Navarro Tomás :

*En Italia aparece cultivado el madrigal desde el siglo XV. Su composición requería como condiciones principales la brevedad, la combinación armoniosa de los versos y la sencillez y la delicadeza del pensamiento*²³⁵.

Il est intéressant de noter ici que Tomás Navarro Tomás insiste sur les caractéristiques du « *madrigal* » composé dans les règles de l'art : la brièveté, l'harmonie, la simplicité et la

²³⁰Klaus Meyer-Minnemann, « *Formas de escritura ideográfica en Tablada* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, p-p. 433-453.

²³¹Jules Renard, *Histoires naturelles*, collection Folio, Gallimard, 1984

²³²Klaus Meyer-Minnemann, *in op. cit.*, p. 435

²³³Étymologiquement, il s'agit d'un mot formé de deux éléments : *τεχτ* – *συνη*, qui signifie « art ou ou ouvrage de charpente » et de *παῖδια*, qui signifie « jeu, divertissement ».

²³⁴Frédéric Schoell, *Histoire de la Littérature grecque profane : depuis son origine depuis la prise de Constantinople par les Turcs, suivie d'un précis de la transplantation de la littérature grecque en Occident*, Librairie de Gide Fils, Paris, 1825, p.55

²³⁵Tomás Navarro Tomás, *in op. cit.*, p. 210

délicatesse. Dans son ouvrage consacré à la métrique espagnole, José Domínguez Caparrós complète la remarque de Tomás Navarro Tomás :

*El termino de madrigal designa más bien un concepto de poética, pués metricamente es exactamente igual que la silva. Poéticamente, se caracteriza por exponer un pensamiento amoroso, suave y delicado, y frecuentemente pastoral. Siempre lo hace de forma breve*²³⁶.

De ces différentes définitions du madrigal comme forme poétique, on retiendra principalement la brièveté puisque les deux poèmes se composent de quatre vers chacun – bien qu’il soit fait état, chez Tomás Navarro Tomás comme chez José Domínguez Caparrós, de formes plus longues –, respectant les différents schémas de vers possibles pour les *madrigales* : « *El Puñal*²³⁷ » se compose d’une alternance d’heptasyllabes et d’hendécasyllabes avec des rimes croisées consonantes dans les vers impairs et libres dans les vers pairs ; « *Talon Rouge*²³⁸ » est une suite d’octosyllabes *agudos* avec des rimes embrassées et consonantes. En outre, il est intéressant de noter l’introduction du français dans le titre du second *madrigal*, même si la lexie apparaît dans le poème en espagnol (« *tacón* »), qui réactive ici le souci de pureté de la langue qui occupait le poète mexicain, de même que la nuance qu’apporte un changement soudain de langue dans un texte. Il est possible d’imaginer que l’introduction du français dans ce titre de poème soit une manière de rendre l’action décrite plus dramatique, plus extrême, plus passionnée. Il apparaît clairement que José Juan Tablada ne s’est écarté d’aucune des règles qui président à la composition du « *madrigal* » à ceci près qu’il confère au madrigaux une dimension idéographique inédite, comme le souligne Jesús Munárriz : « *la originalidad del efecto visual hace que se vean, pero no se lean sus poemas*²³⁹ ». Sans doute cette remarque de Jesús Munárriz explique-t-elle la transcription non-idéographique des poèmes de José Juan Tablada à la fin du recueil... Ainsi, le poète mexicain traverse les continents, naviguant de la Grèce à la Chine dans un même poème, mais traverse aussi le temps de l’Antiquité au modernisme du début du XX^e siècle, en passant par la Renaissance italienne. D’autres escales sont faites dans ce pèlerinage poétique, rapprochant cette fois Espagne et Japon dans une partie du recueil qui touche plus particulièrement le *haiku*, à savoir *Un día... (poemas sintéticos)*. Bien que le mot *haiku* n’apparaisse guère dans le titre du recueil, la part belle lui est faite dans l’introduction rédigée par Juan Velasco où il est relié explicitement au courant d’Avant-garde dont faisait partie José Juan Tablada.

²³⁶José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Ediciones Paraninfo, Madrid, 1992, p. 93.

²³⁷José Juan Tablada, *Tres Libros, Li-Po y otros poemas*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2000, p.85.

²³⁸José Juan Tablada, *in op.cit.*, p.85.

²³⁹José Juan Tablada, « *Apéndice* », *ibid.*, p-p. 149-150.

Néanmoins, le *haiku* est présent dans ce manifeste poétique que constitue le poème « *Prólogo* », lequel ouvre la section intitulée *Un día... (Poemas sintéticos)* Le poète mexicain y aborde, tout à la fois l'art du *haiku* au travers de la métaphore du papillon, la brièveté, la fonction poétique mais aussi le lyrisme, la lépidoptérologie, la botanique tout en achevant sur un « long » *haiku* :

Prólogo

*Arte, con tu áureo alfiler
Las mariposas del instante
Quise clavar en el papel ;*

*En breve verso hacer lucir,
como en la gota de rocío
todas las rosas del jardín ;*

*a la planta y el árbol
guardar en estas páginas
como las flores del herbario.*

*Taumaturgo grano de almizcle
Que en el teatro de tu aroma
El pasado de amor revives,*

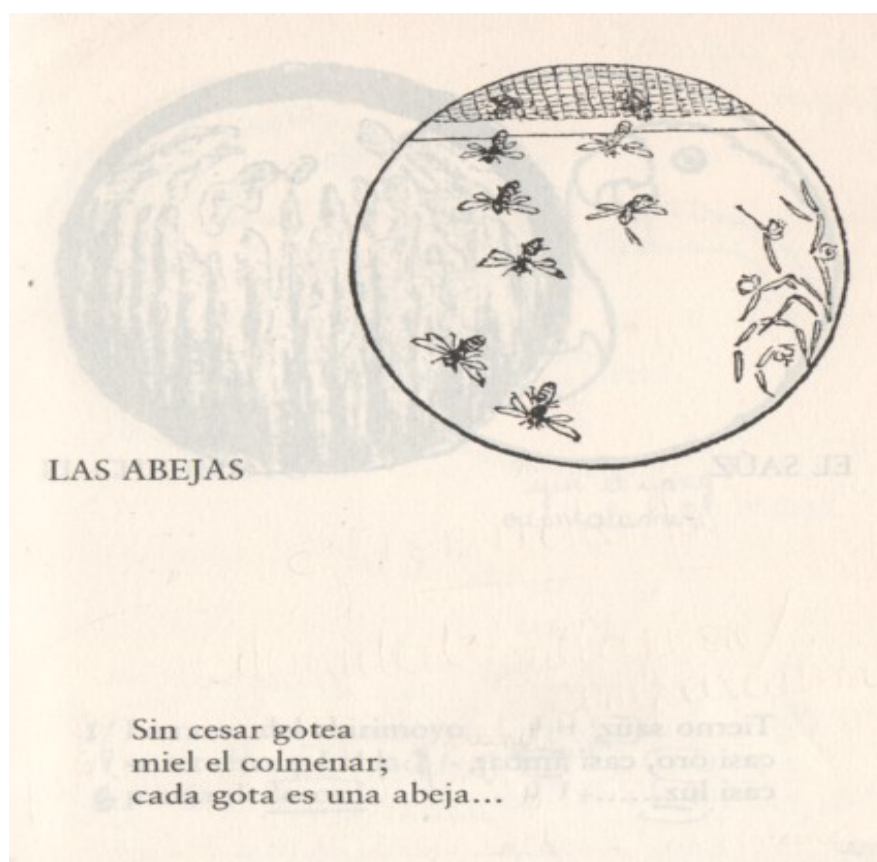
*¡ parvo caracol del mar,
invisible sobre la playa
y sonoro de inmensidad !²⁴⁰*

S'il nous faut signaler que *Un día...* est dédié aux poètes Bashô et Chiyo, dont José Juan Tablada s'est assurément inspiré, rappelons également que cette section comporte en fait quatre parties : « *Mañana* », « *Tarde* », « *Crepúsculo* » et « *Noche* », qui représentent les quatre principes fondamentaux de l'esthétique taoïste, comme le souligne Héctor Ramírez Gómez²⁴¹. L'« idéologème » des poèmes de José Juan Tablada, pour reprendre la terminologie de Julia Kristeva, ne se restreint pas à ces allusions à peine cachées aux esthétiques orientales.

²⁴⁰José Juan Tablada, « *Prólogo* », *Tres Libros*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2000, p. 19.

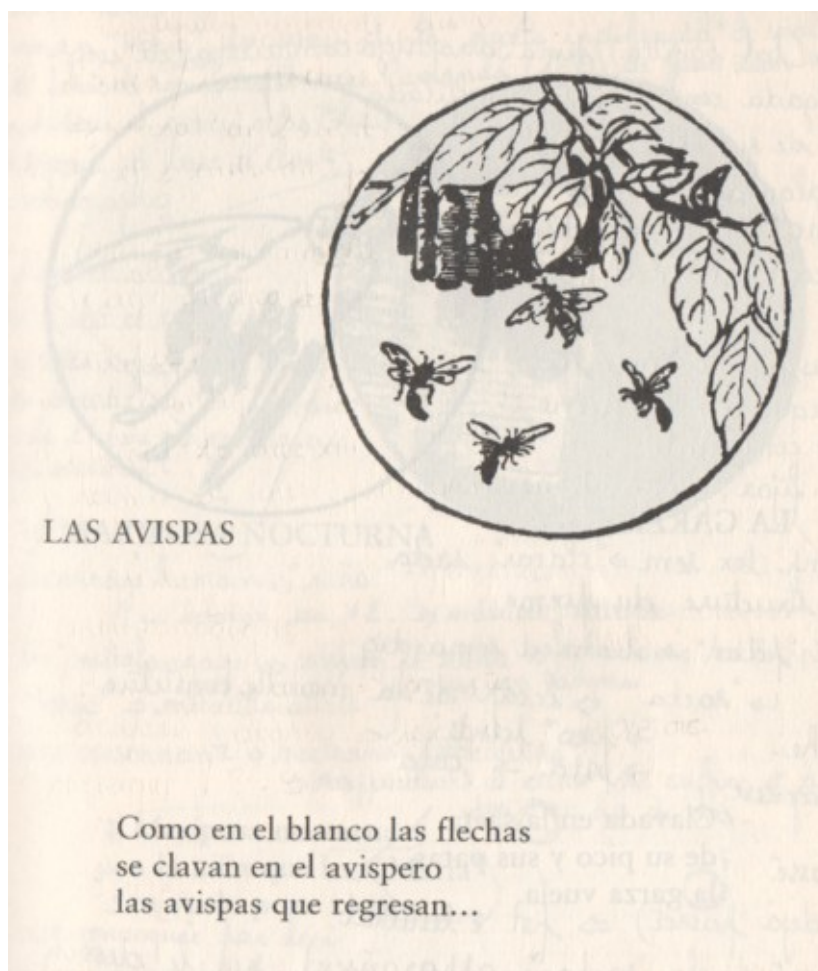
²⁴¹Hector Ramírez Gómez, « *Influencia de Oriente en la poesía de José Juan Tablada* », *Poligramas*, 21 juin 2004, p. 146

La particularité de ces *haikus* réside précisément dans leur contexte systématique, composé d'un titre (souvent un groupe nominal) et une image (un dessin de l'auteur) placée en médaillon. Ces images – qui, comme le souligne Juan Velasco dans l'introduction, peuvent être coloriés par le lecteur – sont en fait partie intégrante du poème puisqu'ils mettent en scène certains des éléments décrits dans celui-ci. Il semblerait, sur le plan formel, que les *haikus* de José Juan Tablada s'articulent selon une structure ternaire : titre, image, poème. Le titre serait alors une indication au sujet du thème-objet développé dans le poème : souvent, le signifiant du titre est absent du poème, l'image serait l'illustration d'un contenu sémique – sémantique – précis du signifiant textuel tandis que le rôle du signifiant textuel serait, pour sa part, le fait de signifier. Il serait cependant hâtif de croire que le texte « décrit » l'image où que l'image ne « paraphrase » aucun des deux pour la seule raison qu'il n'existe de globalité qu'en présence des trois éléments qui occupent chaque page du livre. Chacun d'entre eux n'est que la « partie » du tout/poème. Ainsi, dans « *Las Abejas*²⁴² », le titre annonce le thème-objet dont il sera question dans le poème tandis que l'image montre les abeilles quittant la ruche mais il faut lire le poème pour repérer la double figure, métaphore et comparaison, qui induit le glissement sémiotique et sémantique des abeilles devenues gouttes de miel :



²⁴²Tablada, José Juan, *in op. cit.*, p.25

L'importance que revêt chacune des trois fonctions – titulaire, iconique et textuelle – au sein du poème peut-être d'autant mieux appréhendée si l'on met, par exemple, le poème intitulé « *Las Abejas* » en perspective avec un autre poème, « *Las Avispas*²⁴³ » :



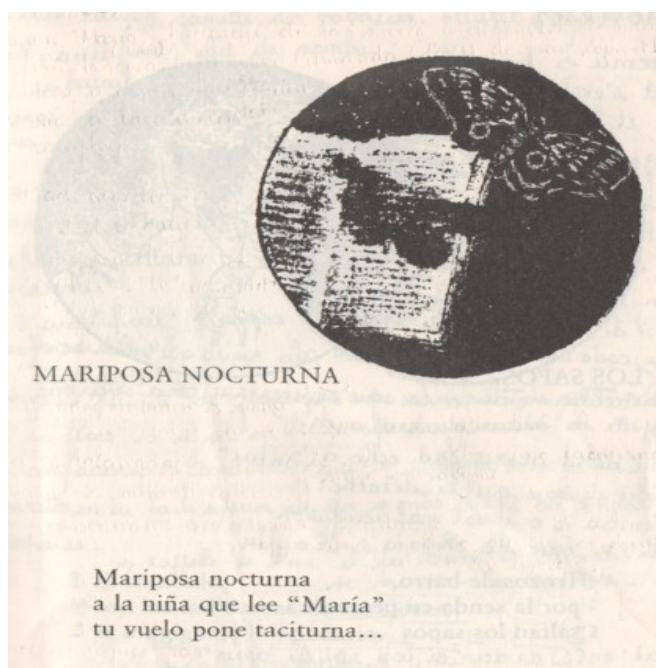
Les deux poèmes ont pour thème-objet des insectes appartenant à la même famille, ce qui les rapproche d'un point de vue sémantique puisqu'il s'agit de co-hyponymes dans la famille des hyménoptères²⁴⁴. Ceci étant, les points communs entre les deux poèmes s'arrêtent là puisque tous deux présentent deux schémas bien distincts du traitement des « fonctions » en présence. Nous venons à l'instant de voir de quoi se composait « *Las Abejas* » et le rôle imparti à chacune des fonctions. « *Las Avispas* » s'ouvre sur une comparaison – avec le connecteur analogique « *como* » en toute première place – et le mot « *avispas* » apparaît explicitement dans le texte du poème. D'ailleurs, il se voit même élevé au rang de polyptote

²⁴³Tablada, José Juan, *in op. cit.*, p.49

²⁴⁴Nous choisirons d'opter ici pour la terminologie de sémantique structurale mise en place par Gustave Guillaume, la plus commode, à notre sens, pour cette démonstration.

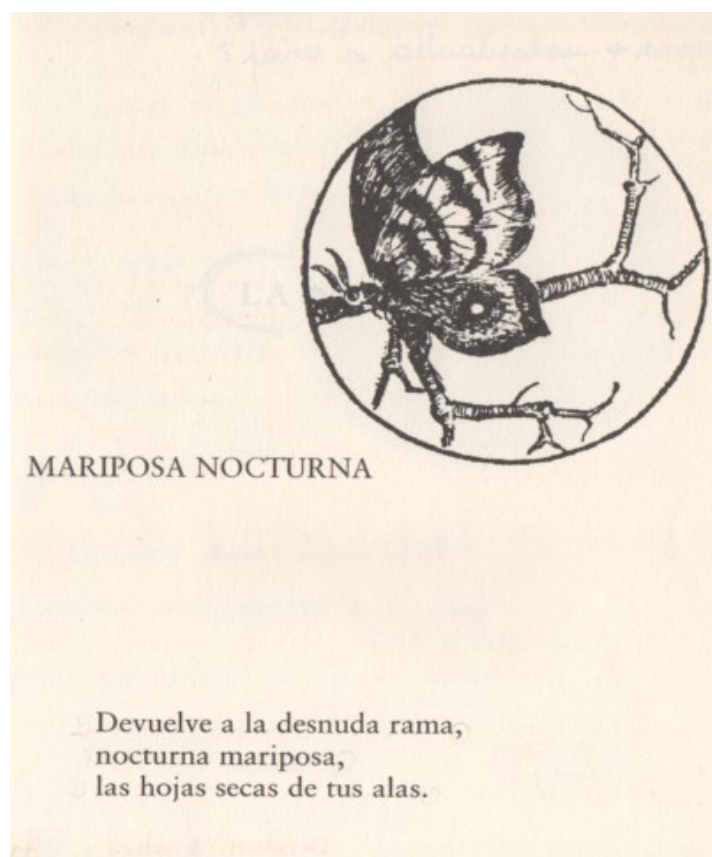
puisqu'on trouve au second vers le mot « *avispero* », ce qui ne nous place guère dans une quelconque stratégie d'évitement ou de contournement comme ce fut le cas dans « *Las Abejas* ». En résumé, pour ce qui est de « *Las Avispas* », nous avons le signifiant titulaire, qui assume sa fonction fixe d'annonce du thème-objet, tandis que le signifiant textuel assume sa fonction de développement et de figuration . Rappelons que le poème s'ouvre sur une comparaison des guêpes avec des flèches et la création d'un continuum onymique qui permet la combinatoire de « *avispas* » comme sujet du verbe « *se clavan* ». Il nous faut maintenant déterminer la fonction de l'image puisque celle-ci représente tout simplement des guêpes allant vers leur nid. C'est précisément dans cette simplicité de la représentation des guêpes que réside la signifiante du signifiant iconique : l'image ne représente rien d'autre que des guêpes retournant vers le nid. L'image représente ici l'absence même d'image car celle-ci est déjà présente dans le texte sous forme de comparaison, de figure. Le rôle du signifiant, le « regard neutre » porté sur la scène décrite et privée de tout artifice vient compléter la lapidarité explicite du titre et la figure du texte. Notons enfin l'importance capitale des abeilles et des guêpes dans les deux poèmes : le mouvement des insectes semble se poser comme le lien visuel entre image et texte ; ascendant pour les guêpes/flèches, descendant pour les abeilles/gouttes de miel.

Une autre mise en perspective pourrait être intéressante entre les deux poèmes intitulés « *Mariposa Nocturna* »²⁴⁵, tous deux situés dans la partie « *El Crepúsculo* ». Outre leurs titres identiques et leur proximité dans l'ouvrage, ces deux poèmes ont également pour point commun de comporter des références intertextuelles. Le premier mentionne explicitement l'œuvre phare *María* de Jorge Isaacs Ferrer, le « père » de la « *novela indigenista* » :



²⁴⁵Tablada, José Juan, *in op. cit.*, p.51

Nous ne reviendrons pas sur la fonction du titre pour ce poème si ce n'est pour souligner le maillon qu'il forme avec l'autre signifiant titulaire, rapprochant ainsi de façon explicite les deux poèmes. La « *niña* », dont parle le poème est absente de l'image qui représente l'ombre du papillon, absente du texte. La relation qui s'établit dès lors entre texte et image est un rapport de complémentarité : si le vol du papillon rend la petite fille taciturne, ce n'est que parce que l'ombre de celui-ci traverse les pages qu'elle lit et la détourne ainsi de son occupation. En somme, l'image dénote ce que le signifiant textuel connote. Pour ce qui est de l'autre « *Mariposa Nocturna*²⁴⁶ », il s'agit en fait de la glose du *haiku* d'Arakida Moritake que nous avons déjà cité plus tôt :



Si le signifiant textuel se fonde sur la métaphore de l'oiseau/fleur qui retourne à sa branche – l'image comme pour « *Las Avispas*²⁴⁷ », nous montre qu'un papillon posé sur une branche, sans doute pour contrer la puissance représentative induite par le traitement métaphorique du thème-objet.

« Autrement dit, comment le « vu » se fait langage par déviation, par digression, par transposition figurative et comment la poésie, tout comme la prière ou la magie, tend à

²⁴⁶José Juan Tablada, *ibid.*, p. 57

²⁴⁷Tablada, José Juan, *ibid.*, p. 49.

montrer ce qui n'est pas visible, ce qui se cache derrière les choses (...) » commente Teresa Keane, Algirdas Greimas au sujet de la poésie ecphrastique d'Alberto Girri et Olga Orozco²⁴⁸. Le possible lien entre les *haikus* tripartites de José Juan Tablada et la poésie ecphrastique peut-être établi puisque les poèmes de l'auteur mexicain ressortissent de cette alliance complémentaire qui naît de ce qui est dit, de ce qui est visible et de ce qui est finalement vu, de l'équilibre complexe qui résulte du pouvoir de représentation et de la figuration. Un pont pourrait tout aussi bien être jeté vers l'Antiquité, une fois encore, si nous nous souvenons du fameux « *ut pictura poesis* » prôné par Horace lorsqu'il utilisa un procédé similaire à l'ecphrasis pour décrire le bouclier d'Achille dans l'*Illiade*.

La présence simultanée du titre, de l'image et du poème rappellent fortement les trois éléments de l'emblème médiéval que Baltasar Gracián nomme *res picta* et *res significans* – notons qu'il s'agit ici du titre et de l'épigramme – dans son *Agudeza y arte de ingenio*²⁴⁹. Dans son article intitulé « *Tablada y sus precursores* », Rocío Olivares Zorilla tend à rapprocher José Juan Tablada et Alonso de Ledesma en se fondant sur la similitude du processus de relation texte/image chez les deux auteurs²⁵⁰.

Planude, Horace, Orozco, Ledesma... Et puis Li-Po, Bashô, Moritake, Chiyo, Isaacs... La poésie de José Juan Tablada apparaît mobile dans le temps et dans l'espace et cristallise à elle seule le monde, enfermé dans une journée. Le *haiku* est à la fois la déconstruction du signe et l'ontogenèse de celui-ci. La manœuvre va plus loin puisqu'il s'agit de jouer habilement sur l'explicite et le tacite, le visible et le vu. Il s'agit là d'une poétique qui tient à la fois de l'unité et de l'éclatement, toujours selon le principe des niveaux de structures que nous avons définis plus tôt. Les poèmes de Juan José Tablada composent une journée, ouverte par un prologue et refermée par un épilogue – où Charon emporte le poète sur l'autre rive du Styx tandis que le recueil *Un día...* s'achève sur une nuit. Le *haiku* hispanique, nous le savons, apparaît comme le lieu privilégié d'une contraction de l'espace-temps où se côtoient Orient et Occident, Antiquité et Avant-garde, poésie chrétienne et esthétique taoïste.

Cependant, même si l'œuvre du *haijin* mexicain est dense et présente un large panorama de sources, le poète mexicain n'est pas le seul dont l'œuvre fait montre à la fois d'un patrimoine et d'influences nouvelles. La question qui peut alors se poser serait, un peu à la manière de celle que pose Roland Barthes dans son ouvrage intitulé *L'empire des signes*: « L'accord de la nourriture orientale et de la baguette ne peut être seulement fonctionnel, instrumental : les aliments sont coupés pour pouvoir être saisis par la baguette, mais aussi la

²⁴⁸ in Teresa Keane Greimas, *Le visible et le vu, Unité et fragment dans la poésie ecphrastique d'Alberto Girri et Olga Orozco*, col. Les Ateliers du SAL n°1, Presses Universitaires de La Sorbonne, Paris, 2007, p. 4.

²⁴⁹ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio, Edición facsímil, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007*, p.

²⁵⁰ Rocío Olivares Zorilla, « *Tablada y sus precursores* », *Suplemento dominical de La Crónica* du 5 novembre 2000, p.7-9.

baguette existe parce que les aliments sont coupés en petits morceaux²⁵¹ (...) ». Comme si l'on cherchait à savoir qui des baguettes ou de la nourriture coupée en petits morceaux était là le premier, il s'agirait de savoir si le *haiku* constitue un potentiel « retour aux sources » ou si les formes éculées des poèmes classiques ont repris vie en se fondant sur une nouvelle poétique du signe.

D'autres modèles sont rappelés après avoir été « mis de côté », tellement connus, faits et assimilés que l'Histoire les a, en quelque sorte, entreposés dans sa collection de modèles. Il faut néanmoins établir un fait que nous ne manquerons pas de développer plus loin dans cet exposé : il existe un *haiku* hispano-américain et un *haiku* espagnol. Attachons-nous pour l'instant à considérer le phénomène *haiku* dans les limites de la péninsule ibérique. L'exemple de José Juan Tablada, au Mexique, nous a permis de saisir la manière dont le *haiku* est né dans l'imaginaire poétique du poète, en insistant cependant sur le fait que cette forme n'a certainement pas surgi du néant. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'elle ne vient pas seulement du *haiku* japonais – nous avons établi que, pour J.J. Tablada, les auteurs japonais n'apparaissent qu'en termes de référence mais que la poétique et la stylistique qui se dégagent de ces œuvres ne doit rien au *haiku* japonais.

Dans un article intitulé « *À propos de la typologie en six catégories des caractères chinois* »²⁵², André Lévy rappelle la terminologie de Lu Xin concernant les sinogrammes, qu'il nomme « icônes ». Lu Xin établit une distinction entre les icônes dits « pictographiques » qui représentent grâce à la forme de leur contour, les icônes dits « indicatifs » représentant des choses qui ne sont pas directement figurables, des icônes dits « phonographiques » dont l'image indiquerait le son et non les phonèmes de la chose représentée et enfin, les icônes dits « idéographiques », lesquels sont composés de façon à générer l'idée de l'objet qu'ils représentent. Cette terminologie appliquée à la classification des sinogrammes montre le rôle précis qui est assigné aux différents caractères formant le système linguistique mais montre également la nuance ténue qu'il existe dans les degrés de représentation qu'induit leur manipulation. Plus concrètement, Jean-Gérard Lapacherie propose, dans un autre de ses articles intitulé « *De l'idéographie et de ses enjeux en poésie* », une définition de l'idéographie comme étant des « principes sémiologiques qui sous-tendent les écritures faites d'idéogrammes²⁵³ ». Tout en élargissant le champ des principes présidant à un système d'écriture logogrammatique, cette définition nous permet également de saisir ce qui fut sans doute le meilleur prétexte pour les auteurs du début du XX^e siècle à se saisir des sinogrammes

²⁵¹Roland Barthes, *L'empire des signes*, Éditions du Seuil, Paris 2007, p.28.

²⁵²André Lévy, « *À propos de la typologie en six catégories des caractères chinois, que reste-t-il de la théorie des liushu ?* », *Études Chinoises*, vol. XIV, n°1, 1995, p.14.

²⁵³Jean-Gérard Lapacherie, « *De l'idéographie et ses enjeux en poésie* », *RiLUnE*, n°8, 2008, p.1.

comme *médium* poétique, à savoir la possibilité d'une hétérographie, voire d'une polygraphie au service du langage poétique.

II.2.4.3. Le point de vue neuropsychologique :

Dans son ouvrage intitulé *Les neurones de la lecture*, Stanislas Dehaene rappelle les anciennes spéculations en matière de neuropsychologie au sujet de la reconnaissance des caractères en présence par le cerveau humain au moment de la lecture : « La reconnaissance des caractères serait plus globale que la lecture de l'alphabet²⁵⁴ ». Cette remarque est mise à mal par les avancées technologiques dans le domaine de l'imagerie cérébrale puisqu'il est aujourd'hui possible, notamment grâce à l'imagerie par résonance magnétique, de voir quelles aires du cerveau sont sollicitées lors de la lecture de textes.

Dans le cas d'une écriture idéogrammatique, une lecture « globale » entraînerait une activité supérieure de l'hémisphère droit en raison de sa capacité « holistique ». Or, il se trouve que les travaux de Stanislas Dehaene sur des IRM cérébraux montrent, dans le cas de lecture de caractères chinois, une nette sollicitation de la région occipito-temporale ventrale, « avec une latéralisation significative en faveur de l'hémisphère gauche ». Autrement dit, cette lecture de caractères définis comme idéogrammatiques sollicite les mêmes aires du cerveau que celles des langues alphabétiques, à quelques détails près (détails d'ordre physiologique puisque la taille des caractères et leur complexité entraînerait une sollicitation légèrement supérieure de la rétine dans le cas des systèmes idéogrammatiques, qui aurait pour conséquence une activité cérébrale de zones supplémentaires du cerveau par rapport au déchiffrement d'une écriture alphabétique). Cette remarque nous met sur la piste d'universaux, de réflexes cognitifs identiques chez tous les lecteurs, fussent-ils chinois, japonais, français ou espagnols, dans le cas qui nous occupe. Les mécanismes de représentation des mots écrits sont donc semblables. Pour les caractères chinois, tout comme pour les *kanjis* japonais ou les syllabaires *kana*, il existe des transcriptions alphabétiques : il s'agit respectivement des transcriptions *pinyin* et Hepburn, entre autres modèles. Ces modes de transcription purement phonétique de signes excluant un alphabet semble accréder la thèse de S. Dehaene en ceci que ce « bigrammatisme » est à la fois possible pour un même cerveau mais démontre aussi qu'il ressort de la même reconnaissance des mots écrits et propose ainsi deux possibilités d'écriture pour une même langue orale.

²⁵⁴Stanislas Dehaene, *Les neurones de la lecture*, Editions Odile Jacob, Paris, 2007, p.138-140.

En outre, le problème du versant phonique du signe demeure une interrogation puisqu'il faut définir le lien que peut entretenir le signe graphique avec son image phonique. Il s'agit donc de savoir si la réalisation phonique est nécessaire à l'accession au sens ou bien si celle-ci peut se faire directement, simplement par représentation mentale des mots écrits. En chinois comme en japonais, le nombre de logogrammes est nettement supérieur au nombre de phonèmes dont dispose le répertoire phonologique de ces deux langues, ce qui crée un fort taux d'homophonie au sein de chacune d'entre elles. Bien souvent, l'ambiguïté homophonique est écartée à l'oral grâce au contexte d'énonciation. C'est sans aucun doute ce mythe du sens affleurant du caractère idéogrammatique qui a suscité un certain engouement chez les auteurs de *haikus* du début du XX^e siècle.

« En chinois, le signe graphique représente la totalité du signe linguistique, c'est à dire à la fois sa face phonique et sa face sémantique » nous dit Viviane Alleton au sujet du signe idéogrammatique dans la langue chinoise. Plus loin, elle complète ce propos : « En résumé, on peut dire que l'écriture chinoise est une écriture du signe²⁵⁵ ». Il s'agit de savoir dès lors comment s'opère le mécanisme de reconnaissance des mots écrits chez le lecteur chinois, quand il lit des idéogrammes. Ceux-ci étant composés d'unités, de fragments initialement picturaux appelés « clés », hiérarchisés au sein du caractère lui-même, on peut alors penser à ce que Stanislas Dehaene appelle un « amorçage²⁵⁶ » de la lecture, une matérialité sémantique à partir de laquelle on établit un signe et un sens. Peut-être serions-nous tentée, à cet endroit de nos considérations, d'établir une correspondance entre les clés et des lettres d'un alphabet et d'établir, de ce fait, une autre correspondance entre le caractère et le mot. Il existe un style ancien d'écriture chinois, présent dans la littérature classique (que les Jésuites mirent à contribution dans leur apprentissage de la langue chinoise), appelé *wenyan*, dont la particularité réside dans son extrême concision pour lequel, effectivement, un caractère correspondait à une unité sémantique autonome. Or c'est une généralisation quelque peu arbitraire de ce constat chez les sinisants de l'époque qui conduisit au postulat selon lequel le caractère chinois était, peu ou prou, l'équivalent du mot dans les langues alphabétiques. Sans doute confrontés à un système linguistique tout à fait étranger à celui qu'ils connaissaient, ces pionniers de la sinologie ont-ils cherché dans la langue chinoise des repères semblables à ceux qu'ils avaient dans leurs propres langues afin de s'en représenter le fonctionnement. La faille de cette thèse semble se trouver dans l'ambiguïté que cache le terme « idéogramme » car, d'un point de vue étymologique, il s'agit littéralement d'une « écriture d'idée », notion délicate car les « idées » que peut représenter un idéogramme peuvent être de nature très diverse.

²⁵⁵Viviane Alleton, *L'écriture Chinoise*, PUF, 2005, p.14.

²⁵⁶Stanislas Dehaene, *in op. cit.*, p.140.

D'un point de vue étymologique, le mot idée vient du grec *eido* et signifie « voir ». L'idée est donc, à l'origine, ce que l'on voit. Ce sens premier est encore perceptible dans les acceptions du mot idée que nous avons encore aujourd'hui. Selon le *Robert*, l'idée est « la représentation abstraite et générale d'un être, d'une manière d'être ou d'un rapport (idée générale²⁵⁷) » Le même article propose des sens complémentaires tels que « concept », « notion » ou encore « projet », « plan », « théorie ». L'idée des idéogrammes pourrait donc être à la fois une image, une représentation que le sujet se fait d'un objet, mais aussi un signe linguistique, un concept élaboré à partir d'une perception linguistique. Le sinogramme, comme nous l'appellerons dorénavant afin d'éviter toute confusion quant à la réalité que désigne le terme idéogramme, reste un signe linguistique et fonctionne comme tel. Il est toujours un signifié, un signifiant et un référent, au sens saussurien de ces termes²⁵⁸. Le sinogramme compte un nombre somme toute limité de signes constituant l'unité de base, le caractère, et c'est une hiérarchisation spécifique à chaque caractère de ces constituants qui définit les propriétés du sinogramme, à savoir son sens, sa représentation phonique et sa représentation graphique. Dans le cadre de l'écriture d'un poème tel que le *haiku*, ce niveau de signifiante supplémentaire apportée par le sinogramme comme signe à la fois iconique et linguistique ne peut malheureusement pas se retrouver dans des *haikus* rédigés dans des langues alphabétiques comme l'espagnol, l'anglais ou le français.

Dans son article intitulé « Henri Michaux et les idéogrammes », Jean-Gérard Lapacherie résume ces points de vue en dégagant deux courants majeurs quant à l'interprétation de l'écriture chinoise : l'école dite « algébriste » qui perçoit les caractères comme des symboles abstraits qui renvoient à des idées, des concepts ou des opérations comme le ferait une écriture mathématique, à laquelle s'oppose l'école dite « figuriste » qui perçoit les signes comme des images d'objets, accordant au sinogramme un grand degré figuratif hérité de son origine pictographique²⁵⁹. Rappelons à ce propos qu'Henri Michaux, tout comme Victor Ségalen ou Gottfried Leibniz, qui raisonnèrent, entre autres, sur l'écriture chinoise, ne connaissait que superficiellement cette graphie. Autrement dit, tout comme les auteurs hispanophones avec le *haiku*, il s'agissait ici encore de théories établies sur des transcriptions, des ouvrages traitant de la langue chinoise sans qu'aucun n'ait eu de connaissances effectives sur le système en question. Néanmoins, H. Michaux avait déjà perçu, à l'instar de l'idéogrammatisme, le degré réel d'abstraction des sinogrammes quant à la réalité qu'ils représentent puisqu'il les comparait à la peinture abstraite du début du XX^e siècle. En somme, même si l'on peut voir une origine pictographique dans les sinogrammes, elle s'est

²⁵⁷Le *Micro-Robert*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

²⁵⁸Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Bibliothèque scientifique Payot, Payot, Paris, 1972, p.99.

²⁵⁹Jean-Gérard Lapacherie, « *Henri Michaux et les idéogrammes* », *Textyles*, n°7, novembre 1997, p.204.

amenuisé au fil du temps au profit d'une dimension logographique, comme c'est également le cas pour les caractères, les lettres, composant les systèmes d'écritures alphabétiques. Le neuropsychologue Stanislas Dehaene en fournit un exemple très probant dans son article intitulé « *Les bases cérébrales d'une acquisition culturelle : la lecture* » avec la lettre *a* :

Dans toutes les cultures où elle est apparue, l'évolution de l'écriture a débuté par des représentations pictographiques immédiatement reconnaissables par n'importe quel primate (le mot « taureau », par exemple, étant représenté par un croquis d'une tête de taureau). Progressivement, les caractères se sont épurés, un peu comme le neuphysiologiste simplifie progressivement le dessin de la tête du chat, afin d'arriver à un dessin minimal, rapide à tracer, mais toujours reconnaissable par notre système visuel. Notre lettre A dérive ainsi du alpha α qui lui-même, après rotation, dérive de la tête de taureau, animal dont l'ancien nom sémitique est « 'aleph »²⁶⁰.

En somme, tant par l'approche neurologique que par l'appréhension qui est faite, il n'est pas de différence notable entre les représentations mentales qu'engendrent des sinogrammes et celles qu'engendrent des systèmes alphabétiques comme l'alphabet latin. Il faudrait donc trouver, pour les auteurs de *haikus* écrits dans des langues alphabétiques, un moyen de récupérer une partie de cette signifiante iconique présente dans les sinogrammes. C'est un « pari » possible car, pour un lecteur non initié à la complexité des sinogrammes, le changement de casse, la structure globale du poème, la typographie, l'utilisation des blancs typographiques, la présence d'images avec le texte sont autant de véhicules iconiques propres aux langues alphabétiques. C'est sans doute cette absence de signifiante iconique inhérente aux alphabets que l'imagisme anglo-saxon a tenté de dépasser. Les *haijins* occidentaux, questionnant si profondément le signe poétique, virent sûrement dans ce courant littéraire un excellent moyen d'approfondir leur réflexion dans ce domaine.

Au risque d'annoncer ici un truisme qui prendrait l'apparence d'un questionnement sur le sinogramme, une autre question fondamentale se profile et nous concerne de plus près : il s'agit du rapport qu'entretient le mot avec l'image. À ce propos, nous avons évoqué, lors de notre tentative de déchiffrement des composantes du sinogramme, la notion de hiérarchie des éléments à l'intérieur du caractère. Hiérarchie qui s'applique également aux lettres d'un mot pour une langue alphabétique, sous la forme d'un ordre linéaire, dont la lecture phonique et la représentation sont garants. En français, écrire « miel » et « lime » (sans aborder la vaste

²⁶⁰Stanislas Dehaene, « *Les bases cérébrales d'une acquisition culturelle : la lecture* », *Gènes et Cultures*, sous la direction de J.P. Changeux, Editions Odile Jacob, Paris, 2003, p.6

question de l'anagrammatisme) montre une utilisation des mêmes composantes, les lettres /m/, /i/, /e/ et /l/ et convoque pourtant deux signifiants distincts, deux signifiés distincts et deux représentations mentales distinctes. L'ordre linéaire est garant de l'intégrité et de la cohérence du mot, tout comme les clés et leur agencement sont garantes du son, du graphe et de sa représentation. Sur ce point, il nous sera difficile de trouver des éléments mettant en jeu la linéarité (pour le système alphabétique) ou l'idéographie (pour un système logogrammatique). S'il est un exemple pour illustrer cette limite, c'est celui du Mexicain Rafael Lozano.

Il s'agit de l'édition par Jacques Povolozky de poèmes signés de la main du poète mexicain intitulés *Haikais*. Réédités dans un ouvrage intitulé *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*²⁶¹, il est aujourd'hui possible de lire en intégralité ces poèmes rares et d'en constater leur singulière présentation : dans cette réédition, la note de l'éditeur ajoute encore à cette singularité puisqu'il rappelle que les *haikus* de Lozano ont été retranscrits conformément aux originaux, soit avec une typographie de haut en bas et un sens de lecture allant de droite à gauche, ce qui oblige par ailleurs le lecteur à prendre le livre à l'envers et à partir de ce qui, pour les Occidentaux, représente la fin. Outre ce chamboulement des sens de la lecture, la graphie adoptée par Rafael Lozano ne manque pas de rappeler la présentation des manuscrits sino-japonais.

Si on constate ici l'hétérographie, la rupture nette et réelle avec la linéarité du signe et de l'axe des successivités orienté comme on le connaît, on constate également l'effort supplémentaire qui est demandé par une telle disposition à la lecture des mots. Outre la linéarité des successivités, c'est la linéarité du signe lui-même qui est atteinte dans cette manipulation du signifiant, forçant l'œil à une gymnastique de décryptage à laquelle il n'est pas habitué mais qui, au-delà de ceci, n'a pas pour lui de réelle efficacité puisqu'il lit « globalement » un mot, une série de lettres, disposées selon un ordre établi, et que des phonèmes ainsi isolés (dans leur linéarité et leur continuité) ne *représentent* rien... Ainsi, la question de l'arbitraire du signe peut également trouver ici une problématique qui lui est contiguë, à savoir jusqu'à quel point l'écriture est-elle figurative...

En effet, si l'œuvre de José Juan Tablada est éclectique d'un point de vue formel, elle présente néanmoins de nombreuses constantes du *haiku* tel qu'on le retrouvera chez d'autres auteurs d'Espagne ou d'Amérique Latine, fussent-ils contemporains ou plus récents. *Tres Libros* peut alors apparaître comme une « mise en situation » du signe : le signe et l'image dans *Un día... (Poemas sintéticos)*, le signe et la mot (sa représentation, en l'occurrence) pour *Li-Po y otros poemas* tandis que *El jarro de flores (Disociaciones líricas)* serait le lieu de la confrontation du signe et du thème poétique, de l'objet. Ce recueil est également la

²⁶¹ *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Éditions Mille et Une Nuits, Paris 2011.

concentration de l'espace-temps (la notion de temporalité exprimée par l'unité chronologique qu'est « *Un día...* » et les différents moments, époques, lieux qu'elle traverse), l'homme (« *Li-po* » fait clairement référence au poète chinois qui vécut au VIII^{ème} siècle) et l'objet (le vase rempli de fleurs, inanimé, peut évoquer l'objet linguistique tout comme il semble pouvoir évoquer la multitude d'objets contenus dans l'univers). Cette approche nous permettrait, dans un premier temps, de percevoir des raisons possibles à la relation étroite qui paraît émerger entre le *haiku* comme forme poétique et l'éthique « puriste », « radicale » vers laquelle tend la poésie moderne. En effet, si le *haiku* permet d'envelopper à la fois l'espace, le temps, le sujet et l'objet tout en restant bref, puisqu'il est demeuré bref, il remplit les mêmes conditions que les formes poétiques traditionnelles tout en proposant le changement que tout en proposant le changement que tous semblent espérer, celui de la brièveté comme « contrainte » majeure, mais peut-être vaut-il mieux parler ici de « règle ». Voici, en tous cas, l'un des aspects théoriques qui apparaît au travers des recueils poétiques du poète mexicain. Un autre de ces aspects consiste au renvoi, par l'intermédiaire de ce recueil intitulé *Tres Libros*, à des éléments, telles que des notions linguistiques ou des modèles littéraires, déjà connus. Commençons tout simplement par l'exploitation du signe que propose le poète dans *Li-po y otros poemas*, unique partie du recueil *Tres Libros* qui ne soit pas réellement consacrée au *haiku* mais plutôt à la poésie chinoise. Dans cette partie de son œuvre poétique, José Juan Tablada propose un usage idéographique d'une langue alphabétique telle que l'espagnol. Le schéma du signe linguistique idéographique est ainsi appliqué au signifiant alphabétique ainsi qu'au signifiant textuel dans son ensemble. Le signifiant, traité d'un point de vue idéographique, concerne l'ensemble des signes actualisés (la lettre, le mot...) et qui forment l'« image » du texte, notamment avec l'utilisation d'allographes ou de variations d'ordre typographiques (l'utilisation de caractères d'imprimerie, par exemple, en même temps que la reproduction d'une écriture manuscrite). José Juan Tablada explique sa position quant au sinogramme, qu'il connaît et maîtrise, dans une de ses lettres à Emilio Pacheco : « *La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión simultaneamente lírica y gráfica, a reserva de conservar el secular carácter ideofónico* »²⁶². Nous savons que J.J. Tablada était familier de la langue chinoise et connaissait donc le plan connotatif lié à celle-ci, ce qui pourrait nous amener à imaginer que les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, parus en 1918, ne sont pas forcément à l'origine de l'idéographie présente dans l'œuvre de José Juan Tablada. Néanmoins, il semblerait que la dynamique de reconsidération du signe soit déjà présente dans les esprits. Dans son ouvrage intitulé *Introduction à l'analyse des textes*

²⁶²Propos rapportés par Emilio Pacheco dans son *Antología del modernismo 1884-1921*, UNAM, Mexico, 1970, cité par Klaus Meyer-Minnemann dans son article « *Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada.* » *Nueva Revista de Filología Hispánica*, num. 1, 1988, p. 36

*espagnols et hispano-américains*²⁶³, l'auteur Marc Zuili définit dans un premier temps les « figures de rhétorique » comme étant destinées à « enjoliver les textes littéraires afin de les rendre plus attractifs et plus plaisants aux lecteurs » mais la remarque opérée plus tard nous permet de mesurer toute l'ampleur de fossé qui se creuse par la suite : (...) « En Espagne, les poètes de la génération de 27 illustrent cette rupture en donnant une autre valeur aux figures de rhétorique qui, se simples ornements, deviennent l'objet même du poème ». Même s'il ne s'agit pas là de poètes de la génération de 27 en Espagne, nous pouvons cependant nous rendre compte que le mexicain José Juan Tablada pose les jalons d'une révolution poétique et stylistique. Le « *secular carácter ideofónico* » dont parle le poète est la pierre d'achoppement d'une nouvelle poétique du signe.

Là où le signe semble étendre son territoire, comme nous l'annoncions dans le titre de cette partie, c'est que la hiérarchisation des composantes du signe linguistique change en fait d'unité de base, semble-t-il. Il pourrait dès lors s'agir d'étendre le signe au-delà du mot, du texte, comme l'a fait José Juan Tablada, en provoquant une situation synesthésique, où le lecteur doit prendre en compte plusieurs canaux de sens, le mot, le texte, le contexte qui contient l'image. Ce type de lecture crée le clivage entre le purement figuratif et la figuration « impure » qui passe par la représentation convoquée par le texte et les mots qu'il comporte. Il serait alors question de traiter, selon une hiérarchie appliquée au niveau de l'« archi-signe », les informations véhiculées par l'image et le texte ainsi que par le rapport de contiguïté, d'inclusion ou de substitution qui en émane. Ce rapport, quel qu'il soit peut être perçu comme une combinatoire résultant du caractère aléatoire des unités mises en présences mais permet, au sein d'un texte bref comme le *haiku*, la coexistence d'images insolites, produisant un effet poétique.

II.3. L'avènement du *haiku* hispanique :

Il existe sans doute une réelle volonté moderniste de réagir contre une littérature devenue « bourgeoise », qui périclité et dont on ne semble plus voir l'intérêt. Cette réaction se manifeste au début du XX^e siècle par une « popularisation » de l'art, une volonté de le rendre plus humain à travers une littérature résolument populaire – que d'aucuns taxeront même de

²⁶³ouvrage publié sous la direction de Bernard Darbord, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, Barcelone, 2008

populiste – et c'est de cette idée que naîtront les courants d'avant-garde. Rappelons-nous cependant que, lorsque nous avons évoqué l'avènement du « *haiku* » japonais revendiqué par Shiki au XIX^e siècle, le reproche était semblable : il était urgent de sortir cette forme poétique de l'enlissement auquel elle était vouée à cause de sa stagnation et de son manque de renouveau.

La Génération de 27 s'inscrit plus particulièrement dans cette mouvance. En effet, créée à l'occasion du tricentenaire de la mort de Luis de Góngora en 1927, elle est empreinte d'un certain « gongorisme » assumé et revendiqué, comme le souligne Manuel Machado au début d'un poème intitulé *Madrigal a una chica... que no entienda nada de madrigales* :

*Gongorinamente,
te diré que eres noche,
disfrazada
de claro día azul...*²⁶⁴

Le titre de ce poème de Manuel Machado est à lui seul un résumé de ce délitement littéraire dénoncé. Il est adressé à une « *chica* », une femme que l'on suppose jeune et, partant, étrangère à la tradition poétique, incapable de saisir à la fois l'allusion à Góngora et à son œuvre poétique, de même qu'elle ignorerait probablement ce qu'est un *madrigal* et quelles sont les règles présidant à sa composition : un compliment amoureux tourné en à peine plus d'une dizaine de vers. Nous pouvons ainsi voir le péril dénoncé par les poètes de l'époque : ignorer la tradition, c'est ignorer la modernité et le renouveau.

Dans un poème intitulé « *Desde mi rincón* », dédié à Azorín en hommage à son roman *Castilla*, Antonio Machado fait également allusion à quelques grandes œuvres du Siècle d'Or espagnol :

*¡Oh dueña doñeguil tan de mañana
y amor de Juan Ruíz a doña Endrina!
Las comadres –Gerarda y Celestina–.
Los amantes –Fernando y Dorotea–.
¡Oh casa, oh huerto, oh sala silenciosa!
¡Oh divino vasar en donde posa
sus dulces ojos verdes Melibea*²⁶⁵!

²⁶⁴Manuel Machado, *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Escograf, 1967, p.46

²⁶⁵Antonio Machado, *Poesías Completas*, Losada, Buenos Aires, 1946, p.188.

La mention de Calisto apparaît quelques vers plus bas dans le poème : « *donde Calisto ensimisamdo piensa*²⁶⁶ », complétant ainsi la référence multiple à la pièce de théâtre de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Figurent également l'Arcipreste de Hita avec le *Libro de Buen Amor* (composé entre 1330 et 1343) ainsi que Miguel de Cervantes et son *Don Quijote* (écrit entre 1605 et 1615) dans le poème suivant, intitulé « *Envío*²⁶⁷ ». Réactivant la tradition, que l'on croit oubliée au profit de la littérature « bourgeoise », on parle également de « néo-conceptisme », dont le plus grand représentant sera Ramón Gómez de la Serna – et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus amplement –, mais aussi de strophisme, point que nous allons développer dans les lignes qui viennent de façon détaillée. Cependant, s'il existe un « néo-conceptisme », c'est de toute évidence parce que le conceptisme existait déjà, fruit des réflexions de Baltasar Gracián sur l'aptitude du langage à « signifier autre chose que ce qu'il dit ».

C'est donc dans la poésie classique, traditionnelle, dans les formes de la *lirica popular* ou de la *lirica tradicional* que les auteurs des avant-gardes puisent leur inspiration, faisant précisément de cette tradition la marque de leur renouveau, comme l'explique César Real Ramos dans son article intitulé « *El fin de la vanguardia histórica : la tradición como vanguardia en la generación de 27*²⁶⁸ ». César Real Ramos fait deux remarques importantes et cite notamment Andrenio qui parle de « poètes fragmentaires », ce qui ne manque pas d'attirer notre attention compte tenu de l'étude des formes brèves de la lyrique populaire à laquelle nous allons nous livrer maintenant, mais isole tout particulièrement, dans les auteurs de la Génération de 27, les frères Machado, fers de lance d'un néo-popularisme éclairé.

En effet, à la lecture des différents recueils des frères Machado, il apparaît clairement que leur connaissance des textes anciens, issus de la littérature classique ou de la tradition populaire, ne fait aucun doute. Ils sont les fils d'Antonio Machado y Álvarez, aussi connu sous le nom de Demófilo – dont l'hétéronyme ne peut que nous mettre sur la voie de son rôle dans l'historiographie des formes de la lyrique ancienne –, qui fonda, dans les années 1870, la *Folklore Society* de Séville, peu après que fut fondée celle de Londres dans le début de cette même décennie. Demófilo a largement participé à la transcription et à l'archivage, pour ne pas dire qu'il l'a commencé tout à fait, de nombreuses formes poétiques, entre autres textes anciens, qui étaient jusque là demeurées orales. C'est grâce à ce labeur de compilation qu'il a été possible d'établir presque avec certitude, pour les investigations ultérieures qui furent menées dans ce domaine, les structures métriques de formes telles que le *villancico* ou la *seguidilla*, formes qui, pour beaucoup appartiennent au patrimoine du *cante hondo* andalou.

²⁶⁶ Antonio Machado, *in op. cit.*, p188

²⁶⁷ Antonio Machado, *ibid.*, p189

²⁶⁸ Cesar Real Ramos, « *El fin de la vanguardia histórica : la tradición como vanguardia en la generación de 27* », *Dai modernismi alle vanguardie*, sous la direction de Carla Prestagiacomo et M. Caterina Ruba, Palermo, Flaccovio Editore, 1991, p.166

Toutes ces formes poétiques, issues de la lyrique populaire ou traditionnelle espagnoles peuvent en effet constituer une base métrique, rythmique et thématique favorable à l'émergence d'un goût pour le *haiku*. Plus exactement, il s'agirait alors de considérer le *haiku* comme une sorte de synthèse de plusieurs données puisées dans un folklore très ancien. Pour l'homme occidental, la modernité rejoindrait la plus pure tradition populaire castillane. On pourrait même se risquer à voir dans le *haiku* une forme de purification de la poésie, une voie de sortie à l'immobilisme dans lequel elle s'enferme pour l'élite intellectuelle de l'époque.

Cependant, cette « modernisation » poétique n'est pas du seul fait de ressemblances du *haiku* avec des formes populaires de la littérature espagnole. Elle passe par une revalorisation de ces formes traditionnelles à partir desquelles on pose la question de la strophe comme unité métrique de base en lieu et place du vers, de même que l'on questionne le potentiel de fixation de ces formes poétiques traditionnelles. Cette « revalorisation » de formes anciennes, oubliées pour certaines, peut également être perçue comme une « reprise » de conscience de l'identité espagnole par le biais de la poésie et de toutes ses composantes structurelles. Chaque forme est donc typique d'une « partie » de cette identité espagnole : poésie galégo-portugaise, arabo-andalouse, judéo-espagnole, catalane, basque, aragonaise et castillane, bien évidemment.

Dans une approche à la fois comparative et contrastive, nous tenterons de voir quel tribut doit le *haiku* hispanique aux formes de la *lirica popular* et de la *lirica tradicional* dans le but d'en dégager les caractéristiques qui lui sont propres. Enfin, à la lumière de ces « règles », nous tenterons de dégager une stylistique du *haiku* hispanique afin de comprendre comment la critique, contemporaine des premiers spécimens ou plus tardive, repère des *haikus* là où la tradition ne voit que des formes déjà connues – telles que la *seguidilla*, le *villancico* ou encore le *solear*, etc. – elles-mêmes régies par les caractéristiques inhérentes à leurs propres structures.

II.3.1. Le *villancico* en faveur d'une « simplicité » populaire :

Parmi les formes poétiques de la lyrique populaire qui nous sont parvenues, c'est le *villancico* qui, pour l'instant, retiendra toute notre attention, notamment par le fait qu'il se distingue, dès ses origines, par sa grande brièveté. Dans son ouvrage intitulé *El Villancico, Estudios sobre la lirica popular en los siglos XV y XVI*, Antonio Sánchez Romeralo tente d'en saisir la raison :

Del mismo modo, el decir lírico popular tiende, por ley de estilo, a conseguir la brevedad, como si de esa brevedad dependiera el logro de la belleza y de la transmisión del mensaje lírico. Así, el villancico (o después la seguidilla o la copla), es decir, la canción breve, es la forma natural de la lírica castellana²⁶⁹.

Sa brièveté, son aptitude à véhiculer une émotion, son lien avec d'autres formes poétiques de la lyrique populaire est avéré : le *villancico* est considéré comme la strophe de base, la forme originelle de laquelle découlent bon nombre des schémas métriques que nous connaissons aujourd'hui. Il faut même aller plus loin dans ce constat : le *villancico* apparaît comme la culmination de l'émergence d'une poésie « castillane », relativement unifiée et harmonisée.

Il convient toutefois de rappeler que le *villancico* est une structure issue de l'évolution de formes poétiques plus anciennes. Tomás Navarro Tomás observe que le *villancico* est une forme attestée depuis le XV^e siècle et qu'il correspond à la transformation d'une forme antérieure, d'origine galégo-portugaise, que serait la *cantiga de estribillo*. Voici la définition qu'il donne de celle-ci : « *Corresponde [la cantiga de estribillo] a la "cantiga de refram" gallegoportuguesa, la cual a su vez parece haberse formado como modificación y desarrollo del zéjel. Coincide con éste en la disposición general de las tres partes de la estrofa: estribillo, mudanza y vuelta²⁷⁰.* ». Il cite, pour illustrer sa présentation de la *cantiga* galaïco-portugaise, des noms tels qu'Alfonso el Sabio ou l'Arcipreste de Hita parmi les auteurs les plus anciens. Plus loin dans son ouvrage, T. Navarro Tomás revient sur cette mutation du la *cantiga de estribillo* en *villancico*²⁷¹ et partant, donne une définition plus générale de cette forme poétique :

Canción tradicional, generalmente en octosílabos o hexasílabos, formada por un estribillo de dos, tres o cuatro versos; un cuerpo de copla o mudanza que consiste de ordinario en una redondilla, y dos o más versos de enlace con la mudanza y la llamada o vuelta al estribillo. Una de sus variedades más corrientes es abba : cdcd : deea²⁷² [...]

²⁶⁹ Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico, Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid, 1969, p.74.

²⁷⁰ Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p.66

²⁷¹ T. Navarro Tomás insiste sur cette conversion d'une forme poétique en une autre au tournant du XV^e siècle : « *La cantiga de estribillo del período precedente se convirtió en el villancico del siglo XV.* », *op.cit.*, p. 171

²⁷² Tomás Navarro Tomás, *op.cit.*, p.541

Par ailleurs, Tomás Navarro Tomás insiste sur la notoriété de cette forme poétique un siècle après son apparition historiographique : « *En el siglo XVI, el villancico se convirtió en la forma más abundante de la canción lírica*²⁷³. », point sur lequel il est rejoint par Antonio Quilis, qui le présente comme la forme populaire la plus typique et la plus représentative de la poésie lyrique à partir du XVI^e siècle²⁷⁴. Les deux théoriciens de la métrique espagnole se rejoignent sur autre point : pour illustrer leurs définitions respectives, tous deux prennent en exemple un poème de Juan Ramón Jiménez intitulé « *Verde verderol*²⁷⁵ » :

*Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!*

*Palacio de encanto,
el pinar tardío
arrulla con llanto
la huida del río.
Allí el nido umbrío
tiene el verderol.*

*Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!*

*La última brisa
es suspiradora;
el sol rojo irisa
al pino que llora.
¡Vaga y lenta hora
nuestra, verderol!*

*Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!*

Soledad y calma;

²⁷³Tomás Navarro Tomás, *ibid.*, p235

²⁷⁴Antonio Quilis, *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, p.126. Ces commentaires sont extraits de la définition qu'il donne du *villancico*.

²⁷⁵Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p.109

silencio y grandeza.
La choza del alma
se recoje y reza.
De pronto, ¡oh, belleza!
Canta el verderol.
Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Su canto enajena.
– *¿Se ha parado el viento?–*
El campo se llena
de su sentimiento.
Malva es el lamento,
verde el verderol.

Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Lorsqu'il le cite dans la section dédiée au « *Modernismo* », T. Navarro Tomás présente ce poème comme un parfait exemple du genre : « (...) *reproduce una de las variedades más puras del villancico: pareado de versos desiguales como estribillo, redondilla en el cuerpo de la estrofa, y dos versos de enlace, uno rimado con la redondilla y otro con el estribillo*²⁷⁶. ». En effet, il semble que ce poème de Juan Ramón Jiménez, bien que résolument « moderne », remplisse pourtant toutes les règles édictées par les canons classiques de la poésie populaire, ce qui tend à démontrer que cette modernité revendiquée à partir de la Génération de 98 – et qui sera également une des préoccupations poétiques de la Génération de 27 – puise ses sources dans une tradition ancienne, connue et maîtrisée, et se renouvelle à partir de celle-ci.

Si Juan del Encina est souvent cité comme modèle dans les manuels de métrique pour le *villancico* dans les premiers temps de sa notoriété, nous nous bornerons à la période de la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles en reportant ici un poème de Manuel Altolaguirre intitulé « *Playa*²⁷⁷ », dont la structure rappelle effectivement la forme poétique traditionnelle :

²⁷⁶Tomás Navarro Tomás, *ibid.*, p.456

²⁷⁷Manuel Altolaguirre, de « *Las islas invitadas y otros poemas* », in *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 2008, p.237

PLAYA

*La barcas de dos en dos,
como sandalias del viento,
puestas a secar al sol.*

*Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombre, libro abierto.*

*Sobre la arena tendido
como despojo del mar
se encuentra un niño dormido.*

*Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombre, libro abierto.*

*Y más allá, pescadores
tirando de las maromas
amarillas y salobres.*

*Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.*

Ce *villancico*, que l'on pourrait nommer – rétrospectivement, à la lueur des avancées de la métrique contemporaine en matière de formes populaires – *copla* ou *letrilla*, se distingue dans bien des domaines du modèle de Juan Ramón Jiménez, consacré par les métriciens. L'objet de notre attention dorénavant seront les *coplas* et les liens qu'elles entretiennent – par contraste ou par analogie – avec l'*estribillo*.. Notre intérêt, dans l'exemple du poème d'Altolaguirre, est motivé par le fait que, contrairement à la tradition, ce n'est pas l'*estribillo* qui ouvre le poème mais bien une *copla*, une strophe dont le contenu demeure relativement variable. Néanmoins, le tout forme une équilibre entre trois strophes et trois refrains : en tout six strophes qui alternent rigoureusement. La précaution qui entoure la « relative variabilité » des strophes tient au fait que, si l'objet poétique, le motif, peut changer d'une strophe à l'autre, le schéma de rime reste le même pour chaque tercet comme *copla* : a-x-a ; b-b ; c-x-c ; b-b, etc. Les rimes suivies marquant le « refrain » dont les vers restent identiques tout au long du poème, nous pouvons constater que, dans toutes les strophes, le

premier et le troisième vers riment ou comportent une assonance tandis que le second vers du tercet reste « *suelto* ». Sans doute faut-il voir dans cette disposition des rimes à la fois une certaine volonté de ne pas trop s'éloigner des critères formels canoniques mais aussi un moyen musical de contrebalancer la disposition métrique du poème, qui ne comporte que des octosyllabes dans les *coplas* et des décasyllabes dans l'*estribillo*. Dans les deux cas, ces vers devraient comporter une césure en leur milieu, comme le voudrait la règle : après le quatrième pied pour l'octosyllabe, après le cinquième pied pour le décasyllabe. Or, comme nous le constaterons, seuls les *estribillos* comportent la césure réglementaire au cinquième pied, marquée par une virgule et la dernière copla, avec une césure après le quatrième pied. Les césures des octosyllabes des deux premières strophe sont plus mobiles. Afin de mieux illustrer notre propos, voici les *coplas* avec la césure marquée et la longueur des hémistiches :

Las barcas | de dos en dos, (3|5)
como sandalias | del viento, (5|3)
puestas a secar | al sol. (5|3)

(...)

Sobre la arena | tendido (5|3)
como despojo | del mar (5|3)
se encuentra | un niño dormido. (3|5)

(...)

Y más allá, | pescadores (4|4)
tirando de | las maromas (4|4)
amarillas |y salobres. (4|4)

(...)

Il semble effectivement que les deux premières strophes forment un ensemble, avec une structure métrique en miroir : (3/5)-(3/5)-(5/3) // (5/3)-(3/5)-(3-5). On pourrait y voir les deux plans connotés par le titre « *Playa* », avec, d'une part, l'espace marin des « *barcas* » où la terre est préfigurée par les « *sandalias* » mise à sécher au soleil dans la première strophe, et la mer, dont l'enfant est une « *dépouille* » rejetée par les flots, les plans s'imbriquant

mutuellement l'un dans l'autre de manière métaphorique. Les deux images sont introduites par le comparatif « *como* », qui occupe la même place dans les deux tercets, à savoir le premier mot du second vers, ce qui contribue à renforcer le lien entre les deux strophes sous forme, cette fois, d'un parallélisme. D'un point de vue plus structurel, le vers « isolé » par la métrique dans les deux premières strophes pourrait en fait constituer l'*enlace* ou la *vuelta* effectivement absente pour que le schéma du *villancico* puisse fonctionner parfaitement. Nous pouvons alors supposer que cet inversement de la distribution des pieds dans les hémistiches dans un vers sur trois peut représenter, de façon métrique cet *enlace* : le premier *enlace* compterait un vers tandis que le second en comporterait deux. Il existe une autre hypothèse qui serait celle de faire, en dépit de l'intercalation des *estribillos*, une série de trois distiques, mais cette théorie n'invaliderait en rien le fait que les *coplas* sont structurellement liées entre elles. Cependant, considérer les *coplas* comme trois paires de distiques alors que le texte les donne à voir comme deux tercets, chaque cas de figure faisant sens, cette « manipulation » à laquelle nous nous livrons comme livrée démontre l'autonomie, elle aussi relative, des strophes.

Concernant le dernier tercet, d'un point de vue de l'image poétique, il serait alors un compromis entre le plan de la mer et celui du sable, métonymie de la terre ferme, que nous avons évoqué plus haut. La copule « *Y* » en début de strophe montre un rattachement discursif à ce qui a été énoncé plus tôt, copule répétée par ailleurs dans chaque *estribillo*, et qui ouvre sur un champ déictique éloigné, celui du « *más allá* » où les pêcheurs, appartenant au genre humain comme l'enfant étendu sur le sable, sont en mer, tirant sur des cordes « *amarillas* » comme le sable et « *salobres* » comme la mer. D'un point de vue métrique, il est le seul, nous l'avons dit, à respecter la règle de la césure après le quatrième pied. Le rythme, stable, n'est sans doute pas le point sur lequel la voix poétique cherche à attirer l'attention du lecteur si ce n'est par sa structure radicalement différentes de celles des strophes précédentes : M. Altolaquirre, sur ce point, demeure conforme aux canons. Nous pouvons alors nous demander ce qu'il faut voir dans ce tercet où il n'y a ni *llamada* ni *enlace*, qui fait office de conclusion même si le poème en soi est fermé par un *estribillo*. Nous pouvons imaginer qu'un renvoi à « *mar* », à la rime du second vers du second tercet – oxyton comme les rimes « *sol* » et « *dos* » de la première *copla* –, se profile sous forme d'hypogramme dans les mots « *maromas/ amarillas* ». Par ailleurs, « *playa* », mot absent du texte, semble également apparaître anagrammatisé dans le premier vers de ce dernier tercet : « *Y más allá, pescadores* » où nous retrouvons effectivement les phonèmes ou les syllabes [p], [la], [y] et [a], comme si « *mar* » convoquait nécessairement « *playa* » et inversement.

Enfin, l'*estribillo* que nous avons laissé de côté livre également un nouvel élément de lecture de ce poème, agissant en « second plan » par récurrence et répétition des mêmes syntagmes. Le premier hémistiche « *Yo y mi sombra* » évoque un dédoublement : deux

embrayeurs de première personne sont actualisés (« *yo* », « *mi* », tous deux saturés), soit deux syllabes sur quatre, et « *sombra* » qui dépend à la fois du « *yo* » tandis que, d'un point de vue syntagmatique comme déictique, il en est séparé puisqu'il se trouve à la rime coordonné au « moi » par une copule. Le second hémistiche, tout comme le premier, est averbal et composé d'un binôme (substantif + adjectif qualificatif) et varie d'un vers à l'autre : l'« *ángulo recto* » précède le « *libro abierto* ». D'un point de vue quantitatif, les deux hémistiches forment un chiasme : nous avons (3/2) au premiers vers auquel fait écho le (3/2) du second vers. Notons par ailleurs que les deux vers de l'*estribillo* riment, ce qui renforce encore le rapprochement à opérer entre l'angle droit et le livre ouvert où, dans les deux cas, il est question du « moi » et de son ombre – son double. On peut imaginer le « moi » poétique se promenant sur la plage et son ombre projetée sur le sable ou bien le « moi » poétique faisant l'action décrire le poème, dont l'ombre serait alors projetée sur le papier. Il existe un autre hypothèse concernant le référent de « *sombra* » : il pourrait s'agir du lecteur, dont l'ombre serait projetée sur le livre lorsqu'il écrit. L'*estribillo*, par le biais d'une diaphore portant sur le « *yo* » et son champ déictique pourrait alors être d'une part, l'auteur et l'angle droit qu'il forme sur la plage et lorsqu'il écrit, et, d'autre part, le lecteur, nécessairement postulé par l'existence de l'auteur en tant que destinataire du message, comme l'ombre est une conséquence logique de l'exposition d'un corps au soleil. Le distique serait alors une représentation « métrique » du rapport auteur/lecteur.

Rétrospectivement, l'on peu effectivement se rendre compte du fait que cette dialectique, symbolisant un dédoublement à plusieurs niveaux – lyrique, discursif et figural – est annoncée depuis le début du texte avec la locution « *de dos en dos* », le mot « *par* », la copule « *y* » qui met toujours au moins deux éléments sur le même plan, le « *como* » qui suppose la mise en comparaison de deux éléments. L'anaphore en début de vers de l'*estribillo* d'un syntagme tout entier (« *Yo y mi sombra* ») n'est finalement qu'une matérialisation énonciative de ce que le texte « tisse » tout au long du poème. Ainsi, un autre dialectique apparaît. D'un côté, la mer (« *barcas* », « *viento* », « *sol* », « *arena* », « *despojo* », « *mar* », « *secar* », « *pescadores* », « *maromas* », « *salobres* ») représente l'un des deux connotés de ce lieu-frontière qu'est la plage ; de l'autre, nous avons l'être (« *sandalias* », « *tendido* », « *sombra* », « *libro* », « *niño dormido* », « *pescadores* ») qui, par synecdoque, renvoie à la terre ferme à l'exception des pêcheurs. De même, une autre mise en tension est opérée entre la lumière dans l'espace des copla et l'ombre qui domine les *estribillos*. On peut alors imaginer que les cordes que tirent les pêcheurs sont les fils d'une métaphore qui court sur tout le texte, que l'enfant échoué sur la plage est une projection de la voix poétique qui, sur ce lieu ni vraiment terrestre ni totalement marin qu'est la plage, s'est évadé de toute contrainte dans son sommeil, mais aussi que le lecteur est à la fois spectateur de la scène de plage décrite tout

en étant partie prenante de la « construction poétique » de celle-ci et de la reconstruction de son sens lors de la lecture.

Le traitement de la temporalité dans ce poème de Manuel Altolaguirre mérite également que nous nous attardions un moment sur son analyse. En effet, les différentes occurrences verbales permettent à la fois la progression de l' « action » dans le texte et, paradoxalement, maintiennent une impression d'inertie. Dans le premier tercet, la forme verbale est un participe passé employé comme adjectif qualificatif, « *puestas* », qui confère à l'action un aspect révolu même si les conséquences de l'action sont toujours visibles puisqu'il ne s'agit pas d'un participe passé, nous l'avons bien dit, mais d'un épithète. Il en va de même pour le mot « *tendido* » dans le premiers vers du second tercet, à ceci près que dans ce syntagme, l'apport est actualisé avant le support et provoque ainsi une identification tardive du sujet « *niño* ». Or, ce tercet comporte un verbe appartenant à une chronothèse *in esse* : « *se encuentra* » est un verbe conjugué au présent dont la valeur semble constative ou descriptive mais dont la tournure réfléchie demeure impersonnelle dont le « *niño* » n'est pas le sujet. Nous pouvons donc supposer que l'action est du fait de la voix poétique qui, dépeignant le paysage, « trouve » cet enfant endormi. Ce présent de constat trouve un écho dans le verbe du dernier tercet dans la forme quasi-nominale « *tirando* », indiquant que l'action est en train de se produire : les pêcheurs tient les cordes à mesure que le lecteur comprend le sens. Ces trois formes temporelles contrastent fortement avec l'*estribillo* averbal mais non atemporel puisque la présence du « *yo* » indique un champ déictique et temporel spécifique : le *hic et nunc* donc il existe effectivement une temporalité non-explicite dans le refrain. Notons par ailleurs que, si le poème semble « progresser » dans les tercets, la répétition à l'identique de l'*estribillo* semble suspendre le temps du discours comme celui de la lecture, avec un perpétuel retour aux mêmes syntagmes, comme si le texte se suspendait lui-même dans le temps. Le présent du texte n'être pas en contradiction avec l'impression de retour que provoque le distique répété : au contraire, ce présent des tercets, qui trouve son origine dans un passé récent, est perpétué, sans cesse réactivé précisément parce que rien dans le texte ne le contredit.

L'exemple du *villancico* de Manuel Altolaguirre que nous venons d'analyser semble bien montrer le lien qu'il peut exister entre les *coplas*, lieu de la variable et du mouvement, et l'*estribillo*, lieu du statique et de la stabilité. Les strophes semblent pouvoir faire sens lorsqu'on les isole une par une, lorsqu'on les rassemble sans les *estribillos* et recouvrent encore une autre dimension quand on ajoute la répétition fixe du refrain.

Voyons maintenant le cas « opposé » en quelque sorte, où le poème repose sur une structure différente, proche du *zéjel* qui, nous l'avons dit, passe pour un homonyme du

villancico dans la lyrique populaire et traditionnelle espagnole²⁷⁸. Nous citerons un poème de Juan José Domenchina où l'on peut rencontrer l'*estribillo*, les *coplas* et la *mudanza* mais disposés d'une manière radicalement différente de celle du poème de M. Altolaguirre, afin de voir comment ce changement de disposition des « parties » du *villancico* influe sur l'impression qui s'en dégage lors de la lecture puis de l'analyse. Le poème est extrait du recueil *El tacto feveroso*, paru en 1930 :

Distancias

Distancias.

En la vida hay distancias.

*El hombre emite su aliento,
el limpio cristal se empaña.*

*El hombre acerca sus labios
al espejo...,
pero se le hiela el alma.*

(Pero... se le hiela el alma.)

Distancias.

En la vida hay distancias.

Le poème est composé de cinq strophes allant de vers isolé, pour la plus brève, au tercet pour la plus longue, et comporte trois distiques dont deux sont identiques, les *estribillos*. Ces deux *estribillos* ouvrent et ferment le poème si bien que toutes les *coplas* sont prises entre eux. Contrairement au poème de Manuel Altolaguirre que nous venons de traiter, le mot qui constitue le titre, « distancias », est à lui seul le premier vers de l'*estribillo*, trois syllabes qui peuvent en fait constituer le *pie quebrado* – avec quelques libertés proprement modernistes de métrique où le trisyllabe peut être considéré comme le *quebrado* de l'heptasyllabe au même titre que le tétrasyllabe l'est pour l'octosyllabe dans la versification

²⁷⁸José Domínguez Capparós fait du *zéjel* une des entrées alternatives à sa définition du *villancico* dans le *Diccionario de Métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1972, p.193

traditionnelle – de l'heptasyllabe suivant. Il est intéressant de noter que le schéma vocalique du mot-thème que constitue le titre se retrouve dans le même ordre au vers suivant :

Distancias.

En la vida hay distancias.

On pourrait alors facilement objecter que la répercussion phonique du couple vocalique [i]/[a] est due à la rime où le mot « *distancias* » est répété, ce qui tient plus vraisemblablement d'un phénomène de dédoublement ou d'écho au niveau discursif que de la manipulation purement phonique mais nous développerons ce point dans les lignes qui suivent. Pour l'heure, si un seul mot est répété, il est aisé de constater que le binôme vocalique apparaît effectivement tout au long du vers, dans le même ordre que celui du mot-thème – si nous excluons les deux morphèmes au début du second vers, qui n'ont pas d'autre fonction que celle de la syntaxe et qui, partant, ne jouent pas dans l'immédiat un rôle sémantique de premier ordre. Ces phonèmes se retrouvent notamment dans les mots « *vida* », métonymie de l'existence d'un être dont la vie est mise en mention dans le discours – la voix poétique –, et « *hay* », formule impersonnelle au présent de vérité générale, seul cas où les phonèmes apparaissent inversés. Il ressort de ce premier *estribillo* une réelle distance, conceptuelle et discursive, explicitée par le mot « *distancias* » actualisé en premier.

Cette « mise à distance discursive » se poursuit avec l'anaphore de l'actualisateur de tension généralisante « *El* » qui précède « *hombre* », syntagme identique situé au début des deux coplas qui suivent. Il est également question du même type d'actualisateur devant « *limpio cristal* » dans le distique et « *al* », contraction de « *a el** », devant « *espejo* ». Réflexion métaphysique, sentence, impression de la voix poétique : tous ces cas nous renvoient à l'expérience textuelle de cette distance interne au discours, entre la « voix » et le « mot ». Car c'est bien de la parole dont il s'agit dans ce poème de J.J. Domenchina, l'« *aliento* », le souffle de la voix, les lèvres comme instrument de la phonation, le miroir comme métaphore de l'écho puisqu'il ne faut pas perdre de vue que nous sommes, locuteurs, les premiers à nous entendre. Il est intéressant de voir comment ces deux strophes, le distique, qui introduit le personnage et l'action qu'il fait, et le tercet, où les résultats de cette action ainsi que sa dimension métaphorique apparaissent, sont également liés par la rime. L'assonance [e]/[o] d'« *aliento* » est présente dans « *espejo* » et l'assonance [a]/[a] à la rime dans « *empañá* » se retrouve dans « *alma* » répété deux fois – dans le tercet et dans le vers isolé entre parenthèses. Ces rimes forment une sorte de symétrie autour du vers « *El hombre acerca sus labios* » où les lèvres, en une sorte de fonction iconique, deviennent une réelle barrière discursive entre le souffle et le miroir. Considérons à présent le vers suivant : « *el*

limpio cristal se empaña » et voyons la distribution des unités vocaliques dans ce vers. En effet, nous avons deux phonèmes qui se répètent chacun trois fois : i-i-i/ a-a-a, si nous excluons le [o], présent une seule fois, et le [e], voyelle présente dans les morphèmes uniquement. Dans la série d'unités vocaliques, le degré d'aperture des voyelles se fait de plus en plus grand, passant du [i] fermé au [a] ouvert, comme la puissance du souffle qui se fait de plus en plus forte. Le [o] isolé, quant à lui, revêt une fonction également iconique : il représente la forme des lèvres quand on émet un souffle sur une vitre ou un miroir. Une même symétrie de schémas vocaliques est présente dans le premier vers qui amorce la métaphore :

« *El hombre emite su aliento* »
 ←————— →

Les groupes vocaliques apparaissent dans ce vers « en miroir », le mot « miroir » apparaissant quelques vers plus bas, comme s'ils en étaient l'image.

Au-delà de ces jeux phoniques à l'échelle du vers ou entre les strophes, nous pouvons également trouver dans ce *villancico* des jeux phoniques internes au mot. Le verbe « *acerca* », par exemple, formerait presque un anacyclique tandis que l'adjectif possessif « *sus* », qui le suit directement dans le syntagme, est bien un anacyclique. Nous noterons que ces deux mots sont au centre du vers, de ce vers précisément qui sert de frontière entre le mot et l'image. Enfin, le mot « *espejo* » apparaît dans le *pie quebrado* parfaitement réglementaire, tétrasyllabe pris entre deux octosyllabes, et sert en quelque sorte de pivot aux divers niveaux tropologiques. Comme si le *quebrado* ne suffisait pas, à lui seul, à créer un déséquilibre rythmique dans cette isométrie, il est suivi d'une aposiopèse à laquelle s'ajoute une virgule, comme si le syntagme, bien qu'inachevé, devait rester tel quel, signifier ainsi, et se juxtaposer immédiatement à la suite du poème. La « mise en suspens » de ce syntagme s'accompagnant de cette juxtaposition précèdent un adversatif, marqueur de discours, qui oppose le plan charnel (« *hombre* ») au plan spirituel qui se fait jour avec l'actualisation d'« *alma* ». Ce vers, point de bascule entre les deux plans, est également une démonstrations de leur imbrication au niveau phonique :

« *pero se le hiela el alma* »

Comme nous pouvons le voir avec la mise en relief typographique des voyelles concernés, dans cette suite de [e] s'intercale un [a] préfigurant le mot « *alma* » dont il est la seule voyelle. De même, au début de cette suite de [a] ouverts, un [e] revient, rémanence des

phonèmes précédents dans un mot dont l'anagramme exact figure en début de vers (« *le* »/ « *el* »). Notons par ailleurs que, pour ce qui est consonnes présentes dans ce vers, il ne s'agit que de latérales vibrantes, avec une nette supériorité du nombre de liquides [l] sur les vibrantes [r]. De même, d'un point de vue purement morphologique, nous remarquerons que le verbe actualisé l'est sous une forme réfléchie modalisant une tournure impersonnelle, comme si le gel de l'âme était indépendant de l'action du corps et ne concernait que l'âme elle-même. Le verbe « *hiela* » est donc omniprésent dans tout le vers, par rémanence phonique (consonantique ou vocalique), par le jeu des agencements de ces phonèmes comme dans la construction même de son parcours modal.

Le vers que nous venons de reporter ci-dessus doit d'autant plus nous interpeller qu'il est répété presque à l'identique dans l'enlace. D'un point de vue normatif, l'enlace doit reprendre un élément de la *copla* et préfigurer un élément de l'*estribillo*, assurant, comme son nom l'indique, le lien entre les deux types de strophes. Il est donc légitime de se demander, si tant est que cette parenthèse assume bien la fonction d'*enlace* comme nous le supposons, pourquoi elle est une répétition totale du vers précédent sans rien annoncer explicitement de l'*estribillo* qui vient. À cette interrogation, nous nous proposons d'avancer une possible réponse : elle modifie la *copla* et annonce, mais de façon métaphorique – voire métalepique – l'*estribillo* qui vient. En effet, nous pouvons constater à première vue que, hormis les parenthèses et des points de suspension, toutes les composantes du vers précédent sont là. L'aposiopèse renvoie au *quebrado*, soit au milieu de la *copla* et au mot « *espejo* » mis en relief. Ici, placée derrière l'adversatif, elle suppose une contradiction qui n'est pas explicitée puisque le vers se poursuit à l'identique. Nous pouvons supposer que cette aposiopèse, qui marque nécessairement un temps d'arrêt dans la lecture mentale comme orale, est un temps de latence ménagé comme une dilatation de l'espace discursif, dans lequel le destinataire du message peut imaginer toutes les objections possibles que pourrait introduire un marqueur de discours tel que « *pero* ». Elle provoque également un changement dans le rythme du vers en déplaçant la césure avec deux hémistiches de deux et six pieds dans le vers de la parenthèse, contre 5/3 dans celui de la *copla*. Sur l'axe des successivités, elle éloigne le verbe de l'adversatif, comme si l'incertitude s'éloignait du « *pero* » à présent isolé en début de vers : le temps que la pensée de la voix poétique, tout comme celle du lecteur, fasse son chemin. La mise entre parenthèse de ce vers apparaît alors comme un possible reflet matérialisé par des signes d'assise, une irréalité d'un contenu qui appartient et n'appartient pas au texte, une pensée qui s'éloigne momentanément avant de revenir à l'*estribillo* du départ. Rétrospectivement, l'*estribillo* de fin semble dématérialisé et le mot « *distancias* » prend ici tout son sens : distance conceptuelle, poétique, discursive vers laquelle nous nous sommes progressivement acheminés.

Là où Manuel Altolaguirre marquait une évolution au fur et à mesure des *coplas* qui se suivaient dans le poème « *Playa* », filant sa métaphore en parallèle de l'immobilité du refrain, Juan José Domenchina évoque une distance que les *estribillos*, en dépit de leur position, ne parviennent pas à baliser, à limiter, tout comme les signes d'assise n'arrivent pas à « cadrer » le texte. Dans les deux cas, nous sommes en présence de strophes comme unité de base du poème et c'est cet espace précisément que l'on dilate et que l'on amenuise à volonté, non le vers qui, paradoxalement, reste souvent le même tout au long du poème. Dans une même anthologie, celle de la génération de 27, nous avons pu voir comment une même forme pouvait être exploitée de différentes manières. Il semblerait qu'il ne soit pas question de « neutraliser » les canons formels, bien au contraire : il s'agit de trouver le juste équilibre entre la violation des règles métriques et structurelles et leur stricte application. La forme brève fait partie du patrimoine poétique lyrique et populaire d'Europe et devient, de fait, un domaine d'expérimentation dans la juste logique enclenchée par les modernistes et poursuivie, voire dépassée, par les courants d'avant-garde.

Cette importance de la strophe que nous avons pressentie, Pedro Henríquez Ureña l'a lui aussi mise en exergue :

*Otra transformación se efectúa a partir de 1350. Hasta entonces, es decir, hasta que la poesía comienza a convertirse de galaicoportuguesa en española, el verso castellano, en las obras extensas, no se organizaba en verdaderas estrofas: faltaba la estrofa como entidad, como grupo completo de versos, iguales o desiguales entre sí, con variedad en la distribución de las rimas*²⁷⁹.

Cette remarque de P. Henríquez Ureña à propos de la strophe, qu'il place dans son ouvrage au sein d'une partie intitulée « *Formas precursoras de la estrofa* », explique en grande partie de « morcellement » poétique qui s'opère avec le modernisme et les avant-gardes compte tenu de l'importance que ces courants littéraires ont accordé à la tradition poétique. C'est aussi, comme le souligne justement Pedro Henríquez Ureña l'émergence d'une poésie espagnole, qui tient compte de toutes les variantes régionales et linguistiques de chaque type de structures poétiques. C'est ainsi que Lorca écrit « *Seis poemas galegos* » parmi lesquels un *madrigal*, un « *romaxe* », une *cantiga*, une « *canzon* », entre autres formes poétiques galégo-portugaises. Nous savons par ailleurs qu'il a écrit le célèbre *Diván del*

²⁷⁹Pedro Henríquez Ureña, *La Versificación española irregular*, Madrid, Casa Edit. Hernando, 1993, p.38

Tamarit et fait, partant, plus qu'une allusion à la poésie arabo-andalouse : il la fait revivre. Cependant, la « *Gacela del mercado matutino*²⁸⁰ », que nous allons reporter ci-dessous, est un *villancico* :

**Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.**

*¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién recoge tu semilla
de llamarada en la nieve?*

**Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.**

*¡Qué voz para mi castigo
levantas por el mercado!
¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
¡Qué lejos estoy contigo,
qué cerca cuando te vas!*

**Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.**

Cet exemple soulève un questionnement bien plus vaste que le rapport des courants poétiques modernistes et avant-gardistes à la tradition et à la transgression de celle-ci : ici, dans les deux cas, il est question de tradition populaire mais le décalage entre la « *gacela* » annoncée dans le titre et le *villancico* que constitue le poème est une autre forme de liberté

²⁸⁰Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p.495

prise par les poètes de l'époque. Au sein d'un même signifiant textuel, le titre « flèche » le poème vers une tradition andalouse tandis que la structure du poème est purement galégo-portugaise. Nous l'avons vu, Federico García Lorca maîtrisait très bien les « classiques » des deux cultures ainsi que leurs langues respectives. Sans doute devrions-nous voir dans cette hybridation générique une nouvelle adaptation de l'*ensalada*, à ceci près que Lorca ne mêle pas les langues mais bien les formes poétiques dans son « *dīwan* ». Peut-être également est-ce une réflexion autour du carcan formel que peut constituer la mention d'un genre poétique dans le titre d'un poème et de fait, le rapport du titre au texte en soi. Sur cette question, nous aurons l'occasion de revenir plus amplement dans la troisième partie de ce travail, consacrée à la transgénéricité du *haiku*.

Au sujet de ce lien existant entre le *villancico* et le reste de la poésie dite « populaire », Antonio Sánchez Romeralo propose une explication : « *No es raro, pues, que la lírica popular castellana terminara abandonando la práctica del desdoblamiento estrófico del villancico –hasta los más arraigados, como los paralelísticos y zejelescos– para concentrarse en la seguidilla y la copla, que son los villancicos de hoy*²⁸¹. »

Ainsi, les « *villancicos de hoy* » dont parle A. Sánchez Romeralo seraient le résultat d'un processus de fixation d'une forme dont on – nous entendons par « on » les locuteurs de l'époque première – aurait supprimé, au fil du temps, des réduplications de strophes, auxquelles l'on préférerait vraisemblablement des formes plus brèves, plus concises, que l'on retiendrait sûrement plus facilement. Le même constat est établi par Carlos Alvar :

*La poesía tradicional –portuguesa, castellana o francesa– se caracteriza por la abundancia de composiciones breves, de dos o tres versos, con una distribución de rimas que tiende a hacerse fija. Por lo general, estos dísticos y trísticos, que en castellano se denominan villancicos, han sufrido un desarrollo posterior*²⁸²(...).

Dans son article, Carlos Alvar insiste sur le caractère bref du *villancico* mais met également en relief une structure métrique, distique ou tercet, que n'est pas sans rappeler le schéma du *haiku*. Il n'est pas rare, par exemple chez les auteurs de la Génération de 27, de trouver des formes qui ne comptent que deux ou trois vers, sans que l'on puisse à proprement parler de *haiku*, même si elles y ressemblent fortement. Ainsi, nous pouvons reporter ici des exemples de distiques ou de tercets isolés, tel que ce tercet d'Antonio Machado :

²⁸¹ Antonio Sánchez Romeralo, *in op. cit.*, p.175

²⁸² Carlos Alvar, « *Poesía culta y lírica tradicional* », *in Pedro M. Piñero, Lírica Popular/Lírica Tradicional, Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Fundación Machado, Sevilla, 1998, p.103

*¡Y esos niños en hilera,
llevando el sol de la tarde
en sus velitas de cera²⁸³ !...*

Ou bien encore celui-ci :

*¡ De amarilla calabaza,
en el azul, cómo sube
la luna, sobre la plaza²⁸⁴ !*

Ou bien le distique suivant :

*Abejas, cantaores,
no a la miel, sino a las flores²⁸⁵.*

Il est intéressant de noter qu'aucune de ces strophes n'est nommée *haiku* par l'auteur qui la produit : toutes son issues de formes plus longues, de *cantares* divers. Elles ne deviennent des *haikus* qu'à partir du moment où elles sont prélevées de leur contexte d'origine car, sans cela, elles sont partie intégrante d'un poème autre. Pour les trois exemples que nous venons de reporter ci-dessus, il apparaît que les strophes sont en fait des syntagmes grammaticalement autonomes, encadrés par des signes d'assise comme pour matérialiser cette autonomie de la syntaxe qui semble aller de pair avec une autonomie du sens.

Citons également ce poème lapidaire de F. García Lorca – sûrement l'un des plus courts qu'il ait écrits et publiés – , sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus amplement :

Cometa

*En Sirio,
hay niños²⁸⁶.*

Le poète Miguel Hernández nous fournit également un bon exemple de forme brève :

²⁸³ Antonio Machado, *Poesías Completas*, Losada, Buenos Aires, 1946, p.72

²⁸⁴ Antonio Machado, *in op.cit.*, p. 72

²⁸⁵ Antonio Machado, *ibid.*, p.229

²⁸⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1960, p.525

*Las penas de mis pesares,
las olas del mar salino,
una se fue y otra vino*²⁸⁷.

Si l'on exclut le distique d'Antonio Machado, nous pouvons dès à présent nous livrer à plusieurs constatations : les quelques strophes présentées ici sont isométriques, qu'elles soient constituées d'octosyllabes, d'hexasyllabes ou même de trisyllabes comme c'est le cas pour le poème de Lorca. Ensuite, deux des trois segments comportent des rimes suivies ou croisées, avec un vers qui demeure *suelto*, ce qui permet, en dépit de leur extrême brièveté, d'installer un rythme, un retour de sonorité en fin de vers facilement perceptible.

En outre, comme Antonio Sánchez Romeralo, Carlos Alvar lie le *villancico* à d'autres formes poétiques plus tardives : « *Así pués, en villancico se constituye en la base métrica de las moaxajas, en fundamento temático de las cantigas de amigo paralelísticas, en adorno « popularizante » o pintoresco de algunas pastorelas, y en cimientto de todo tipo de glosa (popular o culta, sacra o profana)*²⁸⁸. »

Le *villancico* apparaît comme un socle, une base où se trouvent déjà présentes les caractéristiques d'une poésie populaire, lyrique, rythmée et concise. Antonio Machado en fournit un exemple dans un poème justement intitulé *Glosa* :

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir. ¡ Gran cantar !*

*Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.*

*Dulce goce de vivir :
mala ciencia del pasar,
ciego huir a la mar.*

*Tras el pavor de morir
está el placer de llegar.*

¡ Gran placer !

²⁸⁷Miguel Hernández, *Obra poética Completa*, Alianza Tres, Madrid, 1992, p.89

²⁸⁸Carlos Alvar, *in op.cit.*, p.103

Mas ¿y el horror de volver ?

¡Gran pesar !

La première strophe de ce poème comporte la citation d'une *copla de pie quebrado* du poète Jorge Manrique (1440-1479) mise en italique dans le texte d'origine, facilement identifiable. La *copla manriqueña* est constituée de deux octosyllabes et d'un pentasyllabe, lequel peut être considéré comme un *pie quebrado*. Les vers ne riment pas (« ríos »/ « mar »/ « morir ») mais l'ajout de l'hémistiche « ¡ Gran cantar ! » au troisième vers, complétant ainsi la mesure métrique du *pie quebrado*, produit une rime entre « cantar » et « mar », rattachant ainsi au sein du même vers la production du poète moderne à celle du poète classique. Le distique suivant, dont les rimes en « -íos » et « -tar » renvoient à celles du premier tercet, établit une suite ? Ce schéma de rime change au second tercet et retrouve un écho dans le second distique, rapprochant ce schéma métrique de celui du *zejel*, dont le *villancico* apparaît tantôt comme une base, tantôt comme une variante²⁸⁹.

Cependant, il convient de ne pas sous-estimer l'importance que revêt le *villancico* dans la poésie traditionnelle espagnole, tant du point de vue de la structure que du discours poétique, comme le souligne fort justement Carlos Alvar :

*Así pues, en el villancico se constituye la base métrica de las moaxajas, en fundamento temático de las cantigas de amigo paralelísticas, en adorno « popularizante » o pintoresco de algunas pastorelas, y en cimientito de todo tipo de glosa*²⁹⁰.

Ainsi donc, le *villancico* apparaît comme l'archétype de la strophe, base de la *lirica popular*, dont les principales caractéristiques trouvent un développement varié dans les formes ultérieures que nous allons considérer à présent. Dans la lignée des formes issues de la lyrique galégo-portugaise, nous commencerons par considérer la *cantiga d'amigo*, dont nombre de caractéristiques se retrouvent dans cette forme brève que nous nommons – assez arbitrairement, nous le constatons – *haiku*.

²⁸⁹José Domínguez Capparós fait du *zéjel* une des entrées alternatives à sa définition du *villancico* dans le *Diccionario de Métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1972, p.193

²⁹⁰Carlos Alvar, *op.cit.*, p.103

II.3.1.1. La *cantiga d'amigo*, le parallélisme et la bimembration :

Entendons-nous sur le fait qu'il n'existe pas de « plaquage » de la *cantiga de amigo* sur les *haikus* hispaniques ou, en tous cas, espagnols mais rappelons-nous que, formée de paires de vers, elle est encore un bon exemple de strophisme, mettant en relief une unité métrique de deux vers, au lieu d'un seul. Issue de la tradition orale, la *cantiga* porte le chant jusque dans son nom, et remonte elle aussi aux origines des lyriques évoquées précédemment :

I primi due secoli di poesia romanza sono secoli sperimentali : nessuna forma e fissa, stabile, all'inizio. Si rischi di proiettare all'indietro una classificazione schematica posteriore d'impronta tutta diversa, che fa da schermo alla comprensione di quanto si è venuto lentamente formando nelle prime fasi della storia della lirica romanza (di qui atteggiamenti del tipo regola contro eccezione, ambedue insistenti)²⁹¹.

Cette remarque de Valeria Bertolucci-Pizzorusso nous renvoie également à l'aspect fluctuant de cette forme qui n'obtiendra pas de stabilité métrique avant quelques décennies – comptons même quelques siècles –, notamment à cause du fait que la consignation écrite des *cantigas de amigo* ne commencera que vers le X^e siècle alors qu'elle est connue depuis le VI^e siècle, ce qu'explique Pilar Lorenzo Gradín, en datant les premières compilations grâce à la *Carmina Cantabrigensia*²⁹².

De même que les autres structures abordées jusqu'ici, la *cantiga de amigo* apparaît, sous sa forme écrite, vers le X^e siècle, à l'époque même où l'on commence à coucher par écrit les *villancicos*, les *seguidillas* mais aussi les *jarchas*, les *moaxajas* et d'autres formes encore. Pour reprendre le terme employé par Benoît de Cornulier, ces formes partagent des caractéristiques communes dans leurs évolutions « culturelles » : la *cantiga* fait partie de ces formes qui doivent autant au chant qu'à la poésie. Comme pour la poésie japonaise et les anthologies qu'on en fit, le recueil intitulé *Carmina Cantabrigensia* mentionné plus haut montre bien cette relation intrinsèque entre chant et poésie, comme le souligne Graça Almeida Rodrigues :

²⁹¹Valeria Bertolucci-Pizzorusso, *in op. cit.*, p.43

²⁹²Pilar Lorenzo Gradín, « *El Crisol poético de la tradición : la cantiga de amigo* », in Pedro M. Piñero, *Lirica Popular/ Lirica Tradicional, Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Fundación Machado, Sevilla, 1998, p.74

*Nas cantigas medievais galego-poruguesas não há, como a palavra indica, separação entre poesia e música : era uma poesia para ser cantada e, por vezes, bailada. Não será portanto estranho que os moldes do tema correspondam aos moldes da forma, isto é, que a estrutura das palavras esteja equiparada à estrutura da música*²⁹³.

En outre, comme le *renga* japonais, que certains critiques comparent à la *seguidilla*, la *cantiga de amigo* galégo-portugaise est composée à partir d'un thème, ou motif poétique, annoncé dès le premier distique et qui se voit amplifié ou bien disséqué dans les vers suivants, lesquels dépendent étroitement des premiers, ce qui rapporte Graça Almeida Rodrigues : « *O tema da cantiga é enunciado no primeiro verso, por uma voz. Outra voz responde com o segundo verso. O refrão era cantado por todos*²⁹⁴. ». Il est intéressant de noter que, dans le *renga* japonais, l'objet du poème était aussi annoncé dans les premiers vers, composés par un premier poète de grande renommée, et que toutes les strophes qui s'y rajoutaient, composées par des poètes différents, reprenaient ce « thème » annoncé dès le début du poème. Ainsi, nous nous apercevons, à la lecture des caractéristiques de la *cantiga* énoncées par Graça Almeida Rodrigues, que la *cantiga* est certes un poème qui tient du chant, mais qui tient également de la mise en scène, rappelant quelque peu les tragédies grecques et l'importance du chœur dans le phénomène de *catharsis*, lequel représentait – comme c'est le cas dans la *cantiga de amigo* – la voix de la conscience collective, de la morale ou encore de la sagesse. La *cantiga* met donc en scène un monologue, ou bien un dialogue qui implique l'existence d'une deuxième personne, laquelle peut être identifiée ou non. Nous pouvons, par exemple, nous rappeler le second « *hay-kai* » de Manuel Machado et la dialectique *mi/ti*, allant de pair avec un complainte quant à l'incertitude des sentiments de la bien-aimée, non nommée dans ce poème :

Todo te le di.

*Jugando contigo,
todo lo perdí...*

*Y, ahora, las cosas
suceden así :*

²⁹³Graça Almeida Rodrigues, « *A Função di paralelismo do refrão e dos versos populares nas cantigas de amigo* », in *Revista de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Universidade Nova de Lisboa, 1980, p.70

²⁹⁴Graça Almeida Rodrigues, in *op.cit.*, p.71

*la salud, la esperanza, la vida,
me vienen de ti.*

*¡Ay, si
tú no me quieres,
que va a ser de mí !*

La rime « *di* » (v.1)/ « *perdí* » (v.3) donne l'axe thématique du poème : il s'agit d'un sentiment biaisé par le spectre d'une frustration, d'un amour indûment donné et qui s'est soldé par la perte de l'être aimé, dont l'absence transparait en filigrane tout au long du poème. À partir de ce binôme, deux isolexies vont se constituer : celle du « *yo* » associée à l'amour perdu et celui du « *tú* », qu'on devine être la « dame », associée à la fatalité funeste, l'absence, la perte. Nous pouvons même aller plus loin encore dans ces rapprochements de mots à la rime : la seconde paire « *así* » est liée à « *ti* », ce qui lie cette deuxième personne du singulier à une fin inéluctable, une fatalité, tandis que le « *yo* » est associé au « *si* » atone de la protase, ainsi rapproché du doute, de l'incertitude, de l'hypothèse néfaste, faisant écho au premier binôme annonciateur.

Un autre bon exemple, plus proche de la *cantiga de amigo* par son schéma métrique, serait un poème de Juan Ramón Jiménez, intitulé « *Tú* » :

*Pasan todas, verdes, granas...
Tú estás allá arriba, blanca.*

*Todas, bullangueras, agrias...
Tú estás allá arriba, plácida.*

*Pasan arteras, livianas...
Tú estás allá arriba, casta²⁹⁵.*

Il s'agit de trois distiques composées d'octosyllabes. Leurs rimes sont suivies et assonantes, selon le schéma : AA/AA. Il se trouve que les vers de chaque distique obéissent à un schéma commun : un vers composé d'éléments juxtaposés et un segment fixe dans le second vers [« *Tú estás allá arriba* » + adjectif féminin singulier]. En outre, la deuxième personne, celle à qui s'adresse le poème, est identifiable d'emblée grâce à l'adjectif féminin singulier présent dans les vers où apparaît le « *tú* », opposé d'un point de vue morphologique

²⁹⁵Juan Ramón Jiménez, *Antología Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p.191

au paradigme des « *todas* » et de leur cohorte d'adjectifs qualificatifs qui, excepté le « *verdes* » épïcène, portent tous la marque du pluriel.

Les premiers vers annoncent la structure syntaxique majoritairement présente dans le poème, notamment avec le groupe verbal « *Pasan todas* » (v.1), que l'on retrouve disséqué en deux temps, avec « *Todas* » (v.3) ouvrant le second distique et « *Pasan* » (v.5) ouvrant le troisième, sans que jamais n'apparaisse une seconde fois les deux mots côte à côte. Ensuite, est annoncé l'opposition entre « *tú* » et « *todas* » tandis que se met en place une seconde opposition de type syntaxique, laquelle renforce la première de type sémiotique : en effet, les « *todas* » du poème sont qualifiées par des adjectifs dont le sens est péjoratif, négatif et ce sont elles qui « passent », la sémantèse du verbe connotant un mouvement, une présence fugace et néfaste, alors que le « *tú* » de LA femme est ancré dans un syntagme fixe, anaphorique, avec un verbe d'état qui marque une constance et une fixité d'emplacement, tandis que la seule variante est l'adjectif apposé, toujours positif et rentrant en conflit antithétique avec ceux du vers précédent.

Toujours en gardant à l'esprit l'importance du strophisme dans la lyrique espagnole, il semble évident que c'est le distique qui fonctionne comme unité métrique, répétée par trois fois, mais dont le schéma reste presque identique d'une strophe à l'autre. Cependant, il existe un autre fil conducteur dans ce poème, qui repose notamment sur les adjectifs au féminin singulier mis en apposition dans les vers pairs. Non seulement ils ont en commun une rime consonante de type « *aa/aa/aa* » mais ils participent également d'une gradation sémantique. En effet, la « dame » que nous désigne le pronom de deuxième personne est « *blanca* » puis « *plácida* » et enfin « *casta* », ce qui permet la création d'un réseau isolexique autour de la pureté de cette femme, allant de la simple blancheur jusqu'à la chasteté presque angélique – si nous tenons compte par ailleurs de sa position surélevée par rapport aux « *todas* ».

Cette notion de parallélisme caractéristique des *cantigas de amigo* galégo-portugaise est d'une importance capitale : plus qu'une amplification de l'unité métrique, elle permet également une mémorisation basée sur une « bimembration » de ladite unité métrique, si bien que lorsqu'on annonce le premier membre de la phrase ou du vers, l'autre est aussitôt convoqué, mentalement ou oralement, parfois même sous forme de dialogue où l'amorce est lancée par un interlocuteur et la réponse est donnée par l'autre. Il semblerait que ce soit le même mécanisme de réflexe mnémotique qui soit à l'origine d'aposiopèses évocatrices telles que « À bon entendre... » (où il n'est nul besoin de dire explicitement le « Salut » pour que tout le monde – *a fortiori* l'interlocuteur – l'ait compris ou « mentalement entendu »). En outre, un schéma binaire correspond au dialogue, à un rythme simple, facilement mémorisable, surtout s'il est accompagné par des anaphores ou des répétitions, ce qui est par exemple le cas de certaines berceuses et de certaines comptines pour enfants. Néanmoins, le

parallélisme joue également un rôle du point de vue de l'intensité, notamment le parallélisme sémantique, comme l'explique Graça Almeida Rodrigues : « *Se o paralelismo como estrutura se presta ao canto, à dança e ao diálogo, o paralelismo semântico contribui a intensificação dos sentimentos*²⁹⁶. ».

Nous en avons eu un exemple avec le poème de Juan Ramón Jiménez mais c'est avec certains poèmes de Miguel Hernández que l'on se rapproche au plus près de l'esprit de la *cantiga*, notamment dans les *silbos* inspirés du « *Silbo de los aires amorosos*²⁹⁷ » de Saint Jean de la Croix. Ainsi, prenons l'exemple du fameux « *Silbo de la llaga perfecta*²⁹⁸ » :

*Abreme, amor, la puerta
de la llaga perfecta.*

*Abre, Amor mío, abre
la puerta de mi sangre.*

*Abre, para que huyan
las intenciones turbias.*

*Abre, para que sean
fuentes de mis venas,*

*mis manos cardos mundos,
pozos quietos mis ojos.*

*Abre, que viene el aire
de tu palabra... ¡ abre!*

Abre, Amor, que ya entra...

¡Ay!

Que no se salga... ¡Cierra!

Le poème est un *cosante*, soit huit distiques composés d'heptasyllabes avec des rimes assonantes suivies. Au-delà des strophes parfaitement isométriques, assurant un équilibre rythmique tout au long du poème, il convient de noter une symétrie dans la nature métrique

²⁹⁶Graça Almeida Rodrigues, *in op.cit.*, p.72

²⁹⁷San Juan de la Cruz, *Silbo de los aires amorosos*, *in Cántico Espiritual*, 1578

²⁹⁸Miguel Hernández, *Obra Poética Completa*, Alianza Tres, 1992, Madrid, p.211

des vers : en effet, le premier distique est composé de deux vers dont le premier comporte deux trochées et le suivant un dactyle et c'est exactement la même structure que nous retrouvons à la fin du poème, dans le dernier distique. Quant à la suite du poème, elle est elle aussi parfaitement rythmée : {(dactyle + trochée) / (trochée+trochée)}²⁹⁹ // {(dactyle + trochée) / (dactyle + trochée)} pour les strophes 2, 3, 4 et 5. Un « chiasme métrique » s'opère aux strophes 6 et 7 avec {(trochée + trochée) / (dactyle + trochée)} // {(dactyle + trochée) / (dactyle)}, créant une fois encore un certaine symétrie au moment où le poème arrive à son dénouement. Parallélisme strophique, métrique mais aussi sémantique avec la création de deux isotopies, l'une que nous appellerons celle du « corps » et l'autre celle du « monde ». Nous obtenons deux séries isotopiques à la base de la chaîne tropologique :

Corps	Monde
« <i>llaga</i> »	« <i>puerta</i> »
« <i>venas</i> »	« <i>fuentes</i> »
« <i>ojos</i> »	« <i>pozos</i> »
« <i>manos</i> »	« <i>cardos</i> »
« <i>palabra</i> »	
	« <i>aire</i> »

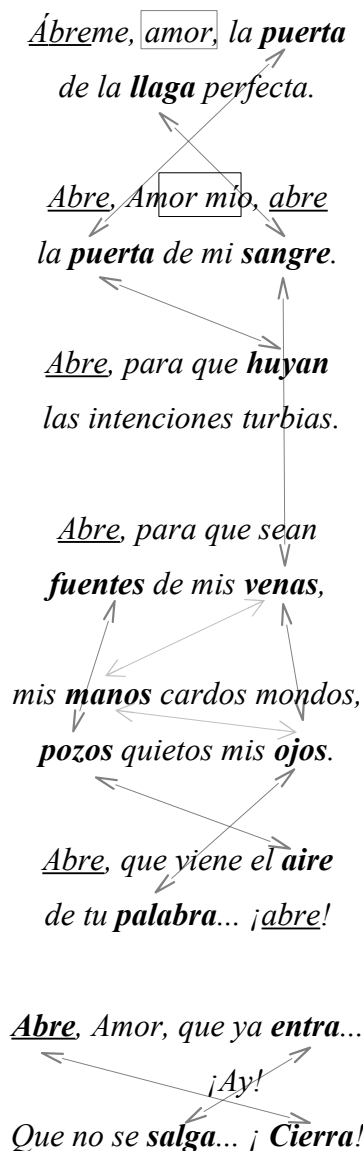
D'autres binômes antithétiques, d'ordre plus métaphysique, sont également visibles :

Bien	Mal
« <i>mondos</i> »	« <i>malas</i> »
« <i>pura</i> »	« <i>turbias</i> »

Ces isotopies forment deux champs à la fois parallèles, symétriques – en utilisant une formulation mathématique, il n'existe pas de lexie qui n'ait pas son image dans l'isotopie opposée – et antithétiques. Par ailleurs, ces isotopies ne se contentent pas de coexister dans le texte, de même que les strophes, les unes après les autres, ne se font pas écho les unes les autres mais assurent une réelle progression dans le texte grâce à un mécanisme du *cosante* qui remonte aux origines anciennes de la lyrique. En effet, nous pouvons aisément constater que

²⁹⁹La notation adoptée pour reporter le schéma métrique ici est personnelle. Nous utilisons les accolades pour délimiter le distique et les parenthèses pour délimiter le vers. Quant aux / simples, ils marquent les pauses versales, les doubles // marquant les pauses strophiques.

toutes les strophes sont liées entre elles par la reprise d'un élément, une lexie le plus souvent mais parfois aussi un syntagme, actualisé(e) dans le distique précédent. Outre l'anaphore du « *Abre* », avec ou sans enclise, qui jalonne le texte, nous pouvons constater le rappel, la progression parallèle des isotopies en présence :



Dans cette représentation du poème de Miguel Hernández, nous avons tenté de mettre en relief l'anaphore, soulignée, du verbe « *abrir* » à l'impératif, ce qui sous-tend d'emblée l'existence d'une seconde personne à qui s'adresse le « je » poétique. Consécutivement à cette constatation, nous avons mis dans un cartouche le vocatif, « *Amor* », sans oublier de noter le glissement dérivationnel qui dépend de la présence ou de l'absence de majuscule : nous pouvons donc déduire que la première occurrence du mot « *amor* », sans majuscule, suppose quelque chose de familier, peut-être une femme dont ce serait le surnom par antonomase avec

une valeur hypocoristique ; la deuxième occurrence renvoie certes à la première compte tenu de la répétition du mot mais aussi parce que l'enclise « *-me* » du verbe est passée, sous forme d'adjectif possessif non-clitique, derrière le « *Amor* », avec majuscule, qu'il qualifie et qui semble dès lors prendre les contours d'une personne, avec une certaine emphase lyrique due à la post-position de l'adjectif, tandis que le dernier « *Amor* » possède une majuscule mais n'est en rien qualifié par quelque pronom, ce qui nous permet d'imaginer qu'il pourrait alors s'agir de l'Amour au sens de concept. Les mots en gras représentent les deux isotopies décrites plus haut, le Corps et le Monde, liées respectivement par les des flèches de renvoi : autrement dit, les flèches montrent les renvois sémantiques ou lexicaux des mots au sein d'une même isotopie, en y incluant les rapports analogiques et antithétiques.

Intéressons-nous maintenant à l'amorce de la chaîne tropologique, qui met en relation « *puerta* » et « *llaga* », notamment à travers deux combinatoires sémantiques :

« *llaga* » / « *abre* » / « *puerta* »

« *llaga* » / « *cierra* » / « *puerta* »

Notons également que ces combinatoires incluent des éléments du premier et du dernier distique, formant comme un « squelette » tropologique qui soutient le poème. Les antanaclases successives, dans ce *cosante* de Miguel Hernández ne sont pas sans évoquer un procédé ancien, connu dans la lyrique populaire sous le nom *leixa-pren*, où il s'agissait de rappeler dans une strophe

un élément de la strophe précédente. Il s'agit de « tisser » un réseau sémantique et sémiotique qui soutient et définit l'ensemble du poème, ce qui pourrait nous évoquer cette condensation de l'émotion, du sentiment poétique que nous pourrions retrouver à la base de la composition des *haikus*, à ceci près qu'il s'agit ici de formes brèves mises en relation avec la lyrique traditionnelle espagnole.

D'un point de vue syntaxique, nous pouvons constater qu'il s'agit de phrases apparemment simples, avec des juxtapositions ou des appositions. Le seul connecteur logique présent semble être « *para que* » introduisant l'idée de but, notion amorcée par le factitif « *Ábreme* », le premier mot du poème. Il convient également de noter – conformément aux remarques faites par Antonio Sánchez Romeralo au sujet de l'expression dans le *villancico* – l'utilisation du « *que* » dans la dernière strophe qui, bien que plus « relâché » sur le plan du registre, conserve la même valeur que le « *para que* » des autres strophes. Cependant, le « *que* » possède une nuance d'intensité supplémentaire, due à l'accélération du rythme dans le dernier distique – ainsi que l'ordre contraire « *abre* »/ « *cierra* ». De même, le « *ay* » rappelle la tradition populaire du chant lyrique, tout comme le « *silbo* » peut renvoyer à son sens

littéral de « sifflement », hypothèse rendue possible par l'actualisation du mot « *aire* », couplé à « *palabra* », qui peut effectivement évoquer le phénomène physique du sifflement, mais aussi à des locutions telles que « siffler un air » – sous-entendu – de musique.

Cette expression « simplifiée » – il nous sera donné de revenir sur cette notion de simplification syntaxique –, légère comme un sifflement, combinée aux chiasmes, aux antanaclases et aux anaphores contribue à conférer un rythme musical, scandé par des strophes brèves, des rimes suivies avec une forte rémanence phonique qui, à leur tour, viennent renforcer les ricochets sémiologiques. Le mot « *palabra* » a toutefois une importance bien particulière : il devient un pivot qui fait basculer le poème dans son sens métaphorique, métalinguistique, voire même métaphysique. En effet, nous avons évoqué, au début de cette analyse, la présence éventuelle d'une femme, dont le mot « *Amor* » pouvait être le nom hypocoristique mais il fallait alors tenir compte des deux isotopies en présence, à savoir le Corps, qui désignerait de façon synecdochique l'Individu, et le Monde, qui désignerait de façon métonymique le reste de l'Humanité, avec pour toute possibilité de communication entre les deux entités la « *llaga/ puerta* ». En dépit de la présence d'un embrayeur de deuxième personne, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : à la place de l'interlocuteur – ou de l'interlocutrice –, il pourrait s'agir d'un dédoublement de la voix poétique, symbolisant une dualité – une dialectique – entre l'homme comme individu et l'homme universel, ce qui pourrait s'apparenter à un détournement d'une caractéristique de la *cantiga d'amigo* qui est l'adresse directe à l'interlocuteur-confident.

Outre le fait que nous avons ici de bons exemples de cette reconsidération profonde de l'unité métrique qui nous occupe depuis le début de ce chapitre, nous avons également une esquisse de définition de la brièveté au travers de ces formes poétiques qui, si elles sont quantitativement plus longues que le *haiku*, demeurent plus courtes que le *romance* mais, en terme de brièveté proprement dite, sont bâties sur un schéma d'effective concision et de synthèse. D'autres exemples issus des recueils de poésie de Miguel Hernández pourraient nous fournir des illustrations de cette poétique de la « simplicité » apparente et de la concision, comme le « *Silbo del Dale* » ou bien encore le « *Silbo de las ligaduras* ». Juan Carlos Baeza Soto résume fort bien le mécanisme mis en œuvre par M. Hernández dans ses « *silbos* » entre autres : « Hernández va entrelacer dans es formes métriques brèves, proches de la "*canción*", des états d'âme et des fulgurances proches de l'abstraction sonore, au moyen principalement de l'anaphore et du parallélisme³⁰⁰ . ». Notons à ce propos que le jeu phonique du vers « *mis manos cardos mondos* » où « *mondos* » pourrait apparaître comme une case de « *manos* », dont on aurait conservé l'ordre des consonnes nasales auquel on aurait accolé la

³⁰⁰Juan Carlos Baeza Soto, « Le Territoire de l'humain : image et forme de la brièveté dans *Cancionero y Romancero de Ausencias* de Miguel Hernández », in Federico Bravo et Nuria Rodríguez Lázaro, *Le Discours poétique de Miguel Hernández (1910-1942)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 144

dernière syllabe de « *cardos* », obtenant ainsi un mot parfaitement légitime mais qui réunirait des éléments de deux autres signifiants, rapprochant par là même les deux autres signifiés. Une assonance en [o] traverse par ailleurs le distique : « *mis manos cardos mondos, / pozos quietos mis ojos* ». En outre, il convient également de remarquer ici la structure chiasmatisée des deux syntagmes nominaux : [adjectif possessif + partie du corps + élément comparé] / [élément comparé + adjectif possessif + partie du corps] qui participe à la fois de la répétition, du parallélisme et des variantes, telles que le chiasme, qui peuvent en découler.

Nous pouvons donc constater toute la complexité de l'architecture de poèmes tels que le *cosante* mais dont les ressorts sont communs à d'autres formes de la poésie traditionnelle telles que le romance, par exemple. Lors des analyses linguistiques des poèmes brefs écrits par les auteurs de la Génération de 27 que nous avons cités plus haut, nous avons pressenti que le parallélisme pouvait être l'un des piliers du mécanisme de signification de ces poèmes. En effet, nous avons pu voir qu'il assure la cohésion d'un texte que l'on pourrait à juste titre qualifier de « fragmentaire », où les unités strophiques sont conçues comme brèves, tandis que le poème global se donne également à lire comme bref. Mais son rôle ne se limite pas à ceci : le parallélisme, tout comme les autres procédés de répétition (*leixa-pren*, antanaclase, diaphore, anaphore, dérivation, polyptote...) obligent à d'incessants retours en arrière, convoquent des éléments déjà annoncés, réactivent des sens déjà actualisés. Ces procédés sont les garants de la non-linéarité du signe, qu'il soit mot ou texte, tout en permettant sa progression, comme l'explique Juan Carlos Baeza Soto : « L'entropie ou l'irréversibilité du temps n'ont plus de mise, car les poèmes courts, et à plus forte raison les distiques, établissent un pacte entre le temps de la maladie et de la mort qui guettent, et la parole poétique de celui qui n'a plus que les sons pour faire ricochet avec son imagination et ses souvenirs³⁰¹. »

Là où le segment se présente comme une unité de sens, la strophe devient une manière de « sur-sens », un « sens » au carré qui s'inclut dans l'ensemble du texte, lequel peut effectivement apporter une nouvelle sur-signification. À propos de la répétition de groupes de mots et de phrases entières, Claude Le Bigot nous dit que ces répétitions d'un ou plusieurs syntagmes ou la reprise d'une unité métrique – le vers, l'hémistiche mais également un ensemble de vers comme unité métrique – permet la création d'une cadence et d'un rythme qui développent une sur-signification., tout en établissant des rapports entre les unités sémantiques majeures³⁰². Ce phénomène que nous avons également envisagé est décrit par Claude Le Bigot dans les pages de son chapitre intitulé « L'équilibre rassurant du *romancero* » et nommé « parallélisme architectonique » :

³⁰¹Juan Carlos Baeza Soto, *ibid.*, p.144

³⁰²Pour la notion d'unité sémantique majeure, voir Claude Le Bigot, *L'Encre et la poudre, La poésie espagnole sous la IIe République (1931-1939)*, Toulouse, PUM, 1997, p.305

Nous parlerons de parallélisme architectonique chaque fois qu'une même unité métrique sert de support à un schéma morpho-syntaxique développant des séquences parallèles sur une ou plusieurs strophes. Cette définition que nous proposons repose sur la primauté de la métrique. C'est reconnaître qu'il existe dans ce type de parallélisme une étroite relation entre la prosodie et la distribution syntaxique des énoncés. Conformément à notre définition, le parallélisme architectonique ne se rencontre que dans des compositions isométriques. S'il s'agit d'une survivance d'un trait propre à la poésie antique ou à la tradition orale, ce modèle trouve encore quelques manifestations dans le Romancero de la guerre³⁰³(...)

Directement liée à la problématique du strophisme, la métrique revêt une importance capitale dans la compréhension et l'entendement de la manifestation de la brièveté en tant que poétique. Elle est un support syntaxique, rythmique, structurel au sens déjà amplifié par la brièveté elle-même. Nous évoquons un peu plus tôt l'antanaclase et la dérivation – et avec elle, le polyptote – comme étant autant de recours pour la polysémie d'un énoncé, ce qui permet d'augmenter considérablement le rendement de signification d'un même syntagme ou d'un même mot. Dans une structure métrique régie par des principes « architectoniques » – le mot revient également sous la plume de José Juan Tablada –, ils sont un plan supplémentaire de potentialités. Ils sont surtout les fondements d'un réseau qui peut à la fois défier le temps – nous avons vu des cas de temporalité distendue ou paradoxale, voire même de suspension du temps dans un énoncé où l'ancrage temporel est réduit au minimum – et l'espace – nous avons également vu que des structures basées sur le parallélisme conduisaient nécessairement à un retour en arrière, brusquant ainsi le principe de linéarité du signe.

Un autre exemple tiré des recueils de poésie de Miguel Hernández nous prouve l'importance de ces remarques, un poème intitulé « *Dos Cantares*³⁰⁴ » :

Dos Cantares

*Las penitas de la muerte
me dan a mí que no a otro,
cuando salgo al campo a verte
con mi negra, negra suerte,*

³⁰³Claude Le Bigot, *op.cit.*, p.315

³⁰⁴Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Tres, 1992, p. 80-81

con mi negro, negro potro.

*Soledad, qué solo estoy
tan solo y en tu compañía.
Ayer, mañana y hoy;
de ti vengo y a ti voy
en una jaca castaña.*

Il s'agit de deux *quintillas* composées d'octosyllabes avec des rimes croisées et consonantes. Les strophes sont donc isométriques et les deux *cantares* sont liés par une même situation d'énonciation. Le titre, comme formant du signifiant textuel, annonce deux *cantares* qui ne sont en fait qu'un seul poème, découpé en deux strophes. Dès la première strophe, le « je » poétique s'adresse à un interlocuteur, lequel ne sera que tardivement identifié dans la seconde strophe : la « *Soledad* ». Quant au parallélisme, nous pouvons tout d'abord noter la distribution symétrique des rimes entre les strophes : 8A/8B/8A/8A/8B pour la première et 8C/8D/8C/8C/8D pour la seconde. Ensuite, nous pouvons également remarquer l'anaphore doublé d'un polyptote sur les deux derniers vers de la première strophe : « *con mi negra, negra suerte,/ con mi negro, negro potro.* » – remarquons par ailleurs que ce parallélisme interstrophique entre « *potro* », au derniers vers de la première strophe, et « *jaca* » au dernier vers de de la seconde strophe, permettant ainsi le renvoi –, qui intensifie le sentiment de noirceur funeste. Autre parallélisme que celui des propositions temporelles, toutes deux placées au troisième vers. L'une est introduite par « *cuando* » qui marque une temporalisation qui n'a cours que dans le cadre de l'énonciation sans pour autant permettre de dater les faits, l'autre étant une accumulation d'embrayeurs temporels non-saturés « *ayer, mañana y hoy* », dont le désordre conceptuel ne permet pas non plus d'établir une linéarité temporelle et ne fournit aucune indication chronologique.

Une fois encore, il s'agit d'un procédé courant dans les *cantigas d'amigo* où l'action qui se déroule semble suspendue dans le temps, ou en tous cas, prise dans une temporalité qui n'est pas celle du lecteur. Le temps du manque, de l'absence, de l'angoisse, distendu à l'infini, qui ne paraît avoir ni commencement ni fin, impression que le lecteur éprouve en lisant les plaintes. Les éléments historiques sont rares, voire absents, ce qui ne permet en aucun cas de dater les faits, fût-ce même dans une époque ou une saison. Dans son article intitulé « *Cantigas d'amigo* et chansons de toile³⁰⁵ », Irène Nunes-Freire rappelle que des embrayeurs saturés comme *aquí, agora*, ou encore *hoje* ramènent ces poèmes à un éternel présent. Ce sentiment d'atemporalité est d'autant plus prégnant que les sentiments abordés sont des

³⁰⁵Irène Nunes-Freire, « *Cantigas d'amigo* et chansons de toile », *Médiévales*, n°3, 1983, p.66-67

topiques, toujours exprimés au présent dans l'énonciation, ce qui, ajouté à la brièveté de ces formes poétiques, atteint un tel degré de concision, de synthèse et d'essentialité qu'il confine à l'universalité. Ces hypothèses peuvent être mises en perspective avec l'averbalité ou le non-ancrage temporel de certains *haikus*. Nous pourrions alors nous demander si la suppression de verbes, par exemple, suffit à gommer toute temporalité d'un poème ou bien si ce phénomène relève d'une architecture particulière, ajoutée à un topique particulier, le tout condensé dans une forme brève qui, tous ensemble, confèrent cette impression d'infini, cette sensation aiguë d'inachèvement.

Citons encore ce poème de Federico García Lorca, déjà évoqué plus haut :

Cometa

En Sirio,

*Hay niños*³⁰⁶.

Le titre est un mot de trois syllabes, annonciateur des trisyllabes qui composent le distique à suivre, dont les rimes sont assonantes. Neuf syllabes en tout avec pourtant l'occurrence du verbe « *hay* », au présent. Mais quoi de plus éternel qu'une étoile, à plus forte raison celle de Sirius – également connue sous le nom de « Horus l'Enfant » – appartenant à la constellation *Canis Major*, visible dans le ciel depuis la nuit des temps, si bien que les Égyptiens l'associaient déjà à la déesse Isis ? Elle est la « porte des étoiles » qui, selon le mythe égyptien, donne accès à la chambre où doit se dérouler l'accouplement astral d'Isis et d'Osiris, duquel naît Horus. Symbole de la Trinité, elle est ici décrite en trois unités si nous considérons que le signifiant titulaire compte pour une unité métrique, unités composées elles-mêmes de trisyllabes. Outre ces considérations d'ordre arithmétique sur les principes architecturaux du poème, il est important de noter que le titre « *Cometa* », s'il peut renvoyer à Sirius en tant qu'étoile dans une acception orthosémique, peut également, dans une acception métaphorique ou même métalinguistique, renvoyer à l'extrême brièveté du poème. Enfin, il s'agit de la première polysémie à relever dans le texte : au signifié « comète » (astre), se surimprime celui du « cerf-volant », désigné en espagnol par le même mot et qui connote les jeux de l'enfance. Par ailleurs, si nous avons effectivement un verbe conjugué, « *hay* », c'est un présent d'une visée bien trop générale pour que l'on puisse saisir une date ou un moment en particulier. Au contraire, ce présent englobe tous les moments.

³⁰⁶Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p.525

Un autre exemple de cette temporalité relative peut être ce poème de Luis Cernuda intitulé « *Deseo*³⁰⁷ » :

Por el campo tranquilo de septiembre

Del álamo amarillo alguna hoja,

Como una estrella rota,

Girando al suelo viene.

Si así el alma inconsciente,

Señor de las estrellas y las hojas,

Fuese, encendida sombra,

de la vida a la muerte.

Du point de vue de la temporalité, cet exemple tirée de l'œuvre poétique de Luis Cernuda diffère des poèmes étudiés jusqu'à présent. En effet, on trouve un marqueur temporel, « *septiembre* », ainsi que plusieurs occurrences de verbes conjugués. Le mois de septembre convoque une période de l'année, l'automne, mais rien n'est plus cyclique, plus répétitif et plus « éternel » que les saisons qui se renouvellent sans cesse, *kigo* des Japonais qui ne suffit pourtant pas à rendre le *haiku* moins atemporel. Pas de date donc, pour ce poème, où même les verbes évoquent la lenteur, la distorsion du temps. La locution verbale « *viene girando* » toute entière avec son gérondif intensifie cette lenteur avec laquelle tombe la feuille, le temps de toute une vie. Quant au verbe « *ser* », il n'est pas au mode quasi-nominal mais au subjonctif, pris dans une temporalité virtuelle, regardant le présent d'énonciation de la première strophe. Le rapport est pourtant bien établi entre les deux strophes mais il ne se limite pas au simple aspect temporel puisqu'il existe, ici encore, un parallélisme. Il apparaît tout d'abord dans le schéma métrique : 11A/11B/7b/7a // 7b/11A/7a/7b. Les rimes embrassées sont un premier rythme contrebalancé par l'hétérométrie des strophes, qui alternent heptasyllabes et hendécasyllabes. Un autre parallélisme se trouve au niveau phonique dans les deux premiers vers, en deux temps. Le temps consonantique est reporté ci-dessous, formant un chiasme :

« *campo tranquilo* » = [k] [ã]/ [ã] [k] soit un binôme occlusive vélaire sourde/ nasale

« *álamo amarillo* » = [l] [m]/ [m] [λ] soit un binôme latérale/ nasale

³⁰⁷Luis Cernuda, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, p.187

Nous notons que la nasale est en position interne et commune aux deux vers. Voici à présent le temps vocalique :

« *campo tranquilo* » = [a] [o]/ [a] [i] [o]

« *álamo amarillo* » = [a] [a] [o]/ [a] [a] [i] [o] avec la réduplication du [a] au début des deux mots du syntagme.

Cette *silva* de Luis Cernuda, si elle partage des caractéristiques avec la *cantiga* ou le *cosante*, peut également, par son motif poétique, rappeler la *saeta*, autre forme de la lyrique traditionnelle exploitée par les poètes de la Génération de 27. Il est par ailleurs intéressant de noter que le poète mexicain José Juan Tablada parle d'un principe « architectonique » présidant à l'ontogenèse de ses *haikus* évoqués dans le *haiku* intitulé « *Palma Real* » que nous avons déjà mentionné au cours de nos analyses³⁰⁸.

Ainsi, ce détour par la *cantiga d'amigo* galégo-portugaise nous a permis d'appréhender un autre des grands principes qui semble régir le *haiku* hispanique. Nous avons pu constater jusque là que chacune des formes avec laquelle le *haiku* entrait en contact lui léguait, peu ou prou, une caractéristique primordiale de sa poétique. Mais, il convient également de remarquer que, jusqu'à maintenant, les formes poétiques que nous avons évoquées font partie d'un creuset « latin », ou en tous cas, sont issues de traditions poétiques de source latine. Or, à l'instar du japonais, auquel nous avons tenté de « comparer » l'espagnol – il s'agissait plutôt de trouver d'éventuelles concordances phonétiques ou phonologiques entre les deux langues –, la culture dite « romane » n'est pas la seule à avoir influencé le folklore espagnol, comme nous aurons l'occasion de nous en rendre compte.

Cette structure basée sur le parallélisme et ce renvoi constant à des lexèmes déjà présents dans le texte oblige sans cesse le lecteur à un retour aux vers précédents en même temps que s'opère la progression. Ainsi, la temporalité, l'axe orienté des successivités qui préside à l'élaboration de tout discours se trouvent bousculés par cette lecture ponctuée de renvois, linéaire sans l'être uniquement. Si l'on ajoute cette particularité de la structure au faible ancrage spatio-temporel des poèmes, il émane du poème de Miguel Hernández une sensation de suspension dans le temps, d'universalité qui se réactive chaque fois qu'on lit le texte, ce que souligne également Juan Carlos Baeza Soto dans la citation que nous avons reportée plus haut. La temporalité, distendue ou biaisée est le propre des *cantigas*, certes, mais s'appuie, dans son fonctionnement, sur la brièveté des strophes : il ne reste d'autre choix au lecteur que celui de se raccrocher au présent de l'énonciation. Il semble que ce sont là les

³⁰⁸Voir José Juan Tablada, *Tres Libros*, Madrid, Hiperión, 2000, p.135

jalons, posés par la *cantiga* comme forme poétique, de ce « suspension du temps », de ce présent « réactualisable » à l'infini qui caractérise le discours poétique du *haiku*.

II.3.1.2. La *seguidilla*, un possible « modèle » métrique

Sans perdre de vue les constatations que nous avons effectuées pour le *villancico* ou la *cantiga*, il convient maintenant de nous intéresser de plus près à l'une des formes qui se rapproche plus du *haiku* tel que nous l'envisageons : la *seguidilla*. Elle connaît un âge d'or à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle puisqu'elle qu'elle apparaît dans plusieurs traités de métriques tels que celui de Juan Díaz de Rengifo, *Arte Poetica* datant de 1592, ainsi que dans celui de Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* datant de 1625. De façon moins théorique, elle apparaît également dans le *Don Quijote* de Miguel de Cervantés ou dans le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, de même qu'elle apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres de Lope de Vega, comme ornement poétique, touche populaire placée dans la bouche de certains personnages.

Si toutefois la *seguidilla* nous évoque aujourd'hui un schéma métrique précis, lequel serait 5/7/5/7-7/7 avec quelques variantes possibles dans la nature des mètres, elle reste longtemps, dans sa forme primitive, instable, fluctuante, tant dans la nature de ses mètres que dans la longueur du poème. Dans son ouvrage *Métrica Española*, Tomás Navarro Tomás apporte de nombreuses précisions sur cette évolution de la *seguidilla* ainsi que sur son processus de fixation mais, et il convient d'en souligner l'importance, il annonce surtout une date bien antérieure à celle de son apogée : la *seguidilla* est attestée au XIII^e siècle mais semble déjà présente dès le XI^e siècle, notamment dans les *jarchas* judéo-espagnoles ou arabo-espagnoles³⁰⁹, avec qui elle partage des traits communs, propres aux formes destinées à être chantées (*estribillo, vuelta...*) : « Constituye el fondo rítmico de la *seguidilla* la pareja formada por un heptasílabo y pentasílabo, los cuales podían reprensetarse juntos o separados³¹⁰ ». Cette définition de la *seguidilla* pose le problème de l'autonomie des séquences à l'intérieur du poème et à l'intérieur du vers : en effet, en fonction de ce qu'on les considère comme des hémistiches ou bien comme des vers autonomes, les séquences changent de nature et engendrent ainsi une reconsidération de la nature du mètre dans lequel

³⁰⁹Voir Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española*, Editorial Labor, 1991, p.177

³¹⁰Tomás Navarro Tomás, *in op.cit.*, p.180

elles sont incluses. Si l'on considère le vers comme *compuesto*, il est alors formé d'un hémistiche de 5 syllabes et d'un hémistiche de 7 syllabes, ce qui correspond au temps précoce de la *seguidilla* puisque c'est ainsi que Martín Codax retranscrit les vers de Mendinho. Si l'on considère le vers comme *separado*, nous obtenons deux vers, un heptasyllabe et un pentasyllabe. Cette reconsidération de la nature du mètre nous impose également de savoir s'il s'agit de vers d'*arte mayor* ou de vers d'*arte menor* : les *separados*, composés d'heptasyllabes et de pentasyllabes, appartiennent à l'*arte menor* tandis que les *compuestos* de 12 pieds se rangent dans les vers d'*arte mayor*. Cette nuance est aussi relevée par Tomás Navarro Tomás dans ses définitions de la *seguidilla* : « *Es notorio en fin el contraste entre el compás firme y marcial del arte mayor y el movimiento ligero y airoso de la seguidilla* ». Les mètres de la *seguidilla*, par leur composition et leur thématique, ne peuvent résolument pas entrer dans la catégorie des vers dits d'*arte mayor* : avec leur ton léger, leur lyrisme et la simplicité de leur expression, ils ne peuvent s'accorder avec l'emphase métrique et la gativité thématique des poèmes dont les vers s'inscrivent dans l'*arte mayor*. Une autre raison, beaucoup plus logique et pragmatique, explique également cette incompatibilité : Tomás Navarro Tomás rappelle en effet que, dans les vers d'*arte mayor*, le premier membre du vers doit être plus long que le second tandis que dans les vers d'*arte menor*, c'est le second membre du vers qui est plus long que le premier, ce qui arrive précisément pour la *seguidilla*. En effet, si l'on considère le vers comme *compuesto*, le premier membre avant l'hémistiche – le pentasyllabe – est plus court que le second, l'heptasyllabe.

Par ailleurs, la *seguidilla* demeure un modèle unique en son genre, sans aucun équivalent dans la poésie occidentale. Sa flexibilité formelle permet une appropriation plus libre de cette structure. Quant à ses strophes, il semblerait qu'on puisse les considérer de manière indépendante les unes des autres, voire même qu'on puisse les séparer. Tomás Navarro Tomás, que nous prendrons comme référence en matière de structures poétiques, cite Juan de Rengifo, lequel fait remarquer qu'il existe un modèle de *seguidilla* qui ne comporte que trois vers, dont le schéma métrique est 5/7/5, et qui se trouve être répandue au début du XVII^e siècle. Cette structure métrique correspondrait parfaitement à celle de *haiku*, tel qu'il est définit dans l'absolu. Nous pourrions alors imaginer qu'il s'agirait du premier tercet que l'on aurait détaché du reste du poème, en laissant de côté le distique, par exemple. Doit-on y voir l'effet de l'instabilité de cette forme au début de son existence ou plutôt l'effet de son « usure » de cette forme, le poème se dispensant répéter ce qui pourrait déjà être dit dans les premiers vers, comme l'expliquait Antonio Sánchez Romeralo dans l'extrait que nous avons mentionné plus haut ? Comme un compromis entre ces deux hypothèses, nous nous contenterons de penser que ces vers initiaux de la *seguidilla* peuvent avoir, avec le temps, acquis une certaine autonomie, qui correspondrait en outre à cette propension à la brièveté qui semble être

caractéristique des formes issues de la lyrique populaire. Cet aspect ténu de la frontière entre strophe et poème est perceptible dans l'exemple suivant, tiré d'un poème d'Antonio Machado et que Pedro Aullón de Haro ou Luis Antonio de Villena s'entendent à présenter comme un *haiku* :

*Duro ceño,
Pirata, rubio africano,
barbitaheño.*

Dans son article intitulé « *Del « haiku », sus seducciones y tres poetas de lengua española* », Luis Antonio de Villena en fait un commentaire et mentionne l'existence de deux vers supplémentaires mais il ne les reporte pas à la suite de ceux-ci, lesquels forment, à son sens, un *haiku* : « *El poema consta de dos versos más. Pero el haiku (hasta la fricción interna de sus dos partes) está perfectamente logrado*³¹¹ ».

Cette remarque, ainsi que cette façon de procéder de Luis Antonio de Villena est certainement à mettre en perspective avec les constatations de Pedro Aullón de Haro, exposées dans son ouvrage *El Jaiku en España, la delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, où il cite le même poème mais dans son intégralité :

*Duro ceño,
Pirata, rubio africano,
barbitaheño.*

*Lleva un alfanje en la mano.
Estas figuras del sueño...*

Pour sa part, Aullón de Haro précise qu'il s'agit en fait d'une *seguidilla compuesta* :

*Es una seguidilla compuesta de la cual nos interesa la primera sección, formalizada con extremado nominalismo y la concepción de un desarrollo textual cuyas tensiones, puras, sin la incidencia de factores temporales (pues no hay verbo, ni sucesión de partículas) se lanzan hacia un resultante : « baritaheño », que la poética jaikista denomina kireji (...)*³¹².

³¹¹Luis Antonio de Villena, « *Del « haiku », sus seducciones y tres poetas de lengua española* », in *Prohemio*, IV, 1-2, Abril-Septiembre, Barcelona, 1973, p.163

³¹²Pedro Aullón de Haro, *El Jaiku en España, La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Col. *Nova Scholar*, Editorial Playor., Madrid, 1985, p.56

À l'instar de Villena, Aullón de Haro note l'existence d'une forme connue et appartenant à la *lirica popular* espagnole, la *seguidilla*, et explique qu'il s'agit bien d'en isoler la première section, le tercet.

Le poème d'Antonio Machado, dans sa totalité, présente la structure suivante : 4/8/4/8/8, conformément au schéma métrique de la *seguidilla compuesta*. Pour Luis Antonio de Villena, qui ne mentionne pas le *pareado* isométrique, comme pour Pedro Aullón de Haro, qui isole le premier tercet du poème comme étant un *haiku*, la dissection de la forme poétique entraîne une relecture des unités métriques, notamment pour la rime puisque l'on passe d'une forme : 4A-8B-4A-8B-8A à une forme 4A-8x-4A, avec le second vers qui demeure *suelto*.

Toute la question du strophisme se trouve ici résumée : il nous faut maintenant savoir pourquoi ces deux auteurs arrivent à détacher ce premier tercet d'une forme poétique existante, les critères métriques, thématiques, rythmiques ou bien encore tropologiques qu'ils retiennent pour déterminer ce tercet comme étant possiblement autonome au point d'être coupé du reste du poème. D'aucun pourraient également y voir une forme d'évolution de la *seguidilla*, dont la forme nouvelle se trouve être plus brève que la forme précédente, posant ainsi la question du potentiel de fixation de cette forme de la lyrique castillane...

Sur la question de la fixation du *haiku* comme forme, Jacques Roubaud fait cette remarque intéressante, qui pourrait s'appliquer au *haiku* aussi bien qu'aux autres formes poétiques de la lyrique qui font l'objet de notre étude :

Il existe de nombreux cas où, sans être visiblement identifiable comme une mémoire d'une forme antérieure, une forme naît de la condensation, de la réduction, ou de la décomposition d'une forme qui l'a précédée dans la chronologie. Un exemple massif et spectaculaire est celui du *haiku* japonais (d'un point de vue que l'histoire de la poésie japonaise montre superficiel), comme n'étant qu'un segment initial de la grande forme antérieure, le *tanka* : le *tanka* étant de 5 vers ayant respectivement 5,7,5,7 et 7 syllabes ; et le *haiku*, qui a trois vers seulement, de 5, 7 et 5 syllabes respectivement pourrait bien n'être qu'un début de *tanka* promu au rang de forme autonome³¹³.

Ces mots nous renvoient à la position prise par Villena et Aullón de Haro face à ce premier tercet de la *seguidilla compuesta* de Machado mais il nous conduisent également à plusieurs constatations : la première, c'est que le schéma métrique de l'antique *tanka*

³¹³Jacques Roubaud, « Qu'est-ce qu'une forme fixe ? », in *Atalaya*, n°8, Automne 1997, Klincksieck, Paris, p.14

ressemble à s'y méprendre à celui de la *seguidilla compuesta* ; la seconde, c'est l'interrogation qui pourrait naître quant à d'autres couples de formes poétiques ayant une évolution analogue à celle du *haiku* avec le *tanka*. Si nous admettons l'hypothèse quelque peu uchronique que la *seguidilla* serait une sorte de *tanka* espagnol, il serait alors logique que le *haiku*/tercet puisse, à terme acquérir une autonomie suffisante pour finir par se détacher du reste du poème, appliquant ainsi le principe de la forme d'arrivée comme concision de la forme de départ. Dans son article intitulé « *Potenzialità di fissazione di forme metrico-retoriche nella poesia galego-portoghese* », Valeria Bertolucci-Pizzorusso cite un texte de Benoît de Cornulier³¹⁴ qui prend l'exemple du *haiku* comme forme fixe sans pour autant postuler d'équivalence entre le *haiku* et les formes occidentales. En effet, pour Benoît de Cornulier, il s'agirait plutôt d'une forme d'égalité culturelle³¹⁵.

Mais revenons aux « critères d'autonomie » que nous évoquions un peu plus tôt, notamment ceux des deux théoriciens du *haiku* en langue hispanique. En effet, pour Luis Antonio de Villena, il s'agit d'une « friction interne » entre deux parties en présence dans le tercet d'Antonio Machado :

*Duro ceño,
Pirata, rubio africano,
barbitaheño.*

Le critère est à la fois formel – on parle ici de trois vers, ce qui est semblable au *haiku* – et poétique. Composé d'une alternance de tétrasyllabes et d'octosyllabes, il compose également des rimes consonantes pour le premier et le troisième vers tandis que le second vers reste *suelto* – dans la mesure où nous ne prenons en compte que le tercet. La rime s'opère donc entre « *ceño* » et « *barbitaheño* », ce qui provoque une sorte d'écho, de reflet entre les deux vers : le premier vers est constitué d'un syntagme nominal de type [nom+adjectif]³¹⁶ que l'on retrouve sous forme de crase dans le troisième vers, « *barbitaheño* » étant la contraction de « *barba* » et de « *taheño* »³¹⁷. Qui plus est, « *ceño* » et « *barba* » renvoient à deux parties du corps humain et convoquent, par synecdoque, un individu dont on décrirait certains traits. L'individu connoté apparaît dans le second vers, composé de deux autres syntagmes nominaux juxtaposés, où il s'agit de le nommer soit par son statut, « *pirata* », qui pourrait

³¹⁴Benoît de Cornulier, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Seuil*, Paris, 1982, p.40-41

³¹⁵Valeria Bertolucci-Pizzorusso, « *Potenzialità di fissazione di forme metrico-retoriche nella poesia galego-portoghese* », in *Atalaya*, n°8, Automne 1997, p.41.

³¹⁶Nous utilisons ici des crochets afin de faciliter l'identification du syntagme analysé.

³¹⁷Voir la définition de « *barbitaheño* » dans le *Diccionario de la Real Academia Española*, Real Academia Española, 2001, p.289. Il est possible que cet adjectif soit également une référence à Néron, dont le *cognomen* était Aenobarbus, « barbe rousse ».

effectivement expliquer l'aspect dur de ses sourcils et la barbe rousse, soit par des particularités physiques autres, en relation avec un groupe ethnique particulier, « *rubio africano* », rapprochement de lexies qui ne manque pas d'épaissir le mystère autour de l'individu – mystère que sera relié à un aspect onirique dans le *pareado* qui suit. Nous pouvons alors supposer que le « friction interne » dont parle Luis Antonio de Villena peut être un frottement entre le domaine du fragmentaire (« *ceño* », « *barbitaheño* ») et de la totalité (représentée par le pirate et l'Africain), ou bien encore une commutativité entre les éléments du texte : plusieurs combinaisons sont alors possibles telles que « *pirata barbitaheño* » et « *rubio africano (con) duro ceño* » ou bien « *pirata barbitaheño (con) duro ceño* » et « *rubio africano* » – tout en sachant que ce syntagme contient déjà un couple [nom+adjectif] et présent un caractère inattendu dans la colocation des deux lexies – et d'autres possibilités encore. Partant, cette dernière hypothèse semble trouver une sorte de justification dans le distique suivant puisque le vers « *Lleva un alfanje en la mano* » présente une forme verbale à la troisième personne du singulier, potentiellement le pirate ou l'Africain, tandis que le dernier vers « *Estas figuras del sueño...* » présente un actualisateur du substantif relié au champ sémiotique du « ici et maintenant », au pluriel, comme « *figuras* » dont l'antécédent anaphorique semble être à la fois le pirate et l'Africain... Au même titre que l'« *alfanje* », dont il est question dans l'unique vers comportant un verbe conjugué, peut aussi bien appartenir à l'un comme à l'autre... Cette confusion syntaxique et sémiotique donnent effectivement une allure de rêve étrange, de cauchemar à ce tercet. Notons en outre la simplicité de l'expression pour ce qui est du tercet : pas d'actualisateurs de substantifs, pas de verbes, asyndète... Aucun élément dans la construction de cette strophe ne permet la complexité.

Dans le même registre, et selon les critères avancés par Luis Antonio de Villena au sujet du *haiku* d'Antonio Machado, nous pouvons également reporter ici un poème de Juan Ramón Jiménez :

*Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.*

*Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...*

¡Sólo queda en mi mano

Il s'agit aussi d'une *seguidilla compuesta*, dont le schéma métrique change radicalement pourtant. Elle présente deux strophes hétérométriques, le tercet ainsi que le premier distique, et une strophe isométrique, le dernier distique formé par deux heptasyllabes. Notons également l'absence de rime tout au long du poème, qui peut faire songer à du vers libre. En outre, contrairement à celle d'Antonio Machado, la *seguidilla compuesta* de Juan Ramón Jiménez présente deux distiques consécutifs au tercet. La particularité de la présentation qu'en fait cet auteur résiderait alors dans la distribution de ses strophes, puisque d'aucuns consacrent un tout autre schéma strophique pour la *seguidilla compuesta* : un quatrain suivi d'un tercet. En ceci, cette *seguidilla* se rapproche de celle de A. Machado : nous ne retrouvons pas de réelle observance pour les structures métriques établies, de même qu'ils n'utilisent pas les mètres consacrés. Cependant, nous pouvons effectuer pour cette *seguidilla* de Jiménez la même dissection que pour celle d'Antonio Machado : nous pouvons en isoler le premier tercet et ce, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, il est isolé syntaxiquement du reste du poème : constituant une phrase à lui seul, il est fermé par un point final qui en fait un fragment autonome. Ensuite, il est également une unité de sens. Quant à la « friction interne » dont fait mention Luis Antonio de Villena, peut-être s'agit-il du passage au niveau métaphorique qui s'opère entre le premier et le second vers. En effet, si l'on considère le syntagme nominal « *mariposa de luz* » placé en début du poème, il peut presque assumer une fonction de signifiant titulaire, annonçant l'objet du poème : le papillon. Il se trouve juxtaposé au second vers, qui comporte deux formes verbales antithétiques « *se va* »/ « *llego* », toutes deux au présent de l'indicatif, dont les sujets sont différents, respectivement « *mariposa* » et « *yo* », excluant ainsi la présence des deux lexies (« *belleza* » et « *yo* ») sur un même plan spatial puisque si l'un arrive, l'autre part – cette simultanéité étant introduite par « *cuando* ». Or, c'est le mot « *belleza* », associé à cette idée de fuite à l'approche de l'homme, qui permet de rétablir l'équation sémantique : « *belleza* » se trouve être le signifiant métaphorique de « *mariposa* ». Ce glissement s'opère par le truchement de l'actualisateur du substantif de tension 1³¹⁹ dans sa dimension anaphorique, « la », qui renvoie à un antécédent déjà énoncé, à savoir le papillon lumineux.

Le tercet amorce donc une dynamique que l'évitement, une sorte d'apologie du vide, puisqu'il fonctionne « par ricochets », de sorte qu'aucun des deux éléments en présence, l'homme et le papillon, ne se rencontre jamais. Cette dynamique est perceptible dans le

³¹⁸Juan Ramón Jiménez, « *Piedra y Cielo* », in *Antología poética*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p.214

³¹⁹Il s'agit ici également de la terminologie de Gustave Guillaume (*Leçons de Linguistique*, Presses de l'Université Laval, Québec), plus aisée à manipuler que la notion d'article défini ou indéfini.

parcours modal des verbes, comme nous l'avons dit, qui suggèrent que si l'un arrive, l'autre part, mais également par le texte lui-même puisque « *mariposa* » apparaît dans le premier vers, remplacé par son signifiant métaphorique dans le second (« *belleza* ») tandis que le « *yo* » entre en scène. Enfin, le « *yo* » ne trouve que sa rose dans le troisième vers, rose sur laquelle était posé le papillon alors qu'on sous-entend qu'il ne s'y trouve plus. Cette « poursuite » tient donc lieu d'axe dans ce premier tercet : d'un point de vue figural, il peut effectivement faire sens à lui seul, laissant au lecteur une légère amertume, une frustration quant à cette créature qu'on ne peut parvenir à saisir ou bien au contraire, il peut renvoyer à un sentiment de liberté ou de nature encore indomptée par l'Homme.

Cependant, puisque le poème complet nous est donné à lire, nous pouvons effectivement voir que cette dynamique de « course-poursuite » continue dans les distiques suivants : le premier distique met en scène l'homme qui court derrière le papillon, comme ce qui est annoncé dans le tercet, qui atteint presque son but (« *la medio cojo* », v.5) tandis que toute la subtilité de l'action réside dans le « *medio* », de façon hasardeuse, aveuglé par la lumière et la beauté (le « *mariposa de luz* » du premier vers nous l'annonce). Le second distique met de nouveau l'accent sur le « presque » mais en montrant le résultat de la main de l'homme qui ne saisit rien que le vide laissé par le papillon, avec cette antithèse révélatrice entre « *queda* » et « *huida* », échec annoncé d'emblée dans le premier tercet puisque le papillon a déjà pris la fuite. En somme, il apparaît que les deux distiques sont des « amplifications » de ce qui est posé dans la première strophe, des dédoublements à la fois du motif poétique (que nous nommons parfois thème, non sans une certaine ambiguïté), qui est ici la fuite du papillon devant l'homme, mais aussi de la dynamique poétique, ici basée sur une métaphore *in praesentia* et un jeu syntagmatique qui se poursuit tout au long du poème.

Ces deux exemples de *seguidillas compuestas*, c'est à dire de formes qui comprennent dans leurs structures plus d'une strophe, nous permettent d'établir que, dans les deux cas, le tercet possède une certaine « plénitude » qui lui permet d'acquérir une relative autonomie quant au reste du poème, au point même que l'on pourrait le détacher des autres vers qui le suivent. Nous rappellerons, à ce stade de nos considérations, la remarque faite par Antonio Sánchez Romeralo quant à l'abandon de ce dédoublement, qui, s'il s'appliquait aux formes plus longues devenues *coplas* ou *seguidillas*, pourrait bien s'appliquer à la *seguidilla* devenue *haiku*. Nous retiendrons donc toute l'importance de la strophe dans la délicate question de la fixation des formes de la *lirica tradicional* ou la *lirica popular* espagnoles, issues pour la plupart de l'oralité.

Nous l'avons dit à plusieurs reprises : la poésie populaire tend vers la brièveté. Que dire, dans ce cas, de formes que leur genre désigne, à tout prendre, comme brèves mais qui se révèlent moins brèves qu'on peut le supposer ? En d'autres termes, se peut-il qu'il existe des

haikus dont le nombre de vers surpasse les trois, voire même les quatre ? Les deux exemples de Manuel Machado, regroupés sous le titre de « *Hay-kais*³²⁰ » ressemblent à s'y méprendre à des *seguidillas* :

I

*¡ Ay de mí,
que ahora sí
que no soy
él que fui !...*

*No me asalta
el temer
que me falte
el poder...
Y, ¡ ay !, me falta
el querer...*

*¡ Ay de mí,
que ahora no
soy ya yo !*

II

Todo te le di.

*Jugando contigo,
todo le perdí...*

*Y, ahora, las cosas
suceden así :
la salud, la esperanza, la vida
me vienen de ti.*

¡ Ay, si

³²⁰Manuel Machado, *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*, Escograf, Madrid, 1967, p. 251

*tú no me quieres,
qué va a ser de mí !*

Avant de poursuivre notre analyse de ces poèmes, il conviendrait de noter l'hispanisation du mot « *haikai* » qui, même s'il est découpé en deux syllabes bien distinctes, ne nous rappelle pas moins le « *haikai* » japonais, élément qui pourrait orienter notre lecture. Mentionnons également que ces « *hay-kais* » se trouvent, dans le recueil, juste après une série de *madrigales*, autre forme de la lyrique espagnole que nous commenterons dans les pages qui viennent.

Pour plus de facilité, nous traiterons les poèmes l'un après l'autre. Le I, polystrophique, présente une isométrie puisqu'il s'agit de tétrasyllabes tout au long du poème. Les vers pairs sont assonants tandis que les impairs restent *sueltos*. Composé de treize vers, il est néanmoins composé de trois strophes, chacun différente des autres puisque nous avons une première strophe de quatre vers, une strophe de six et enfin, la dernière qui est un tercet. Il semblerait cependant que la forme fixe connue la plus proche de ce poème soit le *villancico* tel qu'on l'entend après le XV^e siècle et les compositions du Marqués de Santillana. Nous aurions donc le schéma suivant :

<i>¡ Ay de mí, que ahora sí que no soy él que fui !...</i>	} Estribillo	
<i>No me asalta el temer que me falte el poder...</i>	} Mudanza	} Pie
<i>Y, ¡ ay !, me falta el querer...</i>	} Mudanza	
	} Vuelta	
<i>¡ Ay de mí, que ahora no soy ya yo !</i>	} Estribillo	

En nous reportant à la définition du *villancico* « moderne » que donnent Madeleine et Arcadio Pardo dans leur *Précis de métrique espagnole*³²¹, nous avons effectivement un *estribillo* (ou *cabeza*) comptant quatre vers, deux *mudanzas* qui forment une *cuarteta*, la *vuelta* ici comptant deux vers et, enfin, l'*estribillo*, lequel ne reprend pas exactement les termes du premier *estribillo* mais présente néanmoins un très net parallélisme avec celui-ci. Même si la forme canonique prescrit l'hexasyllabe comme mètre du *villancico*, nous avons malgré tout des vers d'*arte menor*, en l'occurrence des tétrasyllabes, pour ce poème. Nous pouvons donc conclure qu'en dépit des quelques « écarts » qu'il présente par rapport au schéma-type, ce poème de Manuel Machado reste proche d'une forme célèbre de la lyrique populaire, selon un schéma proche de celui employé à partir du XVI^e siècle³²². À présent que nous avons établi la ressemblance de ce poème de Manuel Machado avec un *villancico*, il s'agit de nous interroger sur son rapprochement éventuel du *haiku*, ou du *haikai*. Le piste du titre renvoie moins à un concept ou un motif qu'à un genre poétique et nous lance sur la piste du tercet japonais. Ni les dix-sept syllabes, ni les trois vers consacrés du *haiku* ne sont visibles dans ce poème. Or, il semble pourtant que nous devions le lire comme quelque chose de bref, de concis, peut-être une impression – nous ne saurions parler ici de description, d'un instantané d'une scène dépeinte comme on en voit souvent dans le *haiku* – que la voix poétique transcrit, non sans un certain rythme.

Il nous faudra donc tenter de savoir ce que ces poèmes de Manuel Machado peuvent avoir à voir avec les *haikais* auxquels renvoie le titre ou, à tout le moins, tenter de comprendre pourquoi et comment nous devons « lire », pour ne pas dire « percevoir », ces poèmes. Dans le cas qui nous occupe, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un poème comptant trois strophes, nous l'avons vu, ce qui peut encore nous renvoyer à la problématique de cette partie : la question du strophisme. En abordant le poème sous l'angle des strophes, la structure tripartite, qui nous faisait défaut jusque là étant donné que le nombre total des vers est largement supérieur à trois, nous apparaît, avec une possible lecture du poème comme composé de trois segments. Il nous faut donc considérer chaque strophe comme une partie, un fragment plus ou moins autonome selon les niveaux d'analyse.

Ainsi, dans le premier quatrain, tous les mots placés en fin de vers sont oxytons : « *mí* »/ « *sí* »/ « *soy* »/ « *fui* », avec une paire de pronoms accentués, et une paire de variantes

³²¹Madeleine et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, Nathan, 2000, p.104

³²²Voir Tomás Navarro Tomás, *in op. cit.*, p.235 : « *Podía también esta parte de la canción [el estribillo] constar de dos versos o de cuatro. La porción repetida al final de cada copla, en lugar de limitarse a un solo verso comprendía a veces dos y en algunos casos abarcaba todo el estribillo. La redondilla de la mudanza, generalmente de rimas abrazadas, abba, solía ser en otros casos, abab, o simplemente asonantada, abcb* ». Dans son ouvrage, Navarro Tomás s'entoure de plus de précautions pour son autre définition du *villancico* à la p. 541 : « *Canción tradicional, generalmente en octosílabos o hexasílabos, formada por un estribillo de dos, tres o cuatro versos ; un cuerpo de copla o mudanza que consiste en ordinario en una redondilla, y dos o más versos de enlace con la mudanza y de llamada o vuleta al estribillo.* » Le seconde définition laisse plus clairement entendre que ces règles sont soumises à de possibles variations, ce qui semble être le cas pour ce poème.

temporelles du verbe « *ser* » à la première personne de l'indicatif. Là où nous disions tout à l'heure qu'il n'existait pas réellement de rimes dans ce poème, nous nous apercevons à présent qu'il existe une sorte de « rime morphologique », de doublets positionnés en fin de vers qui conduisent à des rapprochements. Ainsi, nous pourrions imaginer une lecture comme suit : à mesure que s'affirme l'existence du « *mí* » (couplé à l'assertion), elle est atténuée, voire même niée à la fois par l'éloignement temporel (on passe de « *soy* » à « *fui* ») et par la négation du verbe *ser* avec « *no soy* » (v.3). Ce premier quatrain comporte donc un évolution chronothétique et modale, qui agit comme un axe autour duquel se structurent ces vers. Il est également une unité syntaxique, composée d'une seule phrase avec un « *que* » anaphorique placé en début des vers 2 et 3 qui assure la liaison hypotaxique. Notons par ailleurs que ces « *que* » ont une valeur peu nuancée, phénomène que décrit Antonio Sánchez Romeralo quant à la syntaxe utilisée dans les *villancicos* : « *La lengua del villancico, popular y espontánea, regida además por un ideal estético de economía y dinamismo expresivos, se caracteriza por una construcción sintáctica suelta y simple*³²³. » à la suite de quoi il donne les critères de cette syntaxe propre au *villancico* :

- 1) *el amplio uso que hace de la yuxtaposición como sistema de enlace oracional ;*
- 2) *la ausencia también de un sistema abundante y diferenciado de nexos sintácticos para expresar las relaciones oracionales. El nexo predominante, usado para expresar las más variadas relaciones, es, como veremos, el muy popular y poco matizador que, el cual se presta a las seriaciones largas y trabadas ;*
- 3) *la simplicidad de los períodos paratácticos e hipotácticos*³²⁴.

Nous profitons de ce que cette remarque s'applique au cas du « *villancico/hay-kai* » de Manuel Machado pour développer ce point dans nos analyses ultérieures et qui nous permettront également d'envisager le strophisme sous un nouvel angle : celui de la syntaxe. À ces précieuses informations sur les rouages linguistiques du *villancico*, nous ajouterons ce que Sánchez Romeralo dit à propos du « *que* » : « (...) *el nexo más empleado (que) es, precisamente, el menos matizador de todos (junto con y, que es el segundo en frecuencia en el villancico ; que se emplea con sentidos diversos, y a veces (sobre el papel) imprecisos*

³²³Antonio Sánchez Romeralo, *in op.cit.*, p.181

³²⁴Antonio Sánchez Romeralo, *ibid.*, p.181-182

(...)³²⁵ ». L'unité syntaxique du premier quatrain est donc une seule phrase, dont la conjonction se fait à l'aide des « *que* » dont le sens varie en fonction du contexte, tantôt causal, tantôt adversatif, tantôt final ou bien, comme c'est peut-être le cas ici, une rémanence de l'expression « *digo que* » avec la suppression du *verbum dicendi*. En considérant cette première strophe comme une seule unité, nous pourrions donc voir ici une manifestation de l'hypothèse que nous formulons en ce début de partie : l'unité métrique se déplacerait du vers à un ensemble de vers délimité par une unité de sens, une unité syntaxique et une unité figurale (mise en place d'une dynamique figurale propre à la strophe, même si l'on peut en trouver des rappels dans le reste du poème). En outre, nous remarquerons ici que ce premier quatrain annonce l'objet du poème, le thème, ou, en tous cas, le motif poétique qui sera développé dans les strophes suivantes : ici, il s'agit d'un thème propre à la lyrique populaire espagnole, à savoir un élan à la fois amoureux et douloureux envers l'être aimé, qui est absent ou qui le sera bientôt.

La deuxième strophe du poème participe de la même structure, avec un « développement interne » – nous nommerons ainsi l'axe autour duquel s'articule la strophe, différent de la progression générale du poème, qui en est un « contexte » –, une unité syntaxique – il s'agit de deux segments liés par la copule « *y* » dont nous venons de mentionner l'usage. Nous pouvons remarquer la présence du « *que* », du « *y* » et du « *ay* », signes d'oralité, de même que la simplicité parataxique avec laquelle est construite la strophe. Le « développement interne » à la seconde strophe semble s'inscrire dans la suite de la première puisqu'il s'agit d'une affirmation progressive du sentiment qui passe par plusieurs phases chronothétiques. En effet, la strophe s'ouvre avec une négation de l'action du verbe recteur (« *no me asalta* », v.5), tandis que la seconde occurrence de verbe (celle de la phrase regardée) est un subjonctif (« *falte* », v.7) mais dans une modalité assertive et, enfin, la dernière occurrence, une chronothèse de type III dans une modalité assertive (« *falta* », v.9) : nous avons donc un ancrage progressif dans une temporalité réelle, laquelle va de pair avec une intensification des sentiments évoqués par la voix poétique avec la série des verbes à l'infinitif, dans un mode quasi-nominal, qui forment un paradigme morphologique. Ainsi, nous avons « *temer* », « *poder* » et « *querer* » dont la sémantèse indique une gradation d'intensité des émotions mais aussi une progression vers le positif, puisqu'on va de la peur à l'amour, en passant par le potentiel.

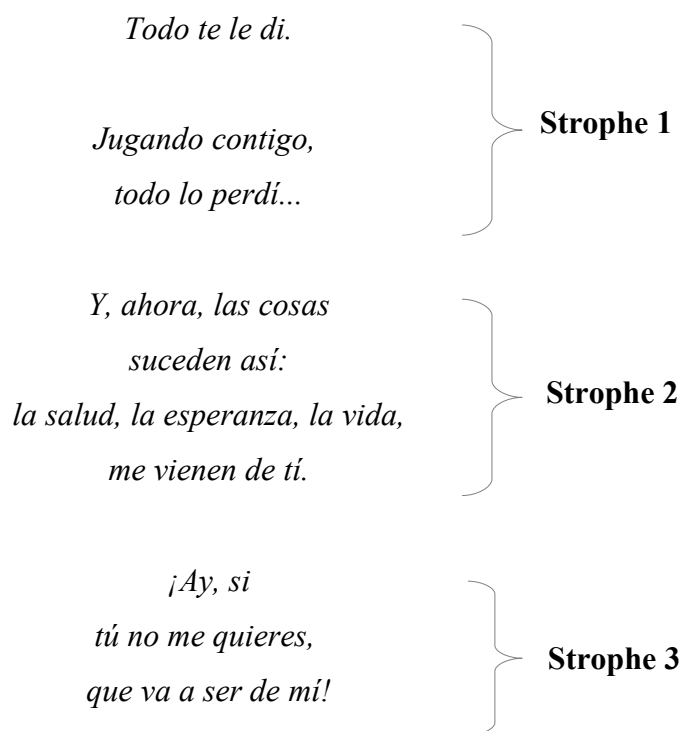
Quant à la troisième strophe du poème de Manuel Machado, elle semble reprendre les vers de la première, notamment avec les rimes puisque, comme dans la première strophe, nous avons un mot oxyton accentué à la rime (« *mí* », v.11) suivi de deux mots atones (« *no* », v.12, et « *yo* », v.13). Le « *no* » et le « *yo* » à la rime renvoient ici encore à la négation de

³²⁵Antonio Sánchez Romeralo, *ibid.*, p.184

l'existence du « je » poétique. Notons toutefois un parallélisme antithétique entre le v.2, « *que ahora sí* », alors que le v.12 est « *ahora no* », de même qu'autour du verbe « *soy* » repris dans la dernière strophe, nous passons d'une structure « *el que* » au pronom « *yo* », lequel renvoie sans détour à la voix poétique qui assume le discours. Enfin, intéressons nous au dernier vers du poème qui comporte un jeu phonique avec une répétition de la glide [j] dans « *soy ya yo* », qui marque également le dernier temps fort du développement strophique et global. Pour reprendre la terminologie employée par Pedro Aullón de Haro, il s'agit probablement du « *kireji* » vers lequel tendait tout le poème, sorte d'apogée clôturant à la fois la strophe et le poème tout entier.

À partir de l'hypothèse élaborée avec l'analyse de ce premier poème des « *Hay-kais* » de Manuel Machado, nous allons tenter de voir ce qu'il en est du second. D'un point de vue superficiel, il apparaît que se découpent quatre unités : un vers isolé, un distique, un quatrain et un tercet. Outre la variété strophique qu'offrent ces poèmes, nous allons tenter de voir comment pourrait se découper celui-ci dans une optique plus « haikistique ». Le découpage peut alors se faire selon un premier schéma qui inclurait le vers isolé dans un tercet formé avec le distique :

Modèle 1



Cependant, il nous faut considérer que, si nous pouvons isoler une strophe du reste de son contexte, nous ne pouvons certes pas « coller » des strophes entre elles pour pouvoir obtenir un résultat cohérent avec l'idée de « *haikai* » pour tenter de comprendre les poèmes de Manuel Machado. Ainsi, il serait sans doute plus plausible de considérer le poème comme suit :

Modèle 2

Todo te le di.

Strophe 1

*Jugando contigo,
todo lo perdí...*

Strophe 2

*Y, ahora, las cosas
suceden así:
la salud, la esperanza, la vida,
me vienen de ti.*

Strophe 3

*¡Ay, si
tú no me quieres,
que va a ser de mí!*

Estribillo

De fait, quatre strophes apparaissent mais il convient de noter que l'*estribillo* final est une reprise du premier poème, qui clôt à la fois le second poème dont il fait partie, et le tout en reprenant une partie de l'*estribillo* du modèle 1. Nous revenons donc sur une tripartition du poème, qui à défaut de se résumer à un tercet, se résume à trois unités métriques.

Néanmoins, il convient de constater combien nous sommes loin des critères habituels qui nous servent à identifier un *haiku* : nous sommes hors du cadre des dix-sept syllabes, du tercet, de l'absence de rime et autres mots de saison traditionnellement liés à la poésie du petit poème japonais. Dans la plupart des exemples que nous venons de citer, nous avons pu constater une isométrie, la présence de rimes assonantes – parfois même consonantes – dans les vers pairs ou impairs, selon les poèmes, mais surtout, nous avons pu mesurer combien la frontière était ténue entre le *haiku* hispanique et les formes de la lyrique traditionnelle et populaire, si bien qu'il est parfois difficile d'identifier un schéma métrique tant il ressemble à une autre forme à laquelle il est, de près ou de loin, apparenté. Nous pouvons, par exemple,

prendre le cas de ce II des « *Hay-kais* » de Manuel Machado dont nous retiendrons la strophe suivante :

*Y, ahora, las cosas
suceden así :
la salud, la esperanza, la vida,
me vienen de tí.*

En tenant compte des variantes introduites par la poésie moderniste et avant-gardiste, qui fait rarement coïncider les poèmes avec les structures classiques dont ils se réclament, il apparaît que ces quatre vers, de structure 6/6/10/6 avec des rimes assonantes dans les vers pairs, pourraient effectivement, en dehors de leur contexte, passer pour une *seguidilla gitana*.

Enfin, comme le *haikai no renga* se démarquait de la poésie traditionnelle par son côté non-conventionnel, « populaire » par son expression simple, il semble que les formes issues de la lyrique populaire ou traditionnelle se distinguent elles aussi par leur syntaxe simple, qu'Antonio Sánchez Romeralo, citant Dámaso Alonso, appelle « *sintaxis suelta* » – par opposition à la « *sintaxis trabada* » des poèmes classiques, qui sont en fait les différents types existants d' « *andadura estilística* ». Revenons donc un moment sur l'« *extremado nominalismo* » dont parlait Pedro Aullón de Haro dans son commentaire du poème d'Antonio Machado mais à la lumière de ce que nous venons de considérer : une syntaxe simplifiée, une articulation parataxique basique, tout aussi basique que les procédés hypotaxiques avec un nombre restreint de copules, de connecteurs discursifs, reflétant une oralité prégnante. Sans doute ne serait-il pas exagérer de considérer comme aboutissement de cette simplicité et de cette concision un texte où des lexies seraient liées entre elles par une simple juxtaposition, un peu comme on énumérerait une série de mots à l'oral, sans les enchâsser dans quelque architecture syntaxique aussi complexe que celles que l'on peut obtenir à l'écrit. Dans la perspective de l'oralité, il apparaît presque naturel que tout se simplifie, se concentre, se synthétise jusqu'à produire une expression réduite à l'essentiel sans pour autant y voir une conception orientalisante, voire même japonisante dans l'absence de verbes conjugués. En somme, nous n'écarterons pas l'idée que les « haikistes » hispanophones aient pu vouloir un jour « imiter » le modèle japonais en effaçant les marques temporelles de leur poèmes brefs mais nous conserverons cependant, en marge de cette « coquetterie » poétique, l'idée que ce nominalisme n'est pas étranger à l'expression poétique populaire et qu'il y est même fortement rattaché.

Ainsi, nous allons du *villancico* à la *seguidilla*, formes étroitement liées dans leurs structures, leur aspect oral, populaire, leur simplicité, leur concision. Cependant, il serait

incomplet de nous borner à ces formes poétiques qui, si elles représentent bon nombre des compositions populaires et traditionnelles, ne sont certes pas les seules à entretenir, de près ou de loin, quelque lien, même ténu avec le *haiku*. Il est parfois difficile d'appréhender le nœud structurel, métrique, discursif ou encore thématique qui lie le *haiku* et les formes traditionnelles de la *lirica popular* ou de la *lirica tradicional* espagnoles mais c'est sûrement parce qu'à ce stade de notre réflexion, nous avons bien compris qu'il n'existerait pas de « pures » ressemblances entre les deux formes mais, au mieux, un itinéraire qui aurait pu mener les poètes, dans leur quête pour qui de concision, pour qui de renouveau, vers une forme que l'on croyait lointaine et exotique alors qu'on en avait déjà semé les graines depuis fort longtemps. De ces graines poétiques, prenons la *cantiga de amigo* galégo-portugaise, liée à la *seguidilla* par le chant, au *villancico* par sa distribution en distiques et le fil rouge du motif poétique qui, annoncé dès les premiers vers, se déroule tout au long du *canto*.

II.3.1.3. Structure binaire du *haiku* hispanique

Les textes cités en exemples dans les analyses qui suivent sont tous extraits d'un ouvrage intitulé *Un Viejo Estanque, Antología de haiku contemporáneo en español*. compilés par Susana Benet et Frutos Soriano, tous deux haikistes. Elle constitue sans doute l'une des premières anthologies de ce type, portant sur une période récente pour répondre à une demande précise :

Esta antología surge de una inquietud colectiva, expresada en la página El Rincón del haiku por uno de sus colaboradores habituales, Luis Carril, y secundada por la mayoría de los participantes de dicha página.

*La intención de este proyecto ha sido reunir una amplia muestra del haiku que cumpla con el principio del estilo tradicional japonés, tanto en su forma como en su contenido*³²⁶.

Il s'agit probablement d'acter de façon écrite ce que le numérique, parfois très approximatif, peut offrir en matière de poésie et avoir ainsi une référence concrète pour ces textes qui paraissent ou disparaissent sur Internet sans que jamais on ne sache d'où ils sont

³²⁶*Un Viejo estanque, Antología del haiku contemporáneo en español, Edición de Susana Benet y Frutos Soriano, Granada, La Veleta, 2013*. Le site dont il est question est : www.elrincondelhaiku.org.

extraits et, partant, que leur légitimité puisse être contestée dans un travail critique ou scientifique.

Nous nous contenterons de retenir, de cette explication en note liminaire, le fait que les textes présentés remplissent tous le critère formel du *haiku* « à la japonaise » – nous rappelons que pour ressemblant qu'il soit, un *haiku* en langue espagnole ne peut être « conforme » au modèle japonais pour les diverses raisons que nous avons et continuons d'exposer, même s'il peut lui ressembler sur de nombreux points – et comptent donc dix-sept syllabes.

Le propos de cette partie est de confronter cet héritage de la lyrique traditionnelle galégo-portugaise et castillane, portant sur une structure essentiellement binaire, à un poème qui, en Occident, est présenté sous forme de tercets. Les exemples seront choisis en fonction du traitement de cet espace imposé des dix-sept mores afin de mettre en évidence les mécanismes sémiotiques du signifiant textuel selon des paramètres divers tels que la présence ou l'absence de ponctuation, de majuscule, de rimes (internes ou finales) ou encore de titres. Enfin, nous tenterons également de voir comment se construit le procès figural dans un texte où il n'y a de place que pour une mise en situation et son climax, ce qui renvoie effectivement à une conception du *haiku* en deux temps. Nous aurons par ailleurs l'occasion de constater que ce schéma, déjà binaire, peut être renversé et il arrive que l'« histoire » commence par le dénouement et revienne sur ses pas, toujours en un paradoxe qui relève parfois du syllogisme.

Commençons par considérer ce poème de Felix Alcántara :

*No llega a dar
la piedra un quinto bote.
Quedan las ondas*³²⁷.

Dans cet exemple, nous pouvons tout d'abord noter la présence de deux points finaux, qui marquent explicitement la fin de deux phrases distribuées sur trois segments. La première d'entre elle occupe les deux premiers vers tandis que la seconde constitue le vers final. Du point de vue des unités phrastiques en présences, la structure de ce poème est bipartite et donc basiquement binaire. Le thème du poème ainsi que l'action décrite, attestée par la présence d'une forme verbale au présent dès les premiers mots, se déroulent sur ces deux premiers segments. Il semble alors que le dernier segment, comportant lui aussi une forme verbale, se déroule à la suite ou en parallèle de l'action première, comme nous allons le voir.

L'actualisation de la locution verbale « *no llega a* », dont le présent de l'indicatif paraît revêtir une valeur descriptive accompagné d'une modalisation négative, fonctionne en

³²⁷Susana Benet, et Frutos Soriano, *op.cit.*, p.20

renforce, en une sorte d'hyperbole morphématique, la supplantation du mouvement par la stagnation. Ce deuxième verbe est également au présent, avec une valeur descriptive. Toujours en raison de l'incidence interne du verbe espagnol, le sujet n'est pas encore identifié mais nous savons, grâce à la flexion, qu'il ne s'agit pas d'un mais des sujets et que, manifestement, ils diffèrent de celui qui a été identifié tardivement pour le premier « membre » du poème. Néanmoins, cette identification tardive est plus « rapide », si l'on peut dire, que celle du premier membre car le syntagme, qui correspond ici à une phrase, doit tenir dans les sept derniers mores. Ainsi, le groupe nominal « *las ondas* », juste après la césure, est identifié comme sujet du verbe et marque la fin du poème, puisque l'ordre de la phrase est renversé. Or, il y a dans ce vers une répétition de trois phonèmes sur deux mots : les consonnes [n] et [d] ainsi que la voyelle [a] qui forment une rémanence phonique malgré le fait que le triphone ne soit pas dans le même ordre. Nous pouvons supposer qu'il faut y voir un ricochet phonique dans ce vers où l'onde a remplacé la pierre implicitement disparue mais dont le mouvement se répercute encore et encore à la surface de l'eau. Il existe donc deux phases, deux mouvements dans ce poème : la phase de la pierre et celle de l'eau, celle des ricochets et celle des ondes, celle de l'être et celle de la mutation. En accolant ainsi ces deux phrases elles-mêmes lapidaires, la voix poétique rend l'image plus saisissante encore avec ce court laps de temps que constitue la lecture où, comme le caillou, l'esprit va de ricochets syntaxiques (notamment au travers de cette parataxe minimaliste) en ricochets sémantiques et enfin phoniques car, en effet, il existe une rime assonante entre le premier et le dernier vers.

Voyons à présent un autre type de schéma binaire et bimembré avec un *haiku* de José María Bermejo :

*Antes temía
al trueno; pero ahora
duermo con ella*³²⁸...

Nous avons retenu cet exemple en raison de la ponctuation qu'il comporte mais aussi en raison d'un traitement de l'espace discursif et de la progression thématique radicalement différents de celui que nous avons pu voir dans le poème précédent.

Effectivement, la progression du texte s'apparente ici à celle d'un récit avec la présence de connecteurs logiques et d'embrayeurs saturés liés au présent de l'énonciation. Notons surtout l'utilisation de l'un des temps de l'inactuel, à savoir l'imparfait, temps de la narration par excellence au début du texte qui se transforme en un présent que nous pourrions qualifier de descriptif mais qui, au vu de la valeur narrative de l'imparfait qui le précède,

³²⁸Susana Benet, et Frutos Soriano, *ibid.*, p.31

pourrait effectivement devenir un présent de narration. Le point-virgule figure une « rupture » entre passé et présent mais cette rupture n'est pas franche, comme ce serait le cas avec un point, mais plus marqué que s'il s'agissait d'une virgule.

Le *haiku* hispanique, avec ce qu'il comporte de rémanences de la lyrique populaire espagnole, se construit donc selon un schéma binaire, faisant peu cas de la présentation tripartite dont il fait l'objet, la plupart du temps. Les deux possibilités de fonctionnement sont les suivantes : soit le « suspense » poétique est ménagé en premier lieu et le premier mouvement consiste à préparer le le climax du second, soit la voix poétique choisit de « frapper » l'esprit du lecteur d'entrée avec l'apogée de sa combinaison poétique, qu'il développe dans le second mouvement qui, à son tour induit une rétrolecture du premier. Ainsi, soit il s'agit d'une progression, soit il s'agit d'une rétrogradation. Dans les deux cas, rien n'indique que le mouvement doive respecter le segment. Selon l'effet que la voix poétique veut donner, elle peut opter pour le déséquilibre (1/2ou 2/1), soit pour l'équilibre en courant le second segment. C'est là un nouveau niveau de figuration et, par là-même de signifiance. Enfin, nous sommes tentées d'émettre l'hypothèse qui consisterait à rattacher cette bimenbration du *haiku* à l'esprit de « simplicité » propre aux formes populaires : il est plus facile de traiter et de retenir deux éléments que de traiter plusieurs faisceaux d'éléments à la fois. Il est donc fort probable que ce caractère bimembré, le parallélisme (du traitement discursif) et la binarité du *haiku* (sur le plan figural) soient des caractéristiques héritées de la lyrique populaire espagnole.

II.3.2. La *jarcha* : comme un « *haiku* » dans la poésie judéo-espagnole et arabo- andalouse

Ces considérations autour de la composition et de l'articulation des strophes dans les différentes formes poétiques que nous venons d'aborder nous laissent percevoir toute l'importance que revêt la strophe dans le domaine des formes poétiques issues de sources populaires, notamment orales. Or, même si la dernière forme poétique que nous venons d'aborder trouve sa source dans la culture galégo-portugaise, les modèles lyriques que nous avons étudiés sont essentiellement issus de la lyrique castillane alors qu'il semble que le

haiku, tel qu'il apparaît chez les auteurs de la Génération de 27, partage également certains traits avec des formes poétiques issues de la culture arabo-espagnole ou judéo-espagnole

Même si nous abordons ici une nouvelle facette des raisons présidant à l'entrée du *haiku* dans le panorama littéraire contemporain espagnol, les constats et autres hypothèses que nous allons émettre sont, bien entendu, à mettre en relation avec les aspects de la lyrique espagnole que nous avons évoqués jusqu'à maintenant. En effet, il est un peu arbitraire de scinder ainsi les différentes provenances des influences qui sont à l'origine de l'intérêt que les poètes espagnols ont porté au poème bref japonais. C'est pour la clarté de notre exposé que nous avons opté pour cette classification artificielle puisque, rappelons-le, les différentes formes de la lyrique traditionnelle et populaire espagnole sont presque toutes synchrones dans leur apparition en tant que formes poétiques. Comme nous l'avons vu pour le *villancico*, la *seguidilla* ou encore la *cantiga*, si l'on en trouve des traces dans les écrits datant d'avant le X^e siècle, de façon tout à fait fortuite, les dates retenues avoisinent toutes le XI^e siècle. C'est pourquoi nous devons garder à l'esprit que ces différents courants ont marqué la lyrique castillane comme un mélange réel d'influences qui s'étend sur plusieurs siècles. Ainsi, nous aborderons à présent les *jarchas*, arabo-espagnoles ou judéo-espagnoles, comme faisant également partie des sources du *haiku* espagnol en tant que forme brève – voire hyperbrève – de la poésie. D'autres formes poétiques, notamment héritées du patrimoine littéraire arabo-espagnol, sont reprises par les poètes de la Génération de 27 telles que les *qasidah* ou les *gažal* (qui apparaissent chez Federico García Lorca sous le nom de *casidas* et *gacelas*), ou bien encore les *zéjel* – proche, nous l'avons vu, de la *seguidilla* –, dont le schéma métrique reste plus ou moins fidèle au *zağal* initial.

Pour ce qui est de la musicalité du *haiku* hispanique comme forme brève, de son aspect cyclique et fragmentaire, il peut également être rapproché d'une autre forme poétique que nous venons de mentionner : la *jarcha*.

La *jarcha*, ou *khardja* selon les critiques, est elle aussi un élément détaché d'une forme plus longue, la *moaxaja*. On attribue la « paternité » de cette dernière à Muccadam ben Muafa. La *muwashshah* est, à l'origine, une forme poétique arabo-espagnole destinée à être chantée : le soliste chante la strophe/couplet et le public répond en chantant le refrain³²⁹. Il s'agit d'une forme poétique dans laquelle on retrouve le *ghusn*, le couplet aux rimes variées dont le nombre varie entre cinq et sept dans un même poème, et le *simt* – ou *qufl* – qui tient lieu de refrain dont les rimes sont communes à tous les vers, reprenant celles du préambule où l'objet thématique du poème est exposé. Il existe une variante de cette structure : la

³²⁹Ounane, Ahmed, *Clase para estudiantes argelinos: cómo presentar el estudio de una moaxaja*, Actas XVI, Orán, ASELE, 2005, p.508

muwashshah dite « chauve » (*aqra'*) quand le préambule thématique n'est pas explicité³³⁰. Devenue *moaxaja* en espagnol, elle aborde différents thèmes et navigue entre plusieurs registres, allant du lyrique au panégyrique, en passant par la satire, mais tous ces objets thématiques appartient au *si'r*, la poésie, par opposition à ce qui ne rend pas dans le cadre des thèmes imposés par celle-ci.

Quant à la *jarcha*, elle est l'hispanisme du mot arabe *khardja*, qui signifie littéralement « sortie ». Il s'agit en fait du refrain entonné à la fin de chaque strophe de la *moaxaja*, chantée par le public/chœur³³¹. Rappelons qu'à l'origine, il n'est pas d'unité thématique évidente entre la *jarcha* et les strophes de la *moaxaja*. Par ailleurs, cette forme poétique héritée de la culture mozarabe apporte elle aussi son lot de singularités structurelles puisque les strophes sont composées en arabe littéraire et la *jarcha* est en arabe vulgaire – ou mozarabe –, ce qui lui vaudra d'être transcrite en *aljimiada*, au même titre que son homonyme hébraïque.

De la *moaxaja*, c'est ce refrain nommé *jarcha* que l'on retient, e qui nous ramène à réitérer le constat suivant : la mémoire populaire retient volontiers le fragment répété, comme ce fut le cas pour l'*estribillo* de la *seguidilla*. À ce titre, il est également intéressant de noter que la *khardja*, dont le sens littérale est « terminaison », « sortie », peut également porter le nom arabe de *markaz*, dont le sens est « appui »³³². La *jarcha*, quant à elle, est une strophe oscillant entre deux et quatre vers de dix ou douze syllabes, ce qui la place dans les catégorie des formes poétiques fondées sur des vers d'*arte mayor*.

La solennité des thèmes abordés, surtout les thèmes d'ordre lyrique tels que des amours heureuses ou malheureuses, renvoie à une sorte de « gravité » qui se dégage des mètres d'*arte mayor*. Il y est souvent question de l'absence de l'être aimé, abordé par le biais d'un ancrage énonciatif qui serait un « je » poétique féminin.

En voici quelques exemples tirés d'une édition numérique :

JARCHA I

Muwaschaha: Yehuda Halevi (c.1075.c.1140), Panegírico en honor de al-Hassan (David)

ben al Dayyan

I. Transcripción

García Gómez 1965

I Ben, sidi, beni!

³³⁰Stern, Samuel, *Les chansons mozarabes, Les vers finaux (kharjas), en espagnol dans les muwashshahs espagnols et hébreux*, Oxford, Bruno Cassirer, 11964, p.14

³³¹Ounane, Ahmed, *op.cit.*, p.508

³³²Stern, Samuel, *op.cit.*, p. 15

2 *El qerer es tanto beni*
3 *d'est 'az-zameni*
4 *kon filio d'Ibn ad-Dayeni*

II Traducción

García Gómez 1950
1 *Ven dueño mío, ven,*
2 *porque el amor es un gran bien*
3 *que nos depara esta época*
4 *feliz gracias al hijo de Ibn al-Dayyan*³³³

Il est possible de voir, à partir de ce premier texte, comment le poème est remis dans le contexte de son élaboration : ici, E. García Gómez indique qu'il est adressé au fils d'Ibn al-Dayyan, dont le nom est clairement explicité dans le dernier vers du poème. Pour ce qui est du cadre énonciatif, la répétition du verbe à l'impératif « *ben* », « *beni* » avec une flexion masculine en « *-i* » indique que l'énoncé est clairement adressé à un destinataire en particulier, al-Hassan, mentionné par une périphrase. Il s'agit d'un panégyrique où l'amour porté à al-Hassan est loué et a pour effet d'embellir « *esta época* », dans une temporalité interne au discours qui met en exergue la coïncidence du temps de l'énonciation avec celui du discours. Il est donc question d'amours heureuses, à l'instar de la *jarcha* 4, toujours de Yehuda Halevi, que nous reportons ci-dessous :

JARCHA 4

Muwaschaha: Yehuda Halevi (c.1075.c.1140), Panegírico en honor de Ishaq ben Qrispin

I. Transcripción

García Gómez 1965, 383:
1 *Garīd boš, ay yermanēllaš,*
2 *kóm kontenēr-hé mew mā'lē,*
3 *Šīn al-h, abīb non bibrē'yo*
4 *¿ad ob l'iréy demandā're?*

³³³Revista Katharsis, Edición digital, sur le site : www.revistakatharsis.org, p.12, consulté le 03/12/2012. Le site de l'époque n'est plus consultable aujourd'hui mais les jarchas sont encore disponibles sur le nouveau site de la revue : www.revistakatharsis.com, consulté le 23/09/2014 . Pour plus de commodité, nous garderons l'ancienne éditions où plusieurs dizaines de *jarchas* sont transcrite et traduite par l'arabiste Emilio García Gómez.

II Traducción

Menéndez Pidal 1951, 244:

1 Decid vosotras, ¡ay hermanillas!

2 ¡cómo resistir a mi pena!

3 Sin el amigo no podré vivir;

*4 volaré en su busca*³³⁴.

Cet exemple comporte une adresse explicite aux « *hermanillas* », figures féminines des sœurs-confidentes qui sont un topique de ce genre poétique. Bien qu'étant un panégyrique comme le premier poème cité, il ne traite pas des joies de l'amour mais, bien au contraire, de la peine et du désespoir engendré par l'absence de l'être aimé, dont la voix poétique se plaint auprès de ses sœurs. Les signes d'assise, points d'exclamation et d'interrogation, ajoutent encore à la détresse perceptible tandis que l'emploi des deux futurs de l'indicatif montre à la fois l'état actuel dans lequel se trouve la voix poétique (« *no podré vivir* ») et la solution qu'elle envisage pour y remédier (« *volaré en su busca* »).

La *jarcha* est, de prime abord, une forme poétique féminine d'un point de vue énonciatif, où la voix poétique s'adresse à une autre femme : mère, sœur ou confidente. Elle est aussi une forme brève avec des strophes dont le nombre de vers est compris entre deux et quatre. Les marques de l'énonciation renvoient à une réelle subjectivité – les signes d'assise, comme nous l'avons vu, ainsi que les vocatifs ou les interjections – qui rattache cette forme poétique à la lyrique hispanique populaire. Il est alors question de rendre toute l'intensité du sentiment de manque produit par l'absence de l'« ami », bien-aimé – souvent désigné par des mots tels que *sidi* ou *habib* avec quelque désinence hypocoristique, qui sont en quelque sorte symboles de la figure masculine absente – dans une strophe où le nombre de syllabes est limité à quarante-huit dans le cas d'une « longue » *jarcha*. La concision y est de mise, ce qui semble lui faire un point commun avec le *haiku* hispanique de la lyrique moderne où, à de nombreuses reprises, le discours semble coïncider avec l'énonciation. Un dialogue à plusieurs niveaux s'amorce dans tous les cas, entre le soliste et le chœur public, entre la femme et la confidente muette, entre le poète et le lecteur – ou le poète lui-même, comme nous le verrons – dans le cas du *haiku*.

Par ailleurs, si la *jarcha* est lue et perçue comme une poésie « féminine » où l'on aborde les états d'âme d'une femme, elle n'exclut pas l'homme car il est à la fois l'auteur et un objet référentiel, un symbole. Ce sont des hommes qui la transcrivent, comme le fit

³³⁴*Op.cit.*, p.13.

Moccadam de Cabra, s'inspirant des *jarchas* populaires de chaque époque. L'homme en est donc un acteur par sa fonction de scripteur. Il peut arriver que ces états lyriques puissent être imputés à un « je » poétique masculin : l'absence est toujours celle de l'homme, mais de l'autre homme. La contrainte de « féminité »³³⁵ comme caractéristique de la *jarcha* serait alors contournée en gardant un « je » poétique féminin porté par une main masculine extra-discursive, connotant ainsi l'homosexualité, autre thème abordé dans la poésie arabe de l'époque. Gardons cependant à l'esprit qu'il ne s'agit là que d'hypothèses formées par certains théoriciens du genre mais il est possible d'en voir quelques exemples parmi les poètes de la Génération de 27 tels que Luis Cernuda ou Federico García Lorca. *Le Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* passe pour être une *jarcha* tandis que le poème intitulé « *Música cautiva. A dos voces* » est rapproché de cette forme brève de la lyrique populaire par Frédéric Bravo dans un article intitulé « De la "jarcha" mozarabe au "haiku" japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres » émet l' « hypothèse d'un modèle revisité » :

Música cautiva

A dos voces

« *Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado,
Tus labios sobn labios de hobre que no cree
En el amor* ». « *Entonces dime el remedio, amigo,
si están en desacuerdo realidad y deseo.* »

Poème à propos duquel Frédéric Bravo dit : « (...) ici, c'est un tout autre univers que revisite l'écriture de Luis Cernuda : celui des *khardjas* (*jarchas* en espagnol), ces brèves compositions vieilles de plus de dix siècles insérées à la fin des *Muwashahat*(...)³³⁶ ».

Le fait troublant, chez ces deux auteurs, est cette similitude du choix poétique opéré et, par la-même, la manipulation discursive similaire à laquelle ils se livrent. Si Cernuda écrivait tout à la fois *villancicos*, *jarchas*, *seguidillas* et *haikus*, il en allait de même pour Lorca. Prenons ici ce poème intitulé « *Rayos* », que nous nommerons *haiku* en raison de son extrême brièveté :

³³⁵Stern, Samuel, op cit, p. XXVI : « Il est évident que le trait essentiel de la *kharja* est que c'est une femme qui parle et que les autres personnages qui y sont introduits occasionnellement sont des variations artificielles qui en dérivent. ».

³³⁶Frédéric Bavo, « De la "jarcha" mozarabe au "haiku" japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Cahier interdisciplinaire de méthodologie*, n°11, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.67

*Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto*³³⁷.

Ce poème déjà évoqué compte parmi les rares poèmes imputables au *haiku* écrits de la main de F. García Lorca. Remarquons combien cette étiquette de « *haiku* » est périlleuse – et trompeuse, parfois – tant l'idée que l'on se fait du *haiku* hispanique est fluctuante et imprécise. Le compte métrique du poème de F. García Lorca renvoie directement au modèle-type puisqu'il s'agit du 5/7/5 canonique. Or, le thème abordé n'a rien d'objectif, ni même de descriptif comme le ferait une « photographie » littéraire telle qu'on en produit dans les *haikus*. Le thème religieux est à la fois déduit – « *Dios* » apparaît explicitement dans le dernier vers – et induit – connotation d'un sens religieux pour le mot « *hermano* » – cependant que le poème demeure dans le panel des thèmes admis comme faisant partie du *si'r* arabe. Ensuite, il apparaît que la brièveté du poème ne laisse pas une latitude suffisante – même si nous savons que la figure trouve toujours la place qui lui est nécessaire – pour amorcer une métaphore, mais guère plus. En revanche, l'élément qui tend à rapprocher ce poème de la *jarcha* se trouve dans le second vers : « *abre los brazos* » connote la caresse, même amicale, le contact du corps, thème récurrent du genre où la femme se languit du corps de l'être aimé. De même, le vocatif « *hermano* » mis en apposition peut, quant à lui, être pris comme un pendant symétrique du « *hermana* », allocutaire possible des *jarchas* « orthodoxes ». Ici, l'homme s'adresse à son frère confident, comme on a pu en voir un exemple avec la *jarcha* 4 de Y. Halevi pour les femmes. Loin d'user de l'artifice énonciatif qui consiste à « féminiser » la voix masculine qui s'exprime, F. García Lorca propose une adaptation « masculine » de la *jarcha*. Samuel Stern précise, par ailleurs, qu'il existe une version religieuse de la *muwashshah*, dont le schéma métrique reprend celui de la *muwashshah* normale avec sa *kharja*³³⁸. Même si l'étude réelle de ces formes poétiques – la *muwashshah* et la *kharja* – par Samuel Stern ne date que de 1948 et, partant, ne pouvait être connue de Lorca, il est possible d'émettre l'hypothèse que le *jarcha* faisait partie des formes de la lyrique populaire andalouse et dont Luis Cernuda et Federico García Lorca pouvaient, l'un comme l'autre, avoir eu connaissance.

Il s'agit cependant d'une hypothèse qui ne concernerait que les poètes espagnols, la *jarcha* demeurant une forme liée au folklore particulier de la péninsule ibérique. C'est pourquoi nous n'avons cité l'exemple de la seule « *jarcha* » de Luis Cernuda, sur l'hypothèse avancée par Frédéric Bravo, à laquelle nous avons adjoint l'hypothèse d'une unique *jarcha*

³³⁷Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p.520

³³⁸Stern, Samuel, *Hispano-arabic Strophic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p.82

écrite par Federico García Lorca. Cependant, le cas de Luis Cernuda et sa relation à l'« unique » est fort révélateur de cette recherche qui se met en place autour du texte poétique que l'on mesure à la fois à l'aune de la tradition et à celle de la modernité, notamment par le rappel de formes anciennes – certaines archaïques – afin de pouvoir revisiter les codes et, ainsi, mieux les contraindre, les contourner ou les affirmer. En revanche, ce que le haïku a sans doute retenu de la *jarcha*, c'est son intimiste, la possibilité de dialoguer avec l'interlocuteur muet avec ce « *tú* » que l'on retrouve chez nombre d'auteurs, faisant du haïku hispanique une forme éminemment lyrique.

Lorsque nous évoquons la notion d'allogène pour qualifier le *haïku*, nous parlons d'un ensemble à l'échelle de l'« *archi-haïku* » dans lequel auraient coexisté deux *haïkus* bien distincts : l'hispanique et le japonais. Le détour par les aspects phonétiques et phonologiques, par la tradition de la lyrique espagnole et les formes qui ont pu, peu ou prou, occuper une place dans le genèse et le développement du *haïku* hispanique n'ont eu pour seul but que la démonstration de cette respectueuse « cohabitation » de deux langues, de deux cultures, de deux graphies. Il n'est pas question de « transfuge », de « copie », d'hérédité – quoiqu'on puisse trouver quelques renvois plus ou moins conscients à la forme japonaise dans le *haïku* hispanique –, de symétrie et encore moins de « plaquage » ou de « collage », de l'existence d'une source supposant l'existence d'une cible.

Comme les formes de la lyrique espagnole qui ont été mentionnées, entre lesquelles la *seguidilla* et le *villancico* ont joué un rôle particulièrement important, le haïku n'est finalement qu'un prétexte, au sens étymologique et large du terme. Prétexte parce que la connaissance de cette forme poétique a précédé, bien entendu, son apparition dans le panorama littéraire hispanique. Cependant, nous nous limiterons à parler d'inspiration, d'innutrition car la seule chose que partagent les deux domaines sur cette forme, c'est son nom. Prétexte également en ceci que le retour à des formes anciennes, sur lequel se sont fondées les Générations de 98 et de 27, a permis une remise en perspective de la poésie, mais aussi de la poétique. Il était alors question, semble-t-il, de redonner vie à des formes vouées à l'oubli, l'ennui ou l'échec. Cependant, le *haïku* paraît offrir des possibilités multiples : l'iconicité des langues asiatiques ouvre des perspectives iconographiques ou holistiques déjà pressenties par des auteurs comme José Juan Tablada ou Guillaume Apollinaire, des pistes épistémologiques comme cette quête de la pureté du langage poétique que l'on retrouve chez Arthur Rimbaud ou Juan Ramón Giménez. Sans doute manquait-il une forme capable de faire la somme de toutes ces questions : le *haïku*, dont la brièveté se donne à voir comme une « image » tandis que la contrainte de son espace textuel oblige à une concentration touchant parfois à l'abstraction.

En revisitant les formes de la lyrique traditionnelle espagnole, l'écriture haikistique semble surtout avoir redécouvert la lyrique, tout simplement. Cet interlocuteur muet de la *cantiga* ou de la *jarcha*, ce « tu » parfois divin de la *saeta*, l'amour chanté du *madrigal* comme une dualité pas toujours équitable, sont autant de voies tendant à postuler, avant tout, l'existence même de la voix poétique, avant de rappeler avec une ferveur presque mystique – au sens étymologique du terme – sa fonction lyrique, thaumaturgique et poétique. Cette fonction lyrique, et avec elle la notion de subjectivité, est justement définie par Yves Stalloni dans son ouvrage intitulé *Les Genres littéraires* :

Face à l'univers de la représentation va se constituer progressivement un univers de l'épanchement. À la restitution objective du monde sous sa forme narrée (le récit) ou dialoguée (le théâtre), répondra une relation personnelle des impressions suscitées par le monde, une exploration intime des sentiments, exprimée à travers une voix jugée spontanée, le chant. Se prenant lui-même pour le sujet, le poète abandonne le domaine de l'imitation de la réalité pour celui de l'introspection individuelle. Cette tendance littéraire qui néglige de prendre le monde pour modèle, qui ignore les attentes de l'auditoire, qui semble traduire, de façon incontrôlée, l'intériorité du créateur et reproduire une parole qu'il s'adresse à lui-même, correspond à ce que l'on appellera *lyrisme*³³⁹.

Poème parlant de lui-même, à lui-même, le *haiku* hispanique, fort de son autotélicité, se distingue à présent clairement de son homonyme japonais par la posture adoptée par la voix poétique, celle de intériorisation du monde par le biais de motifs universels comme l'amour, a vie, la mort, le temps, ces concepts qui, finalement, décrivent de façon presque exhaustive la condition humaine. Ainsi, nous sommes en mesure de conclure, à ce stade de notre réflexion, que ce n'est pas le *haiku* qui traverse les genres mais bien les genres qui le traversent.

³³⁹Yves Stalloni, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2012, p.80-81

TROISIÈME

PARTIE

III. Le *haiku* à la frontière des genres :

Il y a des langues favorables à la liberté ; ce sont des langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans.

Jean-Jacques Rousseau

À ce stade de notre réflexion, il convient de faire un bref récapitulatif des deux étapes que nous venons de franchir dans notre recherche sur le *haiku* hispanique. Il a d'abord été nécessaire de contextualiser la notion de *haiku* dans son environnement d'origine, la littérature japonaise, et d'en suivre l'évolution, d'en observer le processus d'autonomisation jusqu'à l'acquisition de son statut en tant que forme poétique à part entière. Nous avons ensuite, par le biais d'approches esthétiques, stylistiques ou historiques, tenté de comprendre comment le « *haiku* » a pu, au moyen de supports divers, susciter l'intérêt des poètes hispanophones depuis la fin du XIX siècle. Il convient toutefois de rappeler que, pour l'instant, le terme de « *haiku* hispanique » englobe toutes les productions haikistiques en langue espagnole, fussent-elles espagnoles ou hispano-américaines. Or, durant cette progression comparative, le spectre du *haiku* japonais et de ses règles spécifiques planait encore au-dessus du poème bref hispanique, tandis que le but de cette partie tendait à comprendre ce que le *haiku* en langue espagnole devait à son homonyme japonais. Car il est impératif, et ce dès à présent, d'écarter le *haiku* japonais comme « modèle » du *haiku* hispanique, sans quoi nous ne pourrions analyser ce dernier façon objective.

Le mot « modèle », tel qu'il est défini par le *Robert* dans son acception première, est « Ce qui sert ou doit servir d'objet d'imitation pour faire ou reproduire quelque chose³⁴⁰ » et compte des synonymes des mots tels qu' « archétype », « canon » ou « exemple » pour n'en citer que quelques uns. Avant d'entrer dans des considérations ayant trait à d'autres acceptions

³⁴⁰Définition extraite du *Robert*, Société du Nouveau Littré, Paris, 1970, p.1097

que celle qui nous occupe, il est important de relever la notion d' « imitation » et l'équivalence pour ainsi dire naturelle qui s'établit entre les actes de « faire » et de « reproduire » pourvu qu'elles se placent sous l'égide de l'imitation comme non-crédation : la notion de modèle indique une ressemblance, une image qui ne serait qu'un reflet fait (ou contrefait) d'un original inégalable puisqu'il est « pris comme modèle ». Les considérations développées dans les précédents chapitres nous ont d'ores et déjà écartés du sentier de l'imitation puisqu'en somme, nous n'avons relevé que des similitudes, des pistes possibles, d'éventuelles « passerelles » – quoique fragiles – entre le *haiku* japonais, le « modèle », et son « imitation » hispanique, lesquelles ne constituent en rien des preuves d'un « lien de parenté ». Le caractère réducteur d'une telle affirmation prend ici toute sa dimension. Il ne reste alors plus qu'à considérer, pour nous convaincre totalement, les autres acceptions que fournit ce même dictionnaire : les notions telles que « perfection », « standard », « moule » ou « patron ». Le seul concept de perfection dans une hypothétique imitation du *haiku* japonais s'est avéré inopérant dans la mise en relation des textes hispaniques et japonais au chapitre précédent : nous n'avons établi aucun corrélat « parfait » entre le *haiku* de tradition japonaise et le *haiku* d'émergence hispanique. Le « standard », pour sa part, constituait déjà une notion fluctuante au sein même du contexte littéraire japonais, étant donné les nombreuses variations qu'il a connues et les variantes qu'il possède. Nous rappelons la difficulté d'établir une « norme » du *haiku* hispanique car les exemples étudiés tendent à prouver qu'il existe plusieurs approches métriques, poétiques, ontologiques ou sémiotiques du *haiku* en langue espagnole, variant selon les auteurs. Ainsi, les notions telles que « moule » ou « patron », impliquant des limites strictes et réelles, décrivant des contours identifiables et un espace textuel ou métrique identifié, deviennent d'elles-mêmes caduques : délimiter ce qu'on ne connaît relève de l'antilogie, voire de l'absurde.

C'est pourquoi nous nous attacherons à présent à considérer le *haiku* hispanique comme notre unique objet d'étude, coupé de tout autre contexte linguistique, littéraire ou culturel afin d'en dégager les caractéristiques essentielles et tenter, si toutefois cela était possible, d'en présenter une définition ou, à tout le moins, d'en présenter les principales tendances. Pour ce faire, il est indispensable d'en postuler l'existence comme forme poétique, dans un premier temps, afin de pouvoir accéder à ses mécanismes mais aussi à son origine en tant qu'acte de parole et acte d'écriture. C'est donc l'ontologie même du *haiku* hispanique que nous tenterons d'analyser afin de comprendre comment il se construit mais également les différentes remises en questions qu'il implique : la perception, la lecture, le discours souvent polyphonique et, enfin, l'interprétation qui sous-entend une implication majeure du lecteur dans l'acte poétique.

III.1. Les signes des signes ou la perception comme origine du « jaillissement » poétique

La question de la perception – entendons ici la perception dans son sens large : sensorielle et conceptuelle – venant après de nombreuses considérations sur les possibles origines du *haiku* dans la tradition littéraire hispanique – peut paraître anachronique de prime abord. Mais il faut bien tenir compte, à présent, de l'existence d'un *haiku* proprement hispanique et non « pseudo-japonisant » ou « pseudo-hispanique », selon le point de vue que l'on adopte.

L'objet de cette partie sera de comprendre à quoi tient l'expression haikistique, cristallisée sous la forme de l'écriture du *haiku*. En effet, nous nous demanderons ce qui déclenche la nécessité d'une expression poétique marquée par la brièveté, la concision et la puissance d'un langage d'une « banalité » qui n'est qu'apparente. Nous chercherons à savoir comment se manifeste ce « sursaut » poétique que l'on transcrit sous la forme d'un énoncé ramassé sur lui-même, circonscrit à une vingtaine de syllabes à peine, que l'on rapproche de notions comme « révélation », « illumination », « jaillissement », *satori* ou extase.

Il apparaît donc logique nous retournions aux origines de son éclosion moins en tant que forme poétique qu'en tant qu'acte de langage, de parole, d'expression et d'écriture. Nous pourrions même aller plus loin : le langage étant *médium* universel de l'expression d'une réalité intérieure, que nous pourrions appeler « image » ou « pensée », nous chercherons d'abord en-deçà des mots, en remontant les fils cognitifs qui mènent de la sensation à l'expression orale ou écrite de celle-ci. Pour des raisons de commodité et de cohérence, après un retour en arrière historiographique aux origines des formes poétiques brèves de la lyrique espagnole, la progression retenue pour les théories perceptives sera globalement chronologique, des prémices de la « sensation » chez les philosophes de l'Antiquité, jusqu'à Saint Augustin ou Saint François d'Assise. Enfin, nous tiendrons également approches phénoménologiques ou cognitives telles que les conçoivent la linguistique et la sémiotique actuelles.

III.1.1. Le statut ontologique de la perception

Alors que sont établis de possibles liens – ou équivalences – entre ce que l'on nomme l'« âme » et la sphère discursive dans laquelle s'inscrit notre objectif de départ, nous pouvons citer, en exemple de cette vision aristotélicienne de la poésie, ce *haiku* de José Juan Tablada, extrait du recueil *El Jarro de Flores*, dans la partie intitulée « *Árboles* » :

Bambú

*Ave aristotélica, mudas,
oh bambú del Otoño,
tus hojas como plumas...*³⁴¹

La mention explicite d'une référence à Aristote chez Tablada, reconnu comme précurseur du *haiku* hispano-américain, peut avoir de quoi surprendre si l'allusion n'est pas éclairée par les définitions psychologiques et physiologiques du philosophe, principalement abordées dans les deux ouvrages que nous venons de citer. En effet, ce poème, triptyque typographique par essence, semble l'être aussi dans sa structure : il peut être perçu comme le condensé de la vision à trois niveaux qu'Aristote se fait de l'homme : sa nature animale, humaine et intellectuelle³⁴².

L'axe des successivités de la « chaîne parlée », même s'il s'agit plutôt d'une chaîne écrite dans ce cas, nous impose de lire en premier lieu le titre. Le mot « *Bambú* » se pose alors comme signifiant onomastique – peut-être dans ce cas pouvons-nous y voir une portée onomasiologique – du signifiant textuel à venir. Sans tarder, le lecteur s'apercevra que le bambou, qui n'est pas sans évoquer une luxuriante végétation exotique et sauvage, est à la fois cause et résultat d'une perception poétique. Cause parce qu'il est l'objet perçu par l'être, en l'occurrence le poète au travers de sa voix poétique, et le résultat car il inclut l'altération des sens de la voix poétique, exprimée à la fois par la métaphore et la comparaison.

Dans un premier temps, le groupe nominal « *ave aristotélica* » qui ouvre le poème place l'instance réceptrice dans une situation de doute discursif, lequel s'appuie sur une ambiguïté d'ordre grammatical. En début de segment, mis en apposition, on ne sait de quel

³⁴¹José Juan Tablada, *Tres Libros*, Hiperión, Madrid, 2000, p.135

³⁴²Aristote, *De Anima*, Flammarion, Paris, 1993, p.14. Il s'agit toujours de l'exposition de cette théorie par Richard Bodeüs.

oiseau il s'agit puisqu'il n'est actualisé par aucun déterminant, ni si c'est à lui que l'émetteur s'adresse ou encore s'il est juste un sujet grammatical. Partant, la seule chose dont le lecteur est assuré, à ce stade de la lecture, c'est de l'existence d'un oiseau. C'est pourquoi il est encore possible d'hésiter entre une visée purement descriptive ou constative et un vocatif, entraînant de ce fait une situation dialogique, sans pour autant que le lecteur puisse se « figurer » de quel oiseau il est question, ni dans quel niveau sémantique la lexie évolue. Or, le premier point de bascule sémiologique réside dans l'épithète presque homérique qu'est « *aristotélica* » : le mot « *ave* » n'est plus sur un plan orthonymique mais bien sur un niveau plus figuratif du *continuum*. Le syntagme « *ave aristotélica* » confronté au signifiant titulaire encore rémanent devient métaphore *in praesentia* du bambou, le phore étant « *ave* ». L'aniosémie résultant de l'apposition de l'adjectif qualificatif interroge sur le sens qui doit résulter de cette figure tout en indiquant où chercher les réponses aux questions qu'elle suscite. L'ambiguïté grammaticale a donc pour vocation de pousser le lecteur vers les causes de cette association de mots tandis que le verbe « *mudas* », lui aussi en apposition, constitue un second point de bascule. Il éclaire tout d'abord sur la fonction discursive du premier syntagme, lequel s'avère être un vocatif si l'on tient compte du morphème de deuxième personne du singulier du verbe « *mudar* », dont l'antécédent ne peut être qu'un nom au singulier, soit « *ave* » ou « *bambú* ». Ensuite, il s'inscrit dans la lignée de la dialectique sémiologique instaurée entre « *bambú* » et « *ave* », avec une possibilité de diatopie : soit il s'agit du bambou qui « bouge », soit il s'agit de l'oiseau. Dans le second cas, « *mudas* » doit être compris et entendu dans son acception hylémorphique, comme le suggère la place centrale occupée par l'adjectif dérivé du nom d'Aristote.

Notons que le second segment est composé d'un unique syntagme, d'un second vocatif mais dans lequel le « *bambú* » du titre est explicitement réactualisé : il semblerait qu'on que l'on « rétrograde » vers un niveau orthonymique, où le bambou vaut pour ce qu'il est. Le vocatif se voit par ailleurs renforcé par une marque discursive, l'interjection « oh », qui introduit par là même une dimension lyrique, et donc subjective. Le ton y est triste, voire tragique puisque l'existence du « *tú* » induit par le vocatif et la flexion de deuxième personne postulent nécessairement un « *yo* » éprouvant cet affect, ce mouvent de l'humeur ou cette altération de la sensation dont parle Aristote. La voix poétique s'adresse à cette deuxième personne, ce vivant bambou, qui est la fois cause du mouvement et mouvement lui-même. Il est bon de noter que la mention de la saison et l'interjection peuvent légitimement faire penser respectivement au *kigo* et au *kireji* japonais, mais rien n'est moins sûr. L'analyse de ce texte de Tablada, si elle devait être placée sous l'égide de la symbolique du zen ou quelque autre philosophie liée au *haiku* japonais, perdrait sans doute tout son sens et nous nous demanderions sûrement ce que vient faire Aristote dans le bouddhisme zen. La réponse serait

brève et concise : peu de chose. C'est alors qu'il faut considérer le *haiku* hispanique dans une tradition purement occidentale – en l'occurrence gréco-latine – pour conclure que la philosophie antique, exemptée de la symbolique judéo-chrétienne, fourmillait déjà de germes propres à la considération de faits plus triviaux que ceux recensés par les canons de la poésie classique comme « poétisables ».

Pour en revenir à notre exemple, il s'agit donc de voir apparaître dans les deux premiers segments successivement le thème et le phore. Il est intéressant de remarquer qu'au point de vue rythmique, le second segment, quoiqu'en apposition, n'est pas « coupé » par un signe de ponctuation, contrairement au premier. En revanche, le premier segment présente une coupure particulière, marquée par une virgule placée derrière un mot paroxyton. Il en ressort une impression de déséquilibre dans la musicalité, un rythme quelque peu saccadé sur une unité métrique aussi courte, qui contraste avec la fluidité du second segment, appuyée par l'allitération en [o] qui le traverse. Le dernier segment se donne alors à voir comme une synthèse des deux niveaux du *continuum* onymique évoqués précédemment. Là encore, le syntagme syntaxique correspond à l'unité segmentaire du poème. Le procès d'altération est représenté de façon linéaire, portant sur la comparaison mise en œuvre entre « *hojas* » et « *plumas* » : le premier est un renvoi au niveau orthonymique tandis que le second est un renvoi au niveau métaphorique. L'actualisation du comparatif « *como* » en milieu de segment rend explicite, voire tangible, ce que la vision aristotélicienne doublée de l'analyse structurale poussaient à intuitif dès le départ. Nous sommes en présence de la description d'un passage interprétatif, subjectif et figuratif du végétal vers l'animal, du littéral vers l'image poétique, le tout perçu par l'œil de l'homme, vivant « pensant » parmi les vivants. Le poème peut être schématiquement représenté comme suit :

Segment 1	Thème	Plan métaphorique	Puissance
Segment 2	Phore	Plan orthonymique	Acte
Segment 3	Comparaison	Plan hylémorphique	Altération

Ajoutons que le résultat de l'opération [thème + phore] conduit à la métaphore tandis que, dans la dernière colonne, l'opération [puissance + acte] équivaut à la causalité, mettant ainsi en parallèle les procès tropologique et téléologique. Il semble que le dernier segment soit l'espace de la vectorisation d'un état, que nous nommerons « naturel » ou « orthonymique », à

un état « altératif » ou « figuratif ». En partant du principe que la lexie « *plumas* » est incluse dans un paradigme plus figuré que celui de « *hojas* », il est alors possible de l'envisager sous un angle méta-poétique : la plume devient alors l'instrument, le vecteur, par lequel la pensée en puissance passe à la pensée en acte, la matière spirituelle devenant le poème lui-même, cause finale du procès tout comme la plume est la lexie finale du poème. En outre, le présent descriptif utilisé dans la seule occurrence verbale du poème démontre bien le déroulement d'une chronothèse *in esse*, renforçant ainsi la puissance et la rapidité du « mouvement ». Il semble aussi possible – mais dans le cadre d'une *lectio difficilior* des vers de José Juan Tablada – de considérer l'adjectif « *mudas* » comme étant incident à « *plumas* », ce qui aboutirait à une lecture telle que : « *tus hojas (mudas) como plumas* ». L'hypothèse paraît d'autant plus envisageable dès lors que l'on « entend » ce syntagme, marqué par l'assonance en [a] et l'allitération en [s], paradigme de noms féminins pluriels, mettant l'accent sur une version éminemment méta-poétique où, plus que de la plume ou sur papier, c'est bien de l'acte d'écrire qu'il s'agirait.

Ce recueil de José Juan Tablada, déjà cité et commenté à plusieurs reprises dans ce travail, revêt une importance nouvelle si nous l'observons à la lumière des théories d'Aristote. La composition du recueil *El Jarro de flores* est concomitante au premier recueil de *haikus* présenté dans l'anthologie *Tres Libros, Un Día...*. Tous deux datent de la même époque, à savoir le tournant des années 20. *El Jarro de flores* est précédé, dans la version de référence, par une introduction rédigée de la main de José Juan Tablada lui-même, intitulée « *Hokku* », datant de 1922 et écrite à New-York. Une fois encore, l'historiographie du *haiku* japonais plane sur un manifeste poétique servant de prélude à un recueil de *haiku* hispanique. Mais nous allons voir que cette allusion ne restera qu'un simple clin d'œil au poème japonais. Les poèmes de ces « *libros hermanos* », comme les nomme l'auteur, ne sont pas exempts d'une certaine inspiration du *haiku* japonais dans leur processus ontologique, à un moment donné, mais ceci, nous le tenions déjà pour acquis. L'étude comparative, au précédent chapitre, allait dans ce sens. En revanche, nous nous bornerons à considérer le *haiku* hispanique dans son propre contexte littéraire et socio-culturel, sans plus aller chercher d'explications dans l'Empire du Levant. José Juan Tablada lui-même, en marge des auteurs japonais tels que Bashô dont il dit s'être inspiré, cite explicitement d'autres apports issus de la littérature européenne médiévale tels que François Villon ou François d'Assise, qu'il surnomme respectivement « *el Pícaro* » et « *el Santo* »³⁴³. Même le recueil *Li-Po y otros poemas* fait

³⁴³Voici comment José Juan Tablada exprime ce point de vue : « *Haikai definitivo, capaz de haber hecho reír con júbilo al viejo Bashô del siglo XVII, alma mixta de dos poetas, Francisco Villon, el Pícaro, y Francisco de Asís, el Santo; romero perdido en las remotas veredas niponas que hoy surge como un fantasma amable y venerable, para recorrer los caminos del mundo.* », *op.cit.*, p.106

figurer quelques phrases en latin empruntés à des textes de Pierre Diacre (1107- env. 1150) issues de son fameux *De Viris Illustribus*.

Convoqué par l'adjectif « *aristotélica* » qui qualifiait l'oiseau dans le poème de José Juan Tablada, le philosophe paraît donc être au centre du poème. Dans son introduction au *De Anima*³⁴⁴ d'Aristote, Richard Bodeüs insiste sur un point important de la compréhension de l'âme telle qu'elle est perçue dans la doctrine aristotélicienne : la tradition judéo-chrétienne à laquelle appartient notre culture occidentale, et partant, la culture hispanique du Vieux Monde, nous présente l'âme comme « une entité incorporelle irréductible³⁴⁵ ». Il fait par ailleurs remarquer que, bien de siècles plus tard, cette « pseudo »-immatérialité de l'âme reste au cœur d'un problème épistémologique chez des philosophes contemporains comme Leibniz et Hobbes, le premier reprochant au second de n'accorder qu'une importance relative à cette propriété immatérielle de l'âme, dont la définition même questionne encore.

Cette problématique relève de ce que nous nommons aujourd'hui la Métaphysique, avec tout ce que cet ensemble peut comporter d'inconnu ou d'irrationnel. Elle place l'homme dans une position ambiguë : sans rejeter le moins du monde sa nature animale, force est de lui reconnaître des « talents » ou « facultés » bien particulières, relevant de l'intellect comme la logique, la raison, la morale, l'éthique, la connaissance ou la mémoire, entre autres. Il est donc également question de son positionnement à la fois en tant qu'animal – la racine lexicale d'animal ne laisse pas indifférent dans ce contexte – mais aussi en tant qu'être dans le monde qui l'entoure. Le point de vue d'Aristote se situe alors comme un compromis entre ces deux versants de l'homme puisqu'il est nommé « animal pensant », dans lequel l'animalité de l'homme primitif côtoie l'activité intellectuelle de l'homme plus évolué. L'être humain, dans la doctrine aristotélicienne, semble donc trouver plus « naturellement » sa place dans l'univers qui l'entoure qu'il ne le fait dans la spiritualité judéo-chrétienne :

Mais l'âme est, pour le corps vivant, cause et principe. Or ce sont là des choses qui s'entendent de plusieurs façons, et l'âme constitue ainsi une cause dans les acceptions qu'on a définies, à trois titres : c'est, en effet, et l'origine du mouvement et la fin poursuivie, et, en sa qualité de substance des corps animés, l'âme tient aussi un rôle causal³⁴⁶.

³⁴⁴Par mesure de commodité, nous nommerons les ouvrages d'Aristote par leurs noms latins, plus évocateurs que les différentes traductions proposées au cours des siècles et selon les éditions. Pour le présent travail, nous avons utilisé les textes parus aux Éditions Flammarion. Les titres traduits en français dans les notes de bas de page sont donc ceux des traductions de cette collection.

³⁴⁵Aristote, *De l'âme*, Flammarion, Paris, 1993, p.9. Richard Bodeüs fait, dans cette édition, une introduction pertinente où le *De Anima* est pris dans la perspective de tous les autres ouvrages d'Aristote, ce qui permet d'avoir une vue globale sur les différents travaux du philosophe dont la psychologie, abordée ici, n'est qu'un champ d'étude parmi d'autres, dont certains éminemment scientifiques.

³⁴⁶Aristote, *op.cit.*, p.152

Cette prise de position d'Aristote conduit légitimement à considérer l'homme comme un « vivant » parmi tant d'autres, aussi bien animaux que végétaux puisque ces derniers assument des fonctions de nutrition et de reproduction propres aux êtres vivants, justifiant ainsi leur appartenance à la famille que le philosophe nomme le « vivant ». À partir de ce postulat posant l'homme comme « vivant » parmi les « vivants », il faut tenter de comprendre pourquoi la philosophie ne peut cependant pas considérer l'humain comme un animal. Aristote voit dans l'âme de l'homme la faculté rationnelle qui le place dans une sphère à part quant au reste des « vivants », comme il l'expose à de nombreuses reprises dans son ouvrage intitulé *Éthique à Nicomaque*. La raison n'est cependant qu'une des facultés qui permet d'élever l'homme au-dessus des autres animaux : nous nous avancerons quelque peu en précisant que la conception hylémorphique³⁴⁷ typiquement aristotélicienne décrit la nature de l'homme comme complexe, constituée d'une foule d'autres paramètres intellectifs, notamment quant à la perception du monde comme porteur des sens, du sens et des facultés sensorielles. Lesdites facultés en seraient, si l'on veut, l'« instrument ». En considérant l'hylémorphisme comme une analyse conceptuelle du mouvement qui a lieu entre le paradigme des potentialités (ou matière) et celui de l'activité (ou forme), il apparaît qu'un lien de causalité s'établit entre les deux axes, pouvant se manifester sous les aspects les plus divers. Cependant, il sert toujours la tendance téléologique en établissant une distinction entre les sens dits « immédiats », ceux qui prennent en compte une appréhension physique du monde, et les sens dits « à distance », ceux qui nécessitent l'intellect pour mettre en place un raisonnement ou une interprétation. Ainsi, se dégagent deux pôles : celui de la « potentialité » et celui, double, de l'« activité/ réalisation ». Le corps, alors instrumentalisé, devient l'élément tangible et actif de l'âme. Il n'en est pas dissocié, bien au contraire, mais cela ne signifie pas pour autant que l'âme demeure une entité passive, en retrait de l'enveloppe charnelle qu'elle habite³⁴⁸. Aristote en donne une définition précise dans le *De Anima* : « Or la sensation réside dans le fait de recevoir un mouvement et d'être affecté, comme on l'a dit, puisqu'elle passe pour être une sorte d'altération³⁴⁹. »

En somme, ce que dit Aristote, c'est que le mouvement est un pré-supposé fondamental de l'âme humaine. Ce mouvement peut être entendu de différentes manières,

³⁴⁷Cf. Aristote, *Petit Traité d'histoires naturelles*, Flammarion, 2000, p.14. Dans l'introduction du *Parva Naturalia*, dont l'édition en français dans la collection de référence est postérieure à celle du *De Anima*, Pierre-Marie Morel pose une définition concise et claire de ce qu'Aristote nomme « hylémorphisme » : « L'hylémorphisme professé au livre II du *DA* consiste en effet, pour le dire schématiquement, dans l'idée selon laquelle l'âme est la forme du corps et celui-ci la matière de l'âme. ».

³⁴⁸Aristote, *op.cit.*, p.21. Dans l'objectif de mieux comprendre les réalités et les notions qu'englobe le « mouvement », il est préférable de mettre en perspective le *De Anima* avec le *Parva Naturalia*, et notamment la description qu'en fait Pierre-Marie Morel dans l'introduction du texte : l'action y est synonyme de mouvement et l'altération constitue le principe de passage de la puissance à l'acte

³⁴⁹Aristote, *De l'âme, op.cit.*, p.159

selon le contexte dans lequel il a lieu : il peut concerner un mouvement local et ponctuel, où l'homme se meut pour se déplacer d'un endroit à un autre, comme il peut signifier la cause du mouvement lui-même. Dans le cas complexe où le mouvement renvoie à la cause du mouvement lui-même, il est question de ce qu'Aristote nomme « altération », au sens très étymologique du terme, où l'homme est perçu dans une succession d'états différents tels qu'un passage, une sensation, une réflexion, la maturation de l'être, sa croissance ou encore une émotion, impliquant de ce fait la possibilité d'un changement au sein de l'homme lui-même.

C'est bien sur cette notion d'altération, consubstantiellement liée à celle de changement comme succession d'états, que nous nous arrêterons dans la perspective des théories perceptives qui nous occupe. Notre attention se portera principalement sur les différences – ou nuances – qui peuvent exister dans le « mouvement » tel qu'il est conçu et perçu par Aristote. En nous rendant coupable d'un anachronisme théorique dont le seul but est de clarifier notre pensée, il serait presque possible de mettre derrière ce « mouvement » aristotélicien la notion bien structurale de « message » ou celle, biologique, de « *stimulus* ». Or, si nous devons aborder la question du message comme lien entre les potentialités et le passage à l'acte/ réalisation que constitue l'expression au sens de prise de parole, il nous faudra nécessairement aborder la question de l'émission de ce message (la cause) et sa réception (en acte ou en puissance). La notion de mouvement liée à l'altération (comprise comme altération du corps ou des sens) peut être de nature quantitative, qualitative, substantielle, émotionnelle. L'altération modifie de ce fait la perception que l'homme peut avoir de l'objet ou du sujet qui est cause/ source/ émetteur du message/ mouvement. Il s'agit de rattacher ici la dimension psychologique de fond, car elle ne constitue pas le seul champ d'étude d'Aristote, à celui du langage comme résultat d'un procès perceptif dans le cadre de l'ontogenèse du *haiku*, c'est pourquoi nous attachons une importance particulière au parallèle qui peut être fait entre les constats d'Aristote et la linguistique moderne, notamment celle issue du structuralisme.

La référence, implicite ou explicite, à toutes sortes de sources et d'époques chez un poète précurseur tel que Tablada permet d'étendre les origines du *haiku* hispanique à tout l'Occident, fût-il antique ou moderne. Dans cette même introduction intitulée « *Hokku* », il fait également mention des *haikus* du poète français Jean Paulhan, dont la publication du recueil de *haikus* français suit à un an d'intervalle celle de *Un Día...* dans la *Nouvelle Revue Française*³⁵⁰. Parmi ses contemporains, il cite par ailleurs l'œuvre haikistique de deux de ses compatriotes : Carlos Gutiérrez Cruz et Rafael Lozano, les poèmes de ce dernier tenant autant du calligramme que du poème bref. Ces indications de la main du poète mexicain tendent à prouver que les origines du *haiku* ne se résument pas à un lieu ou à un endroit donné, ni

³⁵⁰José Juan Tablada, *op.cit.*, p.106. Les références de la publication de *Un Día...* y sont données : *Nouvelle Revue Française*, n°84, septembre 1, 1920.

même à un courant littéraire particulier, mais sont bien le résultat d'investigations diverses, menées sur de nombreux fronts et dont le but reste encore à éclaircir pour la plupart des auteurs que nous abordons.

Revenons à présent sur les liens possibles entre *El Jarro de flores* et Aristote. Le recueil de Tablada est divisé en neuf sections : *De Camino*, *En el jardín*, *Bestiario*, *Paisajes*, *Marinas*, *El reló de Sombra*, *Árboles*, *Frutas* et enfin *Dramas mínimos*. Chaque section est donc une suite de poèmes dont les objets traités ont nécessairement quelque chose à voir avec la partie dans laquelle ils s'incluent : des animaux dans le *Bestiario*, des souvenirs de voyage dans le *De Camino*, des créatures marines dans *Marinas*, par exemple. Au vu de tout ceci, il serait plus juste de remplacer notre appellation de « sections » par celle de « catégories » ou de « classes », car c'est bien de catégorisation ou de classification dont il s'agit dans ce recueil, au sens le plus strict de ces termes. Cette manière de procéder n'est pas sans rappeler Aristote, mais moins dans sa doctrine que dans méthode. En classifiant rigoureusement toutes sortes d'images poétiques, il semble que Tablada fasse preuve de la même volonté de rapprocher entre eux les objets recouverts par une famille donnée du « vivant », du « mouvement ». Il se livre à une « description » du fait comme « moteur » du basculement poétique. À l'instar des *Topiques*, des *Météorologiques*, *Physique* et autres *Poétique* ou *Rhétorique*, José Juan Tablada range ses objets poétiques comme Aristote range les grands principes du monde parmi lesquels, tous sans exception, relèvent du « vivant » pour les deux auteurs.

Si certaines de ces catégories affichent d'emblée la nature thématique de leur contenu, il en est de plus obscures comme celle qui s'intitule « *El reló de Sombra* ». Nous évoquions un peu plus tôt la notion de mouvement comme équivalente à celle d'altération, succession d'états d'un objet dans le temps et dans l'espace : cette catégorie en est une parfaite illustration. De façon tout à fait littérale, il est question de l'heure, comme l'annonce le « *reló* » du titre. Les poèmes sont une suite d'heures données où l'on évoque l'événement qui a eu lieu. En voici quelques exemples, choisis parmi les premiers poèmes :

6 P. M.

*Ha plegado sus hojas
sobre el cielo de nácar
la mimosa.*

6 P. M.

*La golondrina con su breve grito
traza en el cielo signos de infinito.*

6.30 P. M.

*Nocturnas mariposas
se desprenden de las paredes,
grises como la hora³⁵¹.*

Cette catégorie compte encore quatre poèmes, dont certains sont des distiques et d'autres des tercets, comme ceux que nous venons de citer. La plage horaire s'étend toujours *post meridiem*³⁵², entre six heures et minuit. L'heure symbolique à laquelle s'achève le mini-recueil est minuit, changement d'unité de temps : on passe de l'heure au jour, ce qui n'entre plus dans ce que peut indiquer une montre. Entre six heures et minuit, c'est également le moment où l'on s'enfonce dans la nuit, comme le rappelle le « *Sombra* » du titre, avec la majuscule, comme si cette dernière pouvait, hypotypose typographique, rendre l'obscurité encore plus sombre. Mais il est toujours, dans les quelques poèmes que nous venons de citer, un élément qui rattache l'acte d'écriture au temps. Les « *hojas* » du premier poème peuvent donner lieu à une interprétation métapoétique, combinée à « *plegar* », pour rendre la feuille plus petite comme on rend le poème plus « petit » quand on écrit un *haiku*. Les « *signos de infinito* » sont dessinés dans le Ciel, principe de toute chose chez Aristote, et sur lequel l'homme n'a aucune prise si ce n'est en transcrire le fait. Notons par ailleurs que, d'un vers à l'autre, les « *signos de infinito* » s'opposent au « *breve grito* » de l'oiseau. Nous verrons par la suite que le Cri, chez Saint Augustin, relève d'un surcroît de signes dans le monde qui permet à l'homme de comprendre ce qui l'entoure en dépit de l'imperfection de sa nature. Les papillons de nuit, « *grises como la hora* » alors que le poème même porte en titre l'heure qu'il est, nous accompagnent également sur ce cheminement vers la nuit qui s'étire tout au long de cette partie. Le lecteur est alors témoin à la fois de l'altération causée par le Temps, l'heure qui tourne, et par le regard, qui se pose sur des objets précis appartenant au monde qui nous entoure et dont le « mouvement » est décrit à l'aide d'une chronothèse *in esse*, à la fois comme principe et comme finalité.

³⁵¹José Juan Tablada, *op.cit.*, p.111

³⁵²Rappelons que lorsqu'il compose ces *haikus*, José Juan Tablada se trouve à New-York, d'où l'heure donnée à l'anglaise.

Cette approche scientifique, qui n'est pas sans rappeler Descartes et son *Discours de la Méthode*, nous permet d'avancer une hypothèse psychologique bien avant que les premiers travaux dans ce domaine ne voient le jour. Pour Platon, les sciences semblent être un moyen d'élever l'esprit de l'homme dans le but d'atteindre une sorte de perfection même s'il paraît moins « catégorisant » qu'Aristote, sa réflexion demeurant axée sur la contemplation des choses de ce monde : « Elles [les sciences] ont la même capacité, le même pouvoir d'élever la fine pointe de l'âme vers la contemplation de la perfection à même les êtres, tout comme à l'instant, quand il s'agissait de la lampe supérieure du corps, orientée vers la contemplation de la clarté supérieure à même l'univers physique, visible³⁵³. ». On ne peut s'empêcher de songer à l'allégorie de la caverne quand Platon évoque la dialectique entre obscurité et lumière : il s'agit de la vision, de la perception contrastive d'une essence par rapport à une autre et, surtout, de la prise de conscience du Moi par rapport au monde et à l'Autre. Il est à noter que la vue, parmi tous les sens dont nous disposons, revêt chez Platon une importance capitale puisqu'elle est l'instrument, l'« outil » hégélien par lequel entre l'information. Partant, il existe une sorte de « parallélisme » entre la vue et l'esprit avec, cependant, une certaine latence entre le sens et l'entité. Or, en dissociant la lumière de l'obscurité, en nuanciant la relation qu'il existe entre vue et esprit, il est difficile de penser l'être comme une entité unique, avec un seul et même corps, un seul et même esprit : nous convenons qu'un et un font deux et de fait, il existe une tension paradoxale entre l'Unique et l'Être. Il en va de même pour les signes que nous éprouvons dans le monde : quand ce que nous comprenons relève du lumineux, ce que nous ne comprenons pas relève de l'obscurité.

Or, il se peut qu'un même objet soit à la fois clair et obscur dans certaines de ses facettes. Nous pouvons naturellement en entendre certaines et pas d'autre. Le personnage de Glaucon, aux prises avec Socrate, le résume ainsi dans *La République* : « C'est qu'au demeurant, il y a bien cette ambiguïté de la vue par rapport à l'unité : simultanément, un même objet nous présente comme une unité à en croire la vue, mais aussi comme un multiple à l'infini³⁵⁴. ». Il est important de noter qu'il n'est pas question d'une dualité quelconque de l'objet, ou même d'une partie demeurée claire et l'autre pas, mais bien de « multiples » qui peuvent aller à « l'infini ». Derrière cet Infini, que l'esprit ne peut sereinement appréhender comme quelque chose de représentable, se cache forcément l'idée que la Cause est supérieure, au-delà de ce que nous connaissons. Cette Cause première, appelée Dieu, « principe céleste » par Aristote, Nature, etc., est origine de tout et cristallise cette Unité présentée comme telle dans la multiplicité de ses œuvres que nous voyons à chaque instant. Elle est la clé de détente entre les deux pôles : celui de la connaissance et celui de l'incompréhensible.

³⁵³Platon, *La République*, Librairie Générale Française, Paris, 1995, p.336.

³⁵⁴Platon, *op.cit.*, p.322

Rapporté au domaine des arts, cette tension paradoxale fait de l'Art en soi une forme d'imitation de ce que l'instance supérieure a créé : « Une distance considérable sépare du vrai l'art de l'imitation, et ce qui permet de venir à bout de tous les ouvrages, c'est qu'il n'en touche qu'un point infime, qui donne alors un simulacre³⁵⁵. ». Débarrassé de sa connotation péjorative, le « simulacre » démontre que l'être, et l'art qu'il (re)crée, ne sont qu'un segment de l'univers entiers, trop vaste pour pouvoir être contenu dans un tableau, un poème ou un drame quel qu'il fût. Nous insistons sur l'importance de ce point quant à la poétique du *haiku*, que nous tentons de cerner dans la présente partie. En parlant de « point infime », Platon dénonce l'incapacité de l'homme à imiter à la perfection l'œuvre de Dieu dans sa totalité, mais surtout son incapacité à embrasser l'œuvre de Dieu dans son entier. Il est possible de supposer qu'il en va de même dans la mécanique haikistique : bref, il ne peut être qu'un point sur une page, un segment élu dans le paradigme des puissances qui nous entourent, l'horizontalité de l'expression face à la verticalité de l'esprit. Il n'est alors que le « point infime » des émotions du poète, de sa vision du monde, de son bain socio-culturel et littéraire, de son langage et de sa perception. Nous pouvons alors supposer, avec raison, qu'aucun *haiku* ne pourra jamais embrasser la totalité des champs et qu'il n'est jamais qu'un « simulacre » d'une représentation psychique, physique et physiologique, si nous décortiquons l'ontologie poétique d'un point de vue « naturel » ou, de façon anachronique, « phénoménologique ».

C'est sur ce principe d'imitation qu'Eduardo Moga fonde sa poétique. Voici les premiers mots de l'introduction de son recueil de poèmes intitulé *Haikús del tren* : « *Escribí estos 104 haikus entre finales de 1999 y principios de 2000, y su composición demuestra, una vez más, que la literatura es imitación*³⁵⁶. ». Le contexte de l'écriture de recueil est lui aussi significatif du point de vue de la perception particulière de la poésie puisqu'elle a eu lieu après qu'Eduardo Moga a traduit du japonais vers l'espagnol un recueil de poèmes brefs japonais : tous portaient sur la Mort et nombre d'entre se trouvaient être des *haikus*. Cette pulsion scripturale que décrit E. Moga n'est sans doute pas anodine après la traduction de poèmes qui portent sur la seule expérience que l'homme connaîtra sans jamais pouvoir en parler : la mort. Eduardo Moga décide donc « d'imiter » le vivant. La notion d'imitation, de simulacre, acquiert une nouvelle extension dès lors qu'on la rapporte à la poésie car le poète y endosse un rôle particulier. « Tu sais que *poésie* est un mot qui renferme bien des choses : il exprime en général la cause qui fait passer du non-être à l'être quoi que ce soit : de sorte que toute invention est poésie, et que tous les inventeurs sont des poètes³⁵⁷. ». Cette considération de Diotime de Mantinée, d'ordre épistémologique, sur la poésie met en relief l'étymologie du mot poésie qui, en grec, désigne la Création (*poiesis*). Si la culture judéo-chrétienne a bien insister

³⁵⁵Platon, *ibid.*, p.445

³⁵⁶Eduardo Moga, *Haikús del tren*, El Gaviero Ediciones, Almería, p.9

³⁵⁷Platon, *Le Banquet*, Mille et une nuits, Paris, 1999, p.61

sur l'importance de nommer les objets pour les faire exister en tant que tels, la philosophie antique insiste sur l'acte de création, qui n'apparaît qu'entre les lignes de la *Genèse* et qui est réservée à la seule autorité de Dieu. Diotime revient sur le principe d'antonomase : « Tu vois cependant qu'on ne les appelle pas tous *poètes*, mais qu'on leur donne divers autres noms ; et, de tout ce qui est poésie, une seule est prise à part, celle de la musique et de la métrique, a reçu le nom de tout le genre. C'est cette partie seule, et ceux qui s'y livrent, qu'on appelle *poésie* et *poètes*³⁵⁸. ». Cette antonomase part donc du fait que la poésie, au sens second (et pas celui de *poiesis*), porte sur une partie de la création qui, seule, relève du poète : celle de la musicalité et celle de la métrique.

En dépit du fait que nous n'ayons pas établi de règle métrique effective pour le *haiku* hispanique, nous savons qu'il est le fruit de divers emprunts, et pas seulement à l'Extrême-Orient. Nous avons pu établir qu'il avait pris racine dans la lyrique hispanique archaïque, antique puis classique, jusqu'aux courants littéraires contemporains. Mais, puisque nous n'inventons rien *ex nihilo*, à plus forte raison si l'essence de l'art et d'imiter, que **créée-t-on** dans le *haiku* hispanique ? Il semblerait que Eduardo Moga apporte un élément de réponse à cette interrogation en faisant écho aux propos de Diotime dans *Le Banquet*, lorsque le poète catalan parle de transmutation, comme une alchimie qui se produirait entre le réel, le perçu, le trivial de ce que nous vivons et quelque objet supérieur, d'ordre poétique, comme si l'on changeait le plomb en or. Eduardo Moga voit dans les affres de notre vie banale des pépites valant quelques carats de mots, aux facettes multiples et dont l'éclat rutilant ne manque pas de nous frapper, pour peu que nous ayons les yeux « ouverts » : « *La trasmutación literaria de estos hechos deplorables los hacía más llevaderos: los diluía en la nebulosa benéfica de la recreación*³⁵⁹. ». Il apparaît qu'au fur et à mesure que nous tentons de capter une éventuelle *mimésis* dans le *haiku*, elle nous échappe : nous pouvons émettre l'hypothèse, presque la certitude, que le *haiku* ne relève de l'imitation que pour la seule partie que le poète, dans son esprit, veut bien imiter. Il s'agit bien d'une création qui ressort du même principe que les faïences japonaises brisées dont on recolle les morceaux avec de l'or liquide : il faut en passer par le bris, la trivialité, la perte, les « *hechos deplorables* » dont parle Eduardo Moga, pour en récupérer les morceaux et en faire un objet, autre, mais dont l'origine reste la même. Pour le *haiku*, tout se situe dans l'interstice, dans la latence, dans la brèche entre les morceaux.

Pour résumer la thèse que soutient Platon, les poètes sont les agents responsables de la pro-création divine. En perpétuant l'œuvre de Dieu, nous lui montrons que nous aimons ce qu'Il a fait et que nous en voyons la grandeur et la beauté. Poètes, nous devons en laisser des témoignages. Pour Eduardo Moga, que nous venons de citer, il s'agit de transfigurer le laid en

³⁵⁸Platon, *op.cit.*, p.61

³⁵⁹Eduardo Moga, *op.cit.*, p.10

un fait qui mérite d'entrer dans la poésie, la littérature, la légende (au sens étymologique du terme) et donc, en quelque chose de beau. Cet aspect est également présent dans la théorie platonicienne de la poésie puisque « (...) c'est la création dans la beauté, selon le corps et l'esprit » qui doit prévaloir dans l'ontologie de la poésie mimétique. La mission poétique est double : d'un point de vue esthétique, elle transfigure le laid en beau ; d'un point de vue herméneutique, elle transfigure ce qui est obscur en clarté.

Cette dualité entre lumière et obscurité étant un principe platonicien fondamental, il est représenté chez de nombreux poètes, dans bon nombre de leurs poèmes. Il est d'ailleurs important de noter que c'est la luminosité, la clarté, la lumière physique, qui l'emporte, sous la forme de divers objets : soleil, lampe, feu, éclat, etc., tandis que l'ombre se résorbe peu à peu et reste essentiellement elle-même, sans image pour la représenter sauf, peut-être, la nuit, seule forme d'ombre physique représentable. Chez E. Moga, la lumière apparaît sous de nombreuses formes, dans divers poèmes du recueil :

La luz del tren.

La luz del cigarrillo.

*Noche cerrada*³⁶⁰.

Ce *haiku*, le premier où le mot « *luz* » apparaît dans le recueil, montre la tendance effective de la « victoire » de la lumière sur l'ombre. Il met également en évidence, au travers de la diaphore portant sur « *luz* », la diversité des sources lumineuses, la diversité de leurs couleurs et de leur intensité. Il existe, en effet, une différence flagrante entre le halo rougeoyant de la braise d'une cigarette, métonymie de la présence humaine sur le quai de la gare ou dans l'obscurité d'un wagon, et celle blanche et bien visible de loin, d'un phare de train, machine émergeant de la nuit. Le poème, ne comportant aucune occurrence verbale de même qu'il ne contient aucun déictique, ne possède pas d'ancrage temporel précis. Il se situe dans la cyclicité cosmique qu'induit la nuit, à laquelle succède forcément le jour. Le poème s'achevant sur la « *noche cerrada* » semble recouvrir le reste de l'espace textuel de sa pénombre, notamment grâce à l'hyperbole de l'adjectif qui qualifie « *noche* » mais d'un point de vue purement littéral, on ne compte qu'une seule occurrence de « *noche* », en fin de poème, alors que « *luz* » apparaît deux fois : une lumière naturelle, celle du feu marquant la présence humaine (créature de Dieu) et une autre artificielle, celle du train (création de l'Homme).

Nous pourrions revenir également sur cet autre poème de Moga, qui précède de peu celui que nous venons de citer et qui, pour sa part, est la première occurrence de la lexie « *oscuridad* » :

³⁶⁰Eduardo Moga, *ibid.*, p.23

Oscuridad
machanda por la niebla.
*Andén helado*³⁶¹.

Le mot « *oscuridad* » est mis en évidence, isolé au premier segment : un seul mot, une seule unité métrique du poème. Les deux autres segments semblent alors s'employer à la diluer, comme la brume environnante atténuée par sa pâleur opaque la nuit noire, ou à la masquer puisque le gel connote la blancheur. Par ailleurs, d'un point de vue quantitatif, deux segments sur trois sont « habités » par une source de clarté, quelle qu'elle soit, tandis que l'obscurité, bien qu'explicitement nommée, ne constitue qu'un seul mot et un seul segment. En outre, le fait que l'on puisse distinguer le quai dans l'obscurité, la blancheur épaisse de la brume nous pousse à penser que l'obscurité, initialement, n'est pas totale. Rappelons l'importance qu'accorde Aristote à la lumière et à la transparence, dont il traite abondamment les manifestations physiques et les fonctions dans le *De Anima*, trouvant la source de la lumière dans le « corps éternel supérieur », le cinquième des « corps élémentaires de l'univers » : « (...) la lumière est le contraire de l'obscurité. Or l'obscurité consiste à priver de ce genre d'état la transparence³⁶². ». Ainsi, l'opacité de la brume, tout comme la réverbération de la lumière sur le gel fond de l'obscurité ambiante un fond, une sorte de toile sur laquelle se dessine l'image, par contraste. Nous avons choisi de prendre ces deux textes en exemple parce qu'ils représentent tous deux la première apparition des deux pôles en présence, celui de l'obscurité et de la lumière, mais, plus loin dans le recueil, nous retrouvons la transparence aristotélicienne :

El vaho, duna
pálida, endurece
*lo invisible*³⁶³.

Condensé dans ces quelques mots, nous avons ici toute la théorie d'Aristote qui se profile : par son opacité, la vapeur rend « dur » et, partant, visible la fameuse « transparence » qui permet à la lumière de former et colorer toute chose. Le verbe « *endurecer* », qui peut tenir à la fois du processus physique comme du sensoriel, renforce la visibilité de cette vapeur à tel point qu'on pourrait presque la saisir et s'apercevoir qu'elle est dure, qu'elle est épaisse et

³⁶¹*Ibid.*, p.21

³⁶²Pour de plus amples développements de la théorie aristotélicienne qui lie la lumière, l'obscurité et la transparence comme milieu des deux autres états, voir Aristote, *op.cit.*, p.167 et suivantes.

³⁶³Eduardo Moga, *ibid.*, p.94

par conséquent réelle pour nos sens. Revenons sur la « *duna pálida* », qui met en relief la pâleur, à rapprocher de la clarté, de cette vapeur visible. Si « *duna* » rappelle la couleur jaune du sable et les formes arrondies des reliefs, l'adjectif qui qualifie cette lexie la nuance en même temps : ce jaune pâle n'est pas celui des dunes mais bien celui de la vapeur, comme une caractéristique propre. Quant à l'enjambement, sans doute met-il en image les circonvolutions, les volutes de la vapeur, comme si le texte devenait vaporeux lui-même. C'est en quelque sorte cette sensation de légèreté vaporeuse que nous éprouvons à la lecture de « *vaho* », où la bilabiale sourde est légèrement moins occlusive en attaque de syllabe tandis que le [h] muet ne laisse résonner que les voyelles. Pas d'opacité consonantique, donc, dans ce mot-thème du poème. Du point de vue syntaxique, ce travail de « visibilité » effectué par la voix poétique se manifeste à l'échelle syntagmatique puisque chaque syntagme augmente, de deux ou trois syllabes, le syntagme précédent, créant un effet d'hypotypose.

Mais pour en revenir à notre approche platonicienne de la dialectique qu'il existe entre lumière et obscurité dans une dimension purement épistémologique, Philippe Merlo-Morat, dans son introduction analytique aux *Haikus sin estación* de Juan Antonio González Fuentes, met en relief ce point capital de la lumière comme source des formes, mais aussi des couleurs : « *La luz y también los colores explotan por todos los haikus. Leer, decir, oír los haikus es como pasearse por cuadros de grandes pintores*³⁶⁴. ». Les propos de Ph. Merlo-Morat semblent faire parfaitement écho aux propos de Platon, tenus par Socrate, dans *La République*, plusieurs milliers d'années plus tôt : « (...) ce sont des couleurs des métiers pris un à un que ses mots [du poète] et ses phrases composent leurs couleurs, car il ne s'entend qu'à faire des imitations³⁶⁵. »

Si l'imitation paraît certes être l'apanage du poète pour Platon, il est cependant nécessaire d'en nuancer la mise œuvre car il ne s'agit pas d'un « copié-collé » approximatif, une représentation où seraient mis bout à bout des simulacres du monde pour former une sorte de tout : il s'agit bien de prendre les éléments et de les transfigurer, de les transformer, puisque la copie n'égale pas, ni en qualité ni en quantité, la Création telle que Dieu l'a faite au commencement. C'est bien cette approche d'appropriation des « morceaux » du monde par le poète que l'on retrouve chez José Juan Tablada, où il est fait référence à l'art comme résurrection de l'œuvre divine, la fonction thaumaturgique du poète, et la création du sens, sa fonction démiurgique. Ainsi, les revois à ces postulats avancés par les philosophes antiques apparaissent dès le *Prólogo*, autodafé du premier recueil de haikus du poète mexicain. Nous citons ici la dernière strophe du **poème** des poèmes :

³⁶⁴Juan Antonio González Fuentes, *Haikus sin estación*, Carena, Barcelona, 2010, p.18.

³⁶⁵Platon, *op.cit.*, p.449

(...)
*¡Parvo caracol del mar,
invisible sobre la playa
y sonoro de inmensidad³⁶⁶!*

On y retrouve effectivement les deux « sensibles » prédominants dans les théories platonicienne et aristotélicienne : l'audible et, surtout, le visible³⁶⁷. Au vu de ce qui vient d'être posé par les philosophes antiques quant à la perception du monde par l'être doué de raison et capable de « sentir », la perception recouvre alors un aspect labyrinthique comme procès complexe. Il s'agit d'un stimulus de départ, notamment visuel ou acoustique (mais il peut également être conceptuel, comme nous le verrons), que l'esprit/ l'âme traite et ré-élabore, recrée et interprète avant de l'exprimer ou non. Les phases de la perception sont nombreuses, multiples tant à leur origine que dans les niveaux où elle opère : physique, physiologique, intellectuel, rationnel avec, à terme, une manifestation langagière de la restitution du perçu. Entre restitution et imitation, il n'y a qu'un pas : celui de la visée. Par visée, nous entendons la manière dont l'être exprime ce qu'il « sent », s'il y met une couche de sens supplémentaire (visée poétique) ou s'il se borne à décrire un fait (visée orthonymique). En somme, il s'agit de savoir si l'être se définit comme poète ou pas.

Pour illustrer cette affirmation, qui sera plus amplement analysée à l'aide d'autres approches perceptives par la suite, nous partirons de l'exemple que prend Aristote quand il parle du son, puisque jusqu'à présent, nous nous sommes essentiellement concentrée sur la vue. Dans le *De Anima*, il explique la complexité de l'appareil auditif, avec l'aspect physique de la résonance du son dans les cavités auriculaires et le rôle de l'oreille externe comme « capteur » du son, ce qui peut faire songer, par analogie, à l'escargot, à la spirale telle qu'il la décrit. Or, il est intéressant de noter que le motif du « *caracol* » ou de la « *caracola* » est récurrent chez plusieurs poètes. Nous venons d'en voir un exemple extrait du recueil de José Juan Tablada. Le « *parvo* » du début, affichant d'emblée une étymologie plus proche du latin *parvus, a, um* que ne l'aurait fait « *pequeño* », peut être perçu comme une allusion intertextuelle aux *Parva Naturalia* d'Aristote et attire l'attention sur ce qui est petit, donc plus difficilement perceptible. Il est également mis en contraste avec « *mar* », en fin de vers, connotant l'immensité, la grandeur, l'opacité du visible. L'espace est donc contracté entre le petit et l'immense au sein d'un même segment. Cette dialectique annoncée se poursuit sur les deux segments suivants, avec le « invisible » rattaché au domaine du concret, du tangible, du fini que constitue la plage : le coquillage relève presque de l'imperceptible tant qu'il, est pris

³⁶⁶Cette strophe appartient au poème *Prólogo*, qui ouvre le premier recueil intitulé *Un día...*, in *Tres Libros*, Hiperión, Madrid, 2000, p.19.

³⁶⁷Aristote, *De Anima*, *op.cit.*, p.163

comme tel, dans son contexte réel. Il n'en va pas de même pour sa performance acoustique puisque l'hyperbole du dernier segment fait justice à ce petit objet en lui rendant, de façon sonore, la puissance dont le prive sa taille minuscule. En outre, comme nous l'avions anticipé plus haut, « *mar* » fait bien écho à « *inmensidad* » en fin de segment. Une sorte de parallélisme s'installe alors :

« <i>parvo caracol</i> »	« <i>mar</i> »
« <i>sonoro</i> »	« <i>inmensidad</i> »

Nous avons bien d'un côté le paradigme du « physique » et de l'autre celui du « perçu », ou bien, si l'on préfère, les signes et leur équivalent interprétatif. Il est par ailleurs intéressant de noter que, dans ce même poème, il est question d'un « *herbario* » dans la troisième strophe et que, dès les premiers vers l'« *aúreoalfiler*³⁶⁸ » de l'art est utilisé pour les papillons de l'instant que la voix poétique veut clouer au papier. On ne peut alors s'empêcher de voir, dans ce poème, la rigueur scientifique du naturaliste, la volonté de comprendre et de conserver les spécimens pour pouvoir les étudier à nouveau, si besoin était, puisque nous savons qu'un seul objet peut renfermer de multiples facettes, comme nous le rappelle Platon.

Toujours lié à l'audition et à l'ouïe, nous pouvons citer ce poème de Mario Benedetti au sujet de « **la caracola** » :

43

la caracola
me deja en el oído
*viejos pregones*³⁶⁹

Si l'on forme une chaîne paradigmatique des lexies, nous obtenons la suite suivante : « *caracola* »/ « *oído* »/ « *pregones* ». En respectant la chronologie de l'axe des successivités, nous voyons donc la succession de l'objet (« *la caracola* »), du capteur sensoriel mis en œuvre (« *el oído* »), et enfin de l'interprétation placée sur le plan du langage (« *pregones* »). Notons que l'espagnol distingue le « *caracol* », littéralement l'escargot, et la « *caracola* », la conque : il ne s'agit donc pas de la même spirale. Celle de l'escargot est un mouvement rappelant la sphère d'Archimède, régulier et plane. Celle de la conque est une hélice, forme un

³⁶⁸La mention de l'adjectif qualificatif « *aúreo* » devant l'épingle peut également relever de la transmutation : l'acier de l'épingle devient or sitôt qu'elle est employée à des fins artistiques, plus exactement poétiques dans le cas de Tablada.

³⁶⁹Mario Benedetti, *Ricón de Haikús*, Visor, Madrid, 2001, p.57

relief, offrant un espace physique à une résonance selon le principe du son. Cependant, la distinction entre les deux coquilles n'est pas formellement délimitée. Pour Benedetti, la « *caracola* » semble être la conque ramassée sur le rive et que l'on porte à l'oreille, pensant entendre le bruit de la mer alors que nous n'entendons finalement que l'écho de notre propre corps (nous obtenons le même résultat en nous bouchant les oreilles, par exemple, sans qu'un objet n'intervienne dans le processus). Cela est sous-entendu dans le *haiku*, appartient eu pré-texte, connoté notamment par « *oído* » : il faut que l'objet ait été mis en contact avec son capteur pour que le processus sensoriel puisse avoir lieu. En parallèle de la chaîne lexématique, nous observons qu'il reste un binôme sémantique formé par « *me deja* » et le qualificatif « *viejos* », qui ouvrent une temporalité passée même si le verbe est un présent à valeur constative. Ainsi donc, la « *caracola* » et l'expérience sensorielle qu'elle déclenche est liée à une expérience pérenne, comme le suggère la sémantèse du verbe « *dejar* », et ce que dénote « *viejos* » : le connu, l'ancien, le souvenir lointain tant dans le temps que dans l'espace. Un fois encore, le coquillage est le lieu d'une distorsion spatio-temporelle liée à une interprétation variable à partir, pourtant, d'une même expérience perceptive.

Dans le même ordre d'idée, citons ce « *micrograma* » de Jorge Cerrera Andrade :

Concha marina

*Entre la arena, es la concha
lápida recordativa
de una difunta gaviota³⁷⁰.*

Toujours échouée sur une plage, frontière entre le monde fini et l'immensité de la mer, la conque apparaît comme un vestige, trace d'une réalité autre dès lors qu'elle est perçue comme un signe laissé par la Nature/ Dieu, pour nous aiguiller vers un sens, quelque chose de sur-naturel. Dans le poème de Tablada, elle n'était rendue visible que par hyperbole puisque le mot « *invisible* » apparaît explicitement dans le texte. Pourtant, si la voix poétique peut en décrire les caractéristiques, même de façon métaphorique, cela suppose qu'elle l'a vue et sans doute touche, peut-être même l'a-t-elle portée à son oreille. Dans le *haiku* de Benedetti, on la retrouve détachée de toute spatialité réelle mais l'actualisateur de tension généralisante, exophorique, la pose comme un référent connu, identifié et identifiable par tous, connotant à la fois l'oreille et quelque lieu humide, comme la mer, entre autres. Cependant, pour Mario

³⁷⁰Jorge Carrera Andrade, *Microgramas*, Benjamín Carrión, Quito, 2004, p.58. Le terme de « *micrograma* » n'apparaît pas au singulier mais nous le préférons à *haiku* dans le cas présent puisque c'est le nom que l'auteur donne à ses poèmes, même si, au demeurant, nous les classons dans les formes apparentées au *haiku* hispanique. Il est intéressant de noter que l'édition que nous citons n'est pas l'édition originale mais bien un recueil postérieur. La première édition des *Microgramas* date de 1940 et les poèmes ont été publiés à Tokyo, au Japon.

Benedetti comme pour J. Carrera Andrade, la « caracola » est associée au passé, à la mémoire et au souvenir. Partant, « *el oído* », chez Benedetti peut à la fois signifier le sens de l'ouïe mais aussi, par antonomase, ce qui est entendu et, donc, connu et potentiellement rappelable au souvenir. Il en va de même pour la « *lápida recordativa* », stèle *in memoriam* d'une mouette morte. D'ailleurs, la mouette n'est pas morte, mais défunte, ce qui serait plus approprié pour parler d'un être humain que d'un oiseau. De même qu'on prête une fonction funéraire à un simple coquillage. Il semblerait que Jorge Carrera Andrade « anthropomorphise » à souhait des éléments de la nature, auxquels il confère des comportements ou des significations proprement humaine. Il est alors possible de concevoir la mouette comme une projection du poète, s'élevant vers les sphères célestes, échouant dans son parcours, connaissant une issue funeste dont il reste pour trace la conque dans le sable (car il est explicitement écrit « *entre la arena* »). La stèle n'est pas dressée : il faut la chercher et la décrypter. Une fois encore, c'est dans le minuscule que se font de plus grandes découvertes.

Différente en est l'approche que propose Federico García Lorca, dans un poème plus long, mais dont la dynamique évoque certes, par ses mètres brefs et son aspect lapidaire, la poésie du *haiku* hispanique comme forme d'intérêt pour tout ce qui sort des sentiers battus de la poésie en proposant, de façon percutante, des images insolites :

Caracola

Me han traído una caracola.

Dentro le canta

un mar de mapa.

Mi corazón

se llena de agua

con pececillos

de sombra y plata.

*Me han traído una caracola*³⁷¹.

Ce poème de Federico García Lorca trouve sa place ici car, bien que comptant plus que trois vers, il se compose cependant de trois strophes. Au même titre que nous avons considéré le poème *Bagatela*, de Luis Cernuda, comme un *haiku* en raison de sa structure

³⁷¹Federico García Lorca, *Poesía Completa I*, Debolsillo, Barcelona, 2011, p.141

ternaire, c'est cette même structure que nous voyons dans ce poème, dans des proportions métriques différentes.

Dans cet exemple, la voix poétique est passive devant l'objet, comme le suggère le groupe verbal « *me han traído* ». L'utilisation du passé composé suppose que les conséquences de l'action décrite ont toujours cours – en l'occurrence, la possession de la conque – tandis que la forme impersonnelle indique que l'objet lui a été donné, sans que nous puissions savoir par qui. Par ailleurs, le verbe « *traer* » postule que la conque vient d'un endroit autre que celui où se trouve la voix poétique au moment où elle s'exprime : l'objet vient à elle. Le seul fait objectif dont nous disposons est la possession du coquillage par la voix poétique, fait mis en relief par la répétition à l'identique du même vers en tout début et fin de poème, comme une sorte d'*estribillo*, renvoyant au verbe « *cantar* » explicitement actualisé dans le texte : le coquillage revêt une fonction supplémentaire, analogue à celle de la poésie, qui est la musicalité. Le sixain central est composé d'un distique et d'un quatrain (interprétable également comme deux distiques non coupés par un quelconque signe d'assise). Les deux premiers vers, isolés par un point final, ont pour objet le coquillage dont il est dit qu'il chante. Notons tout de même que le pronom « *le* » déplace le procès hors de l'escargot : une fois encore, il s'agit d'une source extérieure qui « lui » chante quelque chose à l'intérieur. Voici une nouvelle ambiguïté pronominale qui trouve sa réponse au vers suivant : l'identification tardive du sujet nous permet, à la lecture du second vers, de comprendre que le « *le* » tient lieu et place de « *mar* », la conque devenant indissociable de l'environnement marin. La coquille retrouve sa fonction orthosémique de contenant : elle contient une « mer de cartes ». Cette expression, qui tient de l'oxymore, condense dans un même espace exigü les terres et leurs limites et toute l'immensité de la mer qui chante. Comme un fil rouge dans cette chaîne tropologique, les nasales [m] et [n] tout comme la voyelle [a], d'aperture maximale comme une bouche en train de chanter, assurent une continuité phonique. L'escargot se trouve sur une frontière entre terre et mer, tandis que la mouette fait le lien entre terre et ciel.

En outre, le quatrain est consacré l'autre « objet » identifié dans l'*estribillo*, le « *yo* » qui parle, possède le coquillage comme le montre l'embrayeur « *mi* ». Si la voix poétique fait une saillie illocutoire dans ce premier vers, elle tend vers le lyrisme avec l'actualisation du mot « *corazón* » dès le début, siège de l'âme pour Platon mais aussi pour les poètes arabo-andalous, auxquels Lorca fait régulièrement allusion. Le glissement antanaclastique du cœur qui se remplit d'eau fait de l'organe un contenant métaphorique, relié au champ sémantique de « *mar* », si bien qu'il n'y a plus vraiment de frontière entre l'eau contenue dans la conque et celle contenue dans le cœur. La dimension lyrique est d'autant plus forte que les poissons deviennent « *pececillos* », avec un diminutif hypocoristique qui montre que la perception n'est plus la seule en jeu. Il faut aussi prendre en compte l'affect : c'est le « mouvement »

aristotélien dans toute son extension, de la cause première à ses nombreux effets. Enfin, Lorca prend quelque liberté avec la dialectique platonicienne lumière/ obscurité puisqu'il oppose « *sombra* » à « *plata* », et non à « *luz* », ce qui fait monter d'un cran supplémentaire la valeur transmutationnelle de la perception : tout ce qui sort de l'obscurité n'est pas lumière mais bien quelque précieux objet, un métal de valeur qui existe en soi. De fait, le poème se refermant sur le rappel du premier vers, il en résulte un effet de boucle, comme si le signifiant textuel entier était anacyclique. Le sixain central peut alors être conçu comme l'espace d'une tension métrique : il est à la fois la contraction de l'immensité, dans le distique, et l'extension du petit, dans le quatrain, puisque mer et cœur sont mis en parallèle sur un paradigme métonymique. Il s'agit de la mise en relief de la force paradoxale du « petit », de la « trace » qui lie et oppose la condensation dans la matière et la dilatation dans la puissance d'un seul et même objet, représenté sous deux images, deux formes différentes, dans un seul et même espace-temps.

Après cette petite série d'exemple portant sur le coquillage, au sens le plus large du terme, c'est toutefois à Dieu que revient la primauté de l'image et de l'essence poétique, comme nous le rappelle Jorge Carrera Andrade dans un autre de ses *Microgramas* :

Lo que es el caracol

Caracol:

mínima cinta métrica

*con que mide el campo Dios*³⁷².

Attachons-nous tout d'abord au titre : long, il est constitué d'une locution qui, de prime abord, se veut didactique. Le lecteur doit s'attendre à une explication du mot « *caracol* », comme s'il se posait la question de sa définition au moment d'ouvrir un dictionnaire. Mais, nous sommes tentée d'y entrevoir une perspective parabolique, comme une preuve manifeste de ce que l'escargot, dans son essence, est œuvre de Dieu et donc un matériau potentiel pour une *poiesis*. En effet, sous la vérité apparente que propose le titre, qui constitue à lui seul une unité métrique plus longue que le premier segment du poème, c'est bien une définition « *poiétique* », métaphorique et, partant, idiolectale que nous trouvons dans le texte lui-même. Composé d'un tétrasyllabe, d'un heptasyllabe et d'un octosyllabe, il semble s'amplifier au fur et à mesure de la lecture. « *Caracol* », isolé au premier segment, constitue la plus petite unité métrique : le mot « *métrica* » devient donc une diaphore portant à la fois sur la « *cinta* », comme instrument de mesure spatial, et sur le vers comme unité basique de mesure métrique.

³⁷²Jorge Carrera Andrade, *op.cit.*, p.31

Par ailleurs, les signes d'assise en fin de premier segment supposent une mise en suspens. Puisque le mot est lancé, il faut à présent lui apporter une définition et c'est bien un lien de causalité qu'induisent ces deux points, avec l'attente d'une conséquence. Cette mise en forme typographique ne manque pas d'évoquer celle des dictionnaires. Ici encore, la musicalité se met en place dans le second segment avec la même répétition de nasales tandis que la chaîne sémantique se forme entre « *caracol* » et « *Dios* » d'un point de vue accentuel car tous deux sont oxytons, en fin de segment. Par ailleurs, « *mínima* », paroxyton, en début de segment fait écho à « *métrica* » en fin de segment, prenant le mot « *cinta* » dans une spirale dont la force centripète repousserait les accents toniques des mots qui le touchent. Le champ sémantique renvoie sans ambiguïté aucune à l'espace. Toutefois, il s'agit d'un espace *a priori* – et nous insistons sur cette nuance – quantifiable, mesurable à l'aide d'un instrument. Cette impression demeure dans le dernier segments puisqu'il s'agirait de mesurer des champs mais la syntaxe de la phrase vient démentir les certitudes apparentes puisque « *mide* » a pour sujet « *Dios* », actualisé en dernier, après le verbe.

Or quel champ l'homme pourrait-il connaître que seul Dieu puisse mesurer ? « *Campos* » devient alors la synecdoque de l'univers tout entier, que seul Dieu, son Créateur ; est capable de connaître dans le détail de ses mesures. Le « *caracol* » devient à la fois la cause, créée par Dieu, et la conséquence de sa puissance dans une manifestation multiple : la mesure de l'univers spatial et celle de l'univers textuel. Ainsi, le mot-thème apparaît de façon hypogrammatique dans le texte :

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.

Sa présence sous-jacente avant l'actualisation du mot « *Dios* » semble annoncer son effective omniprésence dans l'espace tandis que son accent tonique le lie à « *Dios* » : les deux mots deviennent alors les balises spatiales du textes et le prétexte à son interprétation. Nous aurons cependant l'occasion de revenir sur ce poème de Jorge Carrera Andrade ultérieurement, c'est pourquoi nous n'abordons ici que l'image du coquillage.

Ce détour par les philosophies antiques, notamment au travers de la confrontation de deux points de vue différents mais complémentaires que sont ceux de Platon et d'Aristote, est, semble-t-il, une étape nécessaire pour appréhender deux faits. Le premier est que le *haiku* hispanique possède bel et bien une tradition « spirituelle » proprement européenne et ce, depuis ses origines gréco-latines. La seconde est que, en parlant de spiritualité, en évoquant des entités telles que l'âme ou l'esprit, il faut bien reconnaître dans le *haiku* hispanique une

sacralité, religieuse ou profane, qui trouve sa source dans les mythes fondateurs de la civilisation occidentale telle que nous la connaissons. Le « canal référentiel absent » avec la langue et la culture japonaise n'est plus un obstacle à la composition d'un *haiku* en langue espagnole puisque la poème possède son canal référentiel à l'intérieur de sa culture. Ce canal référentiel va se bâtir au fur et à mesure des apports divers des autres civilisations occidentales et orientales (nous faisons référence ici au Moyen-Orient) : c'est donc une historiographie du *haiku* hispanique que nous avons entrepris dès lors et que nous allons continuer, au fil des âges.

III.1.2. Le Sacré dans la forme brève : un lien ambigu entre l'Homme et l'Univers

L'intérêt que nous portons à la sensation et au chemin qui mène de la sensation à son expression sous forme de langage articulé, écrit ou oral, procède en fait de l'observation de la récurrence d'éléments relatifs à la perception, notamment sensorielle avec une prééminence de la vue sur les autres sens. Citons par exemple ce *haiku* en français de Rafael Lozano : « **BAISER**:/ Tu fermes tes beaux yeux/ comme devant l'abîme.³⁷³ », où il est fait mention des yeux d'un interlocuteur comme dans plusieurs autres poèmes du recueil intitulé *Haikais* (1922). Dans son recueil *Rincón de haikus*, Mario Benedetti parle des yeux de la voix poétique, qu'il faut se représenter comme être et non comme entité, dans une perception directe : « *desde el espejo/ mis ojos no me miran/ miran al tiempo*³⁷⁴ » ou bien encore « *cuando mis ojos/ se cierran y se abren/ todo ha cambiado*³⁷⁵ ». Dans ces deux poèmes de Benedetti, il est question de bien faire une différence entre les yeux qui voient l'au-delà des « choses » de ce monde et ceux qui perçoivent le monde comme une « chose » en soi. Dans le premier *haiku* cité, les yeux ne voient pas de reflet mais bien le Temps dont il est compliqué d'en concevoir une image : c'est une « vue de l'esprit » au sens strict de l'expression. Dans le second exemple, les yeux sont les organes de la vue : ils constatent un changement de l'état du

³⁷³Rafael Lozano, *Haikais*, Mille et une nuits, Paris, Paris, 2004, p.129. Il s'agit d'une nouvelle édition revue et augmentée, où les *haikus* de Lozano sont précédés d'un autre recueil de *haikus* en français, Au fil de l'eau, comportant les poèmes brefs de grands auteurs du genre tels que Paul-Louis Couchoud, André Faure et Albert Poncin. On y trouve également une partie intitulée « *Faites vos haiku vous-mêmes* », par Éric Dussert, et d'une petite anthologie de recueils de *haikus* sous le titre de « *Petite bibliothèque du haïjin* ». Cet ouvrage a donc deux visées : l'une littéraire où il est question de donner à lire des textes peu connus car très anciens dans l'historiographie du *haiku* en français, l'autre pédagogique où le lecteur est invité à se mettre à l'ouvrage et à composer, selon les « règles », ses propres *haikus*. Les *haikus* de Lozano ont fait l'objet d'une première édition chez J. Povolozky et Cie éditeurs en 1922. En outre, pour une raison de commodité, nous avons transcrit le *haiku* de manière linéaire alors que le texte original est écrit « à la japonaise », de haut en bas, les lettres se succédant les unes autres du haut vers le bas et de la gauche vers la droite.

³⁷⁴Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Visor Libros, Madrid, 2001, p.175

³⁷⁵*Op.cit.*, p.73

monde en l'espace d'un battement de paupières, phénomène purement physique et physiologique de l'œil. L'interprétation de ce constat ne nous est pas donnée, comme c'est le cas dans le premier poème où l'image vue est interprétée allégoriquement.

La prédominance de la vue et du champ sémantique qui lui est lié n'est qu'un constat que nous énonçons mais que nous tâcherons de nuancer en mettant en perspective plusieurs théories comme celle, antique, des Docteurs de l'Église, jusqu'à la phénoménologie de la perception, portée par Maurice Merleau-Ponty et Jacques Derrida à partir des travaux de Husserl.

Il est vrai que la tentation est grande de prendre les mots de « sensation » et de « perception » comme des synonymes, recouvrant peu ou prou les mêmes notions. Or, et nous le verrons bientôt en développant particulièrement les théories augustinienes sur ce point, que la sensation n'est qu'un aspect d'une notion plus globale et moins limitée qu'est la perception. Mais pour atteindre la seconde, il est nécessaire, pour notre hypothèse et pour la cohérence de celle-ci, d'en passer par la première.

Outre les récurrences évoquées ci-dessus, la présence presque systématique de poèmes relevant de la méta-poésie où la voix poétique se perçoit à différents stades de la production poétique : dans l'acte d'écriture, dans l'acte de réflexion poétique ou encore dans l'acte de perception du texte comme s'il en était à la fois l'émetteur et le destinataire. Ces textes à caractère méta-poétique apparaissent pour la plupart dans des recueils de *haikus* en langue espagnole, ce qui les situe dans un co-texte et un contexte particuliers, signe dans un champ de signes qui se font écho et sont liés entre eux de différentes manières ou, plus exactement, à différents niveaux. Ils sont, en tous cas, la manifestation d'une conscience poétique dans le contexte de la poésie elle-même et c'est pourquoi nous nous intéressons à cette « mise en abyme » – quoique le terme paraisse ici quelque peu inexact car ce n'est pas une mise en abyme au sens tropologique du terme mais plutôt cognitif ou herméneutique – de l'écriture poétique comme acte de langage.

Les travaux de Saint Augustin ayant été évoqués précédemment, il est important de faire un détour dans la pensée médiévale de la perception en rappelant quelques notions fondamentales posées par Saint François d'Assise, dont l'« observation réflexive³⁷⁶ » n'est pas sans évoquer l'attitude passive et admirative de la philosophie zen des premiers temps du *haiku*. Le parallèle entre les deux philosophies (bien que le mot « religion » affleure et qu'il se trouverait amplement justifié par la notion du *credere* postulée par Augustin) n'ira guère plus loin car l'objet de notre raisonnement n'est pas de rapprocher ou de comparer les points de vue des grands maîtres du zen et des Docteurs de l'Église, ce qui ne nous mènerait qu'à une

³⁷⁶Il s'agit de la reprise simplifiée de la formulation d'Hilario Felder lorsqu'il qualifie Saint François d'Assise de « *reflexivo observador de la naturaleza* » dans son ouvrage *Los Ideales de Francisco de Asís*, Desclée de Brouwer, Buenos Aires, 1948, p.246-247.

énumération de similitudes ou de dissemblances peu pertinentes. Il s'agit de comprendre, dans une approche exclusivement « occidentale », comment des motifs poétiques novateurs tels que les insectes, les plantes, certains animaux (avec un intérêt tout particulier pour les petits animaux) ou certains éléments naturels (les éléments célestes mais aussi aquatiques ou minéraux) ont pu trouver leur place dans la poésie hispanique par le biais du *haiku*.

En revenant aux sources de la pensée perceptive, il s'avère que certaines des notions fondamentales de ce rapport de l'Homme au Monde qui l'entoure sont déjà présentes dans les travaux de Saint François d'Assise, entre autres penseurs de l'époque médiévale. Néanmoins, l'approche franciscaine du mécanisme de perception diffère de l'approche augustinienne en ceci qu'elle pourrait être qualifiée, à tort, de « simpliste » dès lors qu'elle est mise en perspective avec les travaux d'Augustin. C'est pourquoi nous nuancerons sans tarder ce propos : contrairement à Augustin, François d'Assise ne cherche pas de « raison poétique », de sens « caché », dans ce qu'il décrit et explique. Il se propose de faire état de ce que lui, homme et croyant, comprend de la foi et de son approche mystique du monde qui l'entoure.

Dans ses différents travaux, notamment dans ceux qui affèrent au développement de la doctrine franciscaine, il apparaît que François a conscience de la double essence, au sens étymologique du terme, qui compose l'être humain : il dissocie, sans les séparer cependant, le corps et l'esprit. Il faut sans doute entendre par esprit tout ce qui relève du domaine de l'intellect : la connaissance, la mémoire, la réflexion, la logique, le langage mais aussi le traitement de l'information extérieure, venue de ce vaste creuset de signes *ad significandum* qu'est le Monde. Son « observation réflexive » est empreinte d'une autre notion fondamentale dans la doctrine franciscaine et bien propre à celle-ci : l'allégresse, sorte d'état de grâce ressemblant quelque peu à l'innocence infantile, à l'âme telle qu'elle peut être conçue avant toute les corruptions causées par notre vie terrestre. Ainsi, cette âme est la part « mobile » de l'être, la seule capable de transcender la Terre et le Ciel pour se rapprocher de Dieu, pour peu qu'on l'y encourage ou qu'on l'y pousse fermement. Le corps, enveloppe des sens et victime des tentations, peut donc être considéré comme un obstacle à cette élévation vers Dieu si l'Homme, conscient de sa faiblesse, ne fait pas en sorte de le rendre pur et donc sensible aux manifestations, que l'on peut également nommer signes, que Dieu lui adresse. Cette purification peut s'obtenir à force de pénitence mais aussi au moyen de quelques outils spirituels, tels que la prière, bien entendu, mais aussi le chant. Très tôt dans son enfance, François manifeste un intérêt pour la musique, surtout celle des troubadours si bien qu'il voulut devenir le « Ménestrel de Dieu » et, toute sa vie durant, il éprouvera un goût certain pour tous les types de chants, fussent-ils en latin ou en langue vulgaire, choraux ou dialogués. Il voit dans les hymnes, les cantilènes ou les psaumes un moyen de parvenir à cette élévation spirituelle qui constitue la fin ultime de la doctrine qu'il met en place. Outre le fait que nous

nous rapprochons ici des notions déjà évoquées dans la partie sur les formes anciennes de la lyrique populaire espagnole, il est important voir dans cet amour de Saint François pour la Nature et pour la Musique un double sens, peut-être même un double discours, celui de son amour pour le discours poétique et tout ce qu'il inclut et son amour pour Dieu, Créateur de toute chose, mais avant tout, Verbe Créateur.

Si son constat de l'existence propre d'un corps et d'un esprit peut revêtir l'apparence d'une évidence, elle prend pourtant tout son sens dès lors que nous prenons le discours de Saint François comme un manifeste du lien perceptif qu'il existe entre le corps et ses capteurs sensoriels et la vie psychique qu'il abrite. Les yeux sont sensibles à beauté du monde engendré par Dieu de même que les oreilles sont sensibles aux rimes, au rythme au contenu poétique d'un discours parce que précisément notre esprit possède les éléments nécessaires à leur perceptions en tant que signes. La cécité qui frappe Saint François dans sa jeunesse, le privant du sens qui le lie à l'image de la beauté du monde, fait l'objet d'une anecdote révélatrice sur le lien qu'il fait entre la vue et l'ouïe, qu'ils conçoit, finalement, comme des phénomènes perceptifs équivalents : Hilario Felder raconte que, pour pallier à son aveuglement, le Saint d'Assise demandait à un musicien de chanter à ses côtés, à la fois pour que la musique soulage ses maux, tant psychiques que physiques, mais aussi pour pouvoir, au gré des sons et de la voix de ce musicien, se mouvoir dans l'espace, comme si, finalement, il y voyait³⁷⁷. Cette histoire de « musicien d'aveugle » nous permet néanmoins d'observer, au sein même de la perception, la prédominance de deux canaux perceptifs que sont la vue et l'ouïe.

Ces considérations au sujet des commentaires perceptifs de Saint François peuvent nous amener, dans un autre registre et dans une autre époque, à considérer les poèmes brefs, à lire comme des *haikus*, extraits du recueil de Salvador Espriu. Son titre, *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, peut évoquer à la fois la dimension mystique et hautement poétique qui habite les psaumes mais aussi cette cécité, fléau de l'Homme, qui fait également l'objet d'une Parole biblique dans les *Évangiles*. Avant de nous étendre plus longuement sur les poèmes brefs d'Espriu, notons cependant que lorsque le Christ rencontre l'aveugle dans l'*Évangile* rapporté par Luc (18 ; 35-43), l'aveugle recouvre la vue, que l'on devine être ses yeux, mais recouvre aussi la possibilité de voir le Monde et d'en admirer les merveilles et les bienfaits tout en renforçant sa foi. Ainsi, l'Homme, même si sa vue se joue de lui, doit pouvoir rester en état de « voir » ce qui l'entoure, par n'importe quel autre moyen. La relation qui s'établit ainsi entre le *videre* et le *credere* commence dès lors à s'ébaucher, même si nous verrons avec Augustin qu'elle est plus complexe que celle amorcée par la parabole biblique.

Les psaumes d'Espriu nous intéressent donc pour deux raisons majeures : pour leur dimension sacrée engagée par la mention explicite d'une poésie religieuse et pour ce défaut

³⁷⁷Hilario Felder, *op.cit.*, p. 247-248 (à vérifier)

perceptif auquel ils renvoient, la cécité. Le titre du recueil semble donc constituer un rappel explicite de cette cécité qui frappe l'Homme, vulnérable et imparfait, et l'empêche de percevoir le Monde en le privant d'un sens majeur tel que la vue. Il est à la fois une référence aux *Évangiles* et aux *Livre des Psaumes* présent dans le *Pentateuque*, dont la plupart furent attribués à David. La fonction actancielle du personnage de David au sein de la *Bible* était double : il était à la fois Roi (personnage de l'histoire contée) et prophète (autorité mixte oscillant entre l'humain et le divin dont la mission principale était de montrer autant que de révéler), fonction sur laquelle il nous sera donné de revenir par la suite. Ils se situent donc à la jonction entre la poésie et le texte religieux ou philosophique. Cependant, il est important de remarquer le déictique employé dans le titre du recueil, « *aquests* », lié au champ sémiotique du « je », le *hic et nunc*, qui rompt avec l'aspect purement passé, historique, des textes religieux auquel l'ensemble des poèmes fait allusion. Il ne s'agit pas ici des psaumes auxquels on pourrait légitimement s'attendre, poèmes de pénitence, de glorification ou de prophéties tels qu'ils sont caractérisés dans la *Bible* : il s'agit de psaumes contemporains, comportant leurs propres topiques et leur propre message, tout en s'inscrivant dans la tradition biblique, dans la continuité d'un autre livre, d'une autre Écriture, plus ancienne.

Avant tout, définissons le mot « psaume », porteur d'une problématique ontologique dans le cas présent. *Le Robert* donne une étymologie à partir du latin ecclésiastique *psalmum*, venant lui-même du grec *psalmos* : « air joué sur un instrument à cordes³⁷⁸ », nommé *psallein* en grec. Il rappelle également qu'il s'agit d'une sorte de poème hébraïque destiné à la prière et au chant religieux dans la liturgie juive et chrétienne. Dans l'histoire littéraire, *le Robert* le définit comme « Poème traduisant ou paraphrasant un psaume ». *Le Littré* définit le psaume comme se disant « des cantiques composés par David, ou qui lui sont attribués³⁷⁹ ». Il y distingue plusieurs sortes de psaumes : ceux dits « d'alléluia » (selon le nom que leur attribue Saint Jérôme), quand ils sont destinés à louer Dieu et la Création dans la joie, ceux dits « pénitentiels » au nombre de sept qui demandent à Dieu de pardonner les fautes de l'Homme, notamment le *De Profundis* récité pour les oraisons funèbres. L'étymologie fournie par *le Littré* est plus détaillée que celle que donne *le Robert* puisqu'il lie le mot latin *psalmus* au grec *ψαλμος*, venant de *ψάλλειν*, qui signifie « pincer les cordes d'un instrument ». *ψάλλειν* trouve sa racine lexicale dans le mot *ψάω*, « gratter » et, par antonomase, le fait de gratter les cordes d'un instrument avec un plectre.

Jusque dans son étymologie la plus poussée, le psaume est rattaché à la musique et à la musicalité mais aussi à une mécanique du geste, une action physique binaire, du haut vers le bas et du bas vers le haut, exercée par la main du psalmiste sur le psaltérion, l'instrument de

³⁷⁸Voir à la rubrique « psaume » dans *Le Robert*, Société du Nouveau Littré, Paris, 1970, p.1419

³⁷⁹Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard Hachette, 1965, p.581

prédilection pour l'accompagnement de ces poèmes. Il existe donc une coïncidence du geste et de la parole dans cet chant liturgique au sens double et contradictoire, soit dans l'exaltation de la gloire de Dieu, soit dans l'expiation de la faute de l'Homme. Les psaumes d'Espriu semblent reprendre les topiques des psaumes pénitentiels puisqu'il n'en est pas un qui soit enthousiaste devant les beautés de la Création. Il est plutôt question de culpabilité, d'expiation d'un péché par des actions de grâce, ou des actes de contrition dans lesquels la voix poétique se fustige, et avec l'humanité entière, de ne pas saisir ce que Dieu a bien voulu nous montrer. Il ne s'agit bien sûr que d'une première lecture superficielle mais qui ne peut échapper au lecteur lorsqu'il lit le poème suivant :

—Timor conturbat
mortis me: *ja no compto*
*els peus, les pauses*³⁸⁰.

L'utilisation au sein d'un même poème de deux langues comme le latin, langue du sacré par excellence, et le catalan ne manque pas de mettre en évidence la dialectique sacré/profane qui s'instaure, doublé d'un dialogue entre les instances divine et humaine. La phrase en latin est une abréviation d'une formule beaucoup plus longue et qui constitue une réponse faite par les fidèles lors d'un office funèbre dans la tradition catholique : « *Peccantem me quotidie, et non poenitentem, timor mortis conturbat me. Quia inferno nulla est redemptio, miserere mei, Deus, et salva me.* ». Ce renvoi intertextuel à la liturgie funèbre catholique n'est pas le seul qui transparaisse à travers les « *salms* » de Salvador Espriu mais il n'est pas porteur d'un message d'espoir, ne loue pas la Création ou son Créateur mais semble représenter un certain détachement de cette foi qui anime le croyant au point de superposer sa croyance à sa clairvoyance du Monde. La citation nous place dans le contexte d'une oraison funèbre où le « *jo* » qui assume le discours occupe la place de protagoniste : nous le voyons à l'heure de sa mort tandis qu'il récite un dernier acte de contrition. Or, en observant bien la partie citée dans le poème d'Espriu, il n'est pas question du *miserere*, ni même de l'appel à l'aide par l'invocation du nom de Dieu : il se contente de constater ce que lui, dans son for intérieur, peut ressentir, c'est-à-dire la peur que lui inspire la mort, sans toutefois en appeler à la miséricorde divine ou faire montre de quelque repentance que ce fût. Enfin, si nous devons justifier encore l'idée de psaume dans la poésie de S. Espriu, nous rappellerions le dernier segment où deux syntagmes nominaux sont juxtaposés. Or, ce sont bien les « *pieds* » et les « *pauses* » qui scandent le rythme et, ainsi, forment le psaume, permettent la psalmodie.

³⁸⁰Salvador Espriu, *Obres Completes, I Poesia*, Edicions 62, Barcelona, 1967, p.490

Il est nécessaire de convoquer la notion de mémoire et de souvenir, inhérente à l'intertextualité, car pour citer ou gloser, il faut connaître, et, partant, savoir et mettre en mémoire. Il s'agit donc, comme le décrit Saint Augustin dans les *Confessions*³⁸¹, de « faire remonter » un souvenir, un substrat culturel rappelé par le mot « *salm*s », immédiatement connoté. Cette *deixis* du présent confrontée à une émanation du passé se trouve justement actualisée dans le syntagme titulaire, puisqu'il s'agit des « *vells cecs* ». La nature exophorique que revêt le déictique entre alors en collision avec ces « *vells cecs* », dont la voix poétique attend de nous que nous sachions de qui elle parle. En effet, à quels vieux aveugles pourraient parler ces nouveaux psaumes, dans un livre lui aussi nouveau ? Car c'est bien ce qu'il faut comprendre : les psaumes compilés dans ce recueil forment un nouveau Livre, qui rappelle le précédent sans pour autant le copier. Ce titre s'avère problématique à bien des égards. Postulant à la fois la rupture et la continuité, il semble rappeler la théorie augustinienne de l'Écriture comme moyen que Dieu trouve pour faire entendre sa Parole à l'Homme, dont la capacité herméneutique semble s'être émoussée depuis sa chute de l'Éden.

Salvador Espriu rassemble donc ici de nouveaux psaumes, comme s'il (s)'était investi de la mission prophétique de redoubler le Cri, de transmettre par une nouvelle voie un même message qui aurait été perçu de façon erronée, voire pas perçu du tout. Il ne s'agit pas pour la voix poétique, et le terme paraît ici presque hors contexte, de « marteler » le message divin mais bien de devenir son véhicule, à l'instar de David, par la création d'un livre nouveau. Il est alors raisonnable de conclure que les « vieux aveugles », à qui sont destinés ces psaumes, sont les hommes, dans leur condition humaine, partiellement incompetents dans le fonction de récepteurs. Le message reste donc peu ou prou le même : la Parole, même s'il s'agit d'une parole poétique. En revanche, le destinataire est à la fois un et multiple, comme la signification est à la fois une et diverse. À la lecture des poèmes d'Espriu que les fonctions poétiques et prophétiques sont liées au-delà de la paronymie – que l'on peut difficilement considérer comme fortuite. Il est donc question d'introduire une dimension mystique, au sens étymologique et dérivé du terme, dans la poésie de Salvador Espriu.

Le lien avec le *haiku* n'est donc pas topique, ni philosophique, ni même religieux. Nous l'avons vu à l'instant, les « *salm*s » ouvrent une piste de lecture religieuse, qui semble ancrée dans une tradition dogmatique ancienne. Ils nous orientent vers un genre – et le mot vaut ici d'être bien observé – poétique bien particulier cependant qu'un autre constat s'offre à la vue et à l'oreille du lecteur. Les psaumes d'Espriu sont des strophes de trois vers, sans rime, dont le schéma métrique est en tout point et systématiquement conforme au *haiku* : une alternance rigoureuse de pentasyllabes et d'heptasyllabes. En effet, aucun de ces poèmes ne

³⁸¹Saint Augustin, *La Mémoire et le Temps*, Mille-et-une nuits, Paris, 2004, p.21. Augustin nous dit : « Ainsi, je visite au caprice du souvenir, ces magasins approvisionnés par les sens [...] ».

s'écarter de la structure métrique que l'on prend pour référence quand il s'agit de reconnaître un *haiku* comme tel. Il est possible que les psaumes d'Espriu constituent de fait un renvoi à la dimension religieuse inhérente au *haiku* dans son contexte d'origine, lié au bouddhisme, mais il est également concevable d'intégrer au *haiku* hispanique une dimension religieuse issue de sa propre tradition, purement occidentale et judéo-chrétienne. Le « psaume haikistique » d'Espriu devient une indication de lecture, postulant l'existence d'un point d'articulation entre la poésie et le sacré, qui serait alors la métrique en elle-même. Car la métrique prend en compte à la fois la prosodie, la musicalité, le rythme, le sens et la syntaxe, couvrant ainsi des champs de signification appartenant aux deux notions. Nous rejoignons en quelque sorte la vision franciscaine de la musique, dans son sens le plus global, comme médium de communication et comme moyen d'élever l'esprit.

Un autre cas est à signaler, dans la même optique que celui d'Espriu et toujours dans la poésie catalane : celui d'Eduardo Moga. Poète contemporain, il a écrit tout récemment un recueil de *haikus* intitulés « *Haikus del tren* » dans lequel nos précédents constats semblent aussi être d'actualité. Le recueil est divisé en trois sections, rappelant la structure tripartite du *haiku* tel que nous nous le représentons, entre lesquelles sont placés ce que Moga nomme des « *interludios* ». Le vocabulaire employé est explicitement celui de la musique, l'interlude constituant une pièce de musique jouée entre deux mouvements afin de marquer des pauses – nous nous risquons à dire des césures – entre les phrases musicales appartenant à l'œuvre dans son ensemble. Au mot « *interludio* », le *Diccionario de la Real Academia* donne la définition suivante : « *Breve composition que executante sol organisas entre las estropias de una coral, y modernamente se ejecuta a modo de intermedio en la música instrumental*³⁸². ». Il est important de noter l'interpénétration constante, dans le cas présent, de la terminologie musicale et poétique. Notons par ailleurs qu'il s'agit d'un morceau de musique qui se caractérise par sa brièveté. Il ne s'agit sans doute pas d'une brièveté absolue mais bien d'une brièveté relative aux morceaux de l'œuvre musicale dans laquelle elle s'insère, ce qui ne manque pas de nous rappeler cette brièveté constituante du *haiku* en toutes circonstances. Ce propos mérite cependant d'être nuancé puisque nous avons eu l'occasion de voir à plusieurs reprises que le *haiku* en trois segments est loin d'être une règle absolue dans le domaine hispanique : nous avons vu certains poèmes excéder allègrement les trois segments et les dix-sept syllabes consacrés et entrer toutefois, sans le moindre doute, dans la catégorie des *haikus*. Il s'agit donc du même rapport qui s'établit entre la brièveté, son co-texte et son contexte. Enfin, notons que l'acception première de l'interlude est la pause musicale dans un chant choral, ce qui d'un point de vue purement discursif, se traduit par un silence des voix, laissant place à une pause qui pourrait éventuellement être le lieu d'une interprétation ou d'une

³⁸²Voir « *interludio* », *Diccionario de la Real Academia Española, Tomo II*, Espasa Calpe, Madrid, 2001, p.1292

réflexion. L'idée de chant choral, quant à elle, peut également faire songer au goût prononcé pour les chœurs de Saint François d'Assise, philosophe, aveugle et mélomane.

Chacun de ces interludes possède un motif poétique propre, figurant dans le titre. Dans la réflexion qui nous occupe, nous nous intéresserons particulièrement à la pause intitulée « *Los haikus del ciego y del perro* ». La répétition du « *del* » dans ce syntagme nous met sur la voie de la coexistence de deux « personnages » bien distincts, l'aveugle et le chien, et écarte la possibilité d'une relation de possession du type « *el ciego y su perro* » ou « *el perro del ciego* ». En l'absence de datif indiquant la possession d'un objet par un sujet, nous considérerons donc que l'aveugle et le chien sont deux actants dans les scènes brèves décrites dans les *haikus*. La thématique de la cécité est présente tandis qu'en lieu et place du « musicien d'aveugle » que nous avons évoqué pour Saint François, nous avons ici un animal. Il ne s'agit donc pas d'une situation communicationnelle ordinaire puisque le langage du chien et celui de l'humain relèvent de deux systèmes distincts, qui ne peuvent entrer en contact et échanger que de façon intuitive.

Cette situation bien particulière n'est pourtant pas inconnue de la philosophie ni même de la théorie du langage et ce depuis l'Antiquité. Umberto Eco, dans son ouvrage *De l'arbre au labyrinthe*, rappelle qu'Aristote comparait déjà le philosophe au chien dans son *De Anima*³⁸³. Aristote y fait d'ailleurs une distinction qui, dans notre cas, s'avère particulièrement pertinente entre le son pur et la voix³⁸⁴, laquelle est un son identifiable et porteur de sens, donc signifiant. L'absence d'une convention des signes, d'un système symbolique chez les animaux serait donc la preuve de leur différence avec les humains, capables d'utiliser un système linguistique qui, une fois posé, devient accessible et utilisable par chaque être pour se faire entendre et comprendre de ses semblables. Umberto Eco fait remarquer que les animaux, dans de nombreux mythes, sont doués de parole et que ces « rêveries anthropomorphiques » trouvent sans doute leur explication dans une sorte de fascination éprouvée par l'Homme pour les créatures qui ne sont pas douées de parole. Cette hypothèse nous concerne particulièrement, dans la théorie du *haiku* hispanique, car elle pourrait expliquer pourquoi certaines créatures du monde animal ou végétal se trouvent au centre des poèmes. En effet, des animaux tels que les insectes, les reptiles ou encore certains fauves (plus rarement) peuvent constituer des topiques de la poésie alors qu'ils ne sont pas issus de la tradition poétique occidentale. Il existe, par exemple, de nombreux poèmes de différents auteurs traitant de papillons, de poissons, de fourmis et autres lucioles, dont nous ne retrouvons que peu ou pas traces dans l'historiographie littéraire occidentale. Nous pourrions mettre cet intérêt nouveau pour des topiques sur le compte de l'orientalisme presque concomitant à

³⁸³Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, Grasset, Paris, 2003, p.233

³⁸⁴Le mot « voix » est à prendre ici dans la même potentialité que la « *voz* » en espagnol, pouvant désigner la voix comme phénomène physique et physiologique (soit l'émission d'un son quelconque) et le mot.

l'arrivée du *haiku* dans le domaine hispanique mais nous serions alors bien en peine de lui donner un sens dans un contexte occidental si sa référence symbolique appartenait à une autre tradition, qui resterait pour nous extérieure : nous nous contenterions de « copiage », de « collage » de motifs, ce qui ne saurait signifier dans un poème coupé de ce canal référentiel qu'est la culture japonaise.

Il s'agit à présent de revenir aux différentes approches de l'esthétique et de la philosophie perceptive médiévales que compile Umberto Eco dans son ouvrage précédemment cité et dans lequel il fait mention du *latratus canis*, topique de la sémiotique grecque dans laquelle les signes (*semeia*) sont des « données naturelles », perçus comme des symptômes (Ch. Peirce utilisera plus tard le terme d'indice) qui entretiennent une relation d'inférence avec l'objet qu'ils désignent. Les mots en sont un cas particulier puisqu'ils entretiennent un rapport différent, conventionnel et symbolique, avec l'objet qu'ils nomment ou le concept auquel ils se réfèrent et, partant, possèdent une « équivalence et [une] substitutivité mutuelle³⁸⁵ ». De son côté, et U. Eco y fait également référence, Saint Augustin distingue les « *signa naturalia* », qui relèvent de la manifestation et donc restent indépendants de toute volonté de signifier, et les « *signa data* », qui entrent dans le domaine de la communication avec une volonté perlocutoire. Vincent Giraud, dans son ouvrage consacré à Saint Augustin, résume cette hypothèse de l'usage du langage comme inhérente à la condition pécheresse de l'Homme tandis que ce dernier s'en sert pour entrer en contact avec d'autres esprits, et communiquer ainsi avec elles :

« Augustin y [dans le traité *De la musique*] unit étroitement signe et péché : "Il résulte de notre condition de pécheurs (*Peccatorum tamen conditione fit*) qu'il est permis aux âmes d'exercer une action sur d'autres âmes, en stimulant leurs corps par des signes (*significando*), soit naturels, comme la physionomie ou le geste (*vel naturalis signis, sicut est vultus vel nultus*), soit arbitraires, comme les paroles (*vel placitis, sicut sunt verba*). Car ceux qui commandent et persuadent agissent par des signes.³⁸⁶ »

Il en résulte que, pécheurs que nous sommes, il est bien établi que le langage comme convention ne sert pas uniquement à ce comprendre mais bien à déclencher chez l'Autre, dont on sait et on connaît l'existence, une réaction, ou seulement qu'il puisse penser ce à quoi nous pensons au moment même où nous l'évoquons. Il est donc bien loin, ce débat entre Platon et Socrate, relaté dans *Le Banquet*, sur la nature arbitraire ou naturelle du signe linguistique. La

³⁸⁵Umberto Eco, *op. cit.*, p.263.

³⁸⁶Vincent Giraud, *Augustin, les signes et la manifestation*, PUF, Paris, 2013, p.96

chute en est l'origine et le langage la conséquence. La définition de ce que les linguistes appelleront plus tard la « visée perlocutoire » du discours est donnée par Augustin et se trouve à l'origine même de la question poétique, notamment celle des tropes et autres figures de styles où le signe, enveloppé de son « surcroît » consécutif à la perte de notre nature angélique, est encore enveloppé d'une couche de sens poétique, n'obéissant qu'à la « vision » de la voix poétique qui en est à l'origine.

D'ailleurs, il est étonnant de noter que dans la *Bible*, le premier acte de parole humaine, celle de la rupture consommée avec la communication directe avec Dieu, relève de la nomination non pas d'objets ou de concepts mais d'animaux. Vincent Giraud nous fait part d'un « usage solitaire » de la parole humaine du commencement : « Quand Adam nomme les animaux, il ne s'adresse à personne. En un sens, et sous ce rapport seulement, nommer n'est pas encore parler³⁸⁷. » Cependant, nous ne retiendrons, pour la question qui nous occupe, le rapport qui s'instaure déjà entre l'Homme en tant qu'espèce, que créature, et l'animal qui, finalement, est, sans le savoir, le premier destinataire de la parole première. C'est peut-être ce rapport qui coule dans les veines culturelles de l'Occident depuis les temps bibliques qu'il faut chercher la raison de cette fascination pour les animaux qui transparait dans les *haikus* hispaniques, hors de tout legs possibles par la tradition poétique classique, ibérique ou occidentale. Hormis quelques rares symboles consciencieusement rattachés à un éventail bien délimité d'usages et de sens, il n'est que peu de motifs animaliers récurrents dans la poésie traditionnelle occidentale et ceux -ci se cantonnent bien souvent à quelques espèces d'oiseaux.

Il n'est, à notre connaissance aucun poème connu qui fasse l'apologie d'un animal pour ce qu'il est : un animal. L'animal n'est donc pas un objet poétique même si, depuis l'Antiquité gréco-romaine, biblique ou germanique, on emploie volontiers l'animal pour l'exemple ou pour la métaphore. Il n'est pas sujet, il n'est pas objet de quelque sentiment poétique que ce soit. Son rôle est symbolique, allégorique mais certainement pas thématique dans la poésie, les romans ou les chansons. Le médiéviste Michel Pastoureau voit dans ce comportement face à l'espèce animale un comportement double, sur fond de constat unique : les animaux sont les grands oubliés de l'Histoire même si on en trouve trace dans toutes sortes de témoignages d'époque. La première des hypothèses avancées par Michel Pastoureau concerne l'« apparente attitude de rejet » qu'oppose le clergé et la culture médiévale chrétienne envers les animaux en dépit de la curiosité qu'ils éprouvent pour ceux-ci. Or, il n'est pas question de traiter l'animal comme espèce à part entière mais bien dans un rapport qui l'oppose à l'homme et crée une dichotomie : ce qui n'est pas humain est animal et inversement, avec une interdiction absolue de brouiller les limites entre l'humain et le bestial³⁸⁸. À cet endroit, il est aisé de citer la

³⁸⁷*Op.cit*, p.99

³⁸⁸Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge*, Seuil, Paris, 2004, p.32. Il est intéressant de noter que la note liminaire qui précède la préface de cette ouvrage est la citation suivante de Saint Augustin : « Il est

fameuse controverse qui a lieu entre le héros du *Nom de la rose*, Guillaume de Baskerville, et le vieux bénédictin Jorge de Burgos, figure aveugle de l'obscurantisme religieux de l'époque. Le personnage, aveugle, défend la thèse bénédictine, reprise par Saint Bernard de Clairvaux plus tard, que le rire déforme le visage de l'Homme et le « fait ressembler au singe » et condamne le rire dans l'enceinte de l'abbaye. Dans la lignée d'Aristote, dont il cite le *De Anima*, Guillaume Baskerville répond que la thèse bénédictine est absurde en ceci que le rire étant le propre de l'homme, il ne peut en rien être comparé à un quelconque comportement bestial³⁸⁹. Il s'agit donc de ne pas ressembler à l'animal tout en postulant une possible parenté, biologique ou transcendante avec l'animal. Ces mises au point sur l'attitude de l'homme face à l'animal visent à montrer que, s'il est présent à de nombreux niveaux de la représentation iconique, iconographique ou figurative, l'animal ne fait pas un « bon » objet poétique et il n'est, à notre connaissance, aucun poème dédié à un animal tel que la cigale, le papillon ou encore le poisson. Nous noterons par ailleurs que les reptiles et les insectes sont particulièrement proscrits des motifs poétiques : respectivement associés au Mal et à la vermine, ils sont la plus basse engeance de la Création. C'est donc une grande nouveauté de voir des recueils entiers de poèmes, comme ceux de José Juan Tablada par exemple, où ces animaux ne sont pas des phores ou des symboles mais bien des objets poétiques, eux-mêmes points de départ d'autres chaînes tropologiques et symboliques. Il faut maintenant tenter de comprendre la raison de ce revirement tout à fait récent, où les poèmes « animaliers » n'éclosent qu'à partir de la fin du XIX^e siècle.

Ce détour par les théories aristotéliennes et augustinienne nous éclaire sur la fonction du chien dans l'interlude d'Eduardo Moga : il peut être considéré comme une instance parlante mais à un degré différent de celui de l'humain, ce qui explique sa différenciation marquée de l'entité humaine avec laquelle il coexiste. Il s'agit donc de percevoir deux points de vue dans les *haikus* d'E. Moga : celui de l'aveugle, comme entité communicante rationnelle, et celui du chien, comme entité parlante non-signifiante, émettant un « son pur ».

Dans la préface de son recueil, Eduardo Moga pose d'emblée les jalons d'une poétique fondée sur l'imitation et explique que l'écriture de ses poèmes est postérieure – faut-il comprendre conséquent ? – à la traduction en espagnol d'un recueil de poèmes japonais sur la mort dont la plupart étaient des *haikus*³⁹⁰. Cette relation de continuité, pour ne pas dire de causalité, entre le contact qu'Eduardo Moga eut avec les poèmes japonais et l'écriture de son propre recueil fait apparaître la part indéniable du poète qui se glisse dans l'œuvre qu'il produit, son positionnement en tant qu'être par rapport à ce qu'il communique aux autres, et,

des choses qui ne sont que des choses et d'autres qui sont aussi des signes [...]. Parmi ces signes, certains seulement sont des signaux, d'autres sont des marques ou des attributs, d'autres encore sont des symboles. »

³⁸⁹Umberto Eco, *Il nom de la rosa*, La Biblioteca di Repubblica, Barcellona, 2002, p.123-127

³⁹⁰Eduardo Moga, *Los Haikus del tren*, El Gaviero Ediciones, Almería, 2007, p.9

en l'occurrence, ce qu'il nous communique en tant que lecteurs. Le fait de traduire des *haikus* japonais, de le dire explicitement en préface d'un recueil de *haiku* peut effectivement faire penser à une volonté, consciente ou non, d'imiter ce qu'il avait eu l'occasion de connaître par le biais de la traduction mais nous nous garderons bien de l'affirmer, sans quoi il serait alors inutile d'aller chercher un sens, une poétique ou même une pensée dans l'œuvre d'Eduardo Moga. Sans doute faut-il interpréter cette imitation au sens augustinien du terme, c'est-à-dire mettre le langage au service d'une volonté communicante qui, pour être comprise de l'interlocuteur, doit être le plus proche possible de la réalité réelle ou mentale de l'émetteur. Il ne s'agit pas d'une imitation poétique du modèle mais bien du signe, condensés en poème. Il avoue lui-même que l'écriture des « *haikus del tren* » est une distraction – le terme « distorsion » semble affleurer à nos lèvres – de la réalité de la réalité visant à transmuter des événements anodins de la vie quotidienne en faits littéraires³⁹¹. Ainsi, il semble que la littérarité du langage, pour E. Moga, relève d'une volonté plus que d'une réalité : on ne voit comme littéraire que ce qui est présenté comme tel. C'est donc le « jeu de pistes » que nous évoquons un peu plus tôt : des mots tels que *haikus*, psaumes, *seguidillas*, *soleares*, etc., ne se révèlent être alors que des volontés autoriales qui se transmettent au lecteur par la convention d'un langage, y compris d'un langage littéraire. Cette remarque nous conduit à poser la question tant de fois évoquée et jamais vraiment résolue des genres littéraires, notamment du point de vue de la brièveté, comme le piton litigieux du roman court et de la nouvelle longue.

Nous tranchons donc ici la question de la brièveté du *haiku* : le *haiku* n'est pas bref parce qu'il comporte dix-sept syllabes. Le *haiku* est bref parce que la convention tacite qui nous lie à la voix poétique nous le présente comme tel en nous proposant des indices tels que la structure métrique chez les uns, le mot *haiku* dans le titre chez d'autres et nous verrons qu'il existe également des indices d'ordre poétique, esthétiques et stylistiques qui nous permettent de reconnaître des *haikus* là où personne ne songerait à les chercher sans quelques indices indiquant leur présence.

Toujours dans sa préface, Eduardo Moga se livre à une analyse clairvoyante de sa position quant à la poésie et quant à sa propre œuvre poétique, notamment sur les ressorts ontologiques sur lesquels elle repose. Ici encore, on se saurait rappeler la théorie augustinienne du monde comme réservoir de signes qu'il faut d'abord voir, comprendre, puis interpréter. Moga y parle d'une « éducation de la perception » qui consiste à l'aptitude, dans son cas, à capter tout ce qui l'entoure et faire un tri dans toutes sensations pour n'en garder, sous forme de *haiku*, que le plus « évocateur » ou « perturbateur ». Une digression quant à notre fil rouge de la perception s'impose ici : Augustin parle du potentiel créateur de la

³⁹¹Eduardo Moga, *op. cit.*, p.10

mémoire (l'évocation de Moga connote la mise en mémoire) mais il parle aussi de l'inégalité perceptive des hommes devant un même fait ou un même objet. En somme, Moga livre ce qui lui « parle » ou ce qui le « perturbe », avec l'idée sous-jacente que le côté perturbant est à lier à l'écart ou à l'absurde : « *El haikú, como todo poema, nace en la piel, pero crece tras ella : en la razón y la sinrazón, en la sintaxis y la subversión de la sintaxis*³⁹² ». Cette subversion est avouée et assumée tandis que la seule règle qu'il reconnaisse qu'il semble appliquer est celle de la structure métrique. Pour nous, lecteurs, le message peut être le suivant : le 5/7/5 est le seul indice que nous laisse la voix poétique pour élucider le problème de l'interprétation de la forme, sinon du contenu.

Prenons en exemple le *haiku* qui ouvre l' « *interludio del ciego y el perro* » :

*El ciego mete
al lánguido mastín
bajo el asiento*³⁹³.

Il est légitime de se demander ce qu'une telle scène peut avoir d' « évocateur » ou de « perturbateur », pour reprendre les adjectifs employés par E. Moga. La réponse logique, rationnelle, qui s'impose pourrait tenir en un mot : rien. C'est en effet ce que l'on répond parfois aux lecteurs curieux qui cherchent un sens derrière le *haiku* et se demandent ce qu'il faut en comprendre : rien. Il s'agit presque d'une interdiction tacite, masquée derrière une négation explicite, d'aller chercher au-delà ou en-deçà de ce qui est évident, en conservant au *haiku* une fraîcheur et une spontanéité qui le rendent insaisissable. Or nous ne nous satisferons pas de cette réponse qui, si elle peut incarner le principe du Vide cher à la philosophie zen, ne saurait contenter le lectorat occidental de *haikus* hispaniques et tenter de comprendre pour quelle raison cette scène « mérite » d'être transmutée en *haiku*. La scène, replacée dans le contexte de la gare, où « se déroulent » tous les poèmes d'Eduardo Moga, n'a rien de particulier : il s'agit d'un aveugle qui attend (on ne sait quoi) avec son chien. Nous y voyons tout d'abord les deux « entités » présentes et annoncées dès le titre de l'interlude : l'une humaine, le « *ciego* » accompagné d'un chien, le « *mastín* ». À ce stade de notre réflexion, il faut accorder l'importance qu'il mérite au choix de la lexie « *mastín* » car, en effet, il ne s'agit pas de n'importe quelle espèce de chien : ce sont de gros chiens que l'on réserve à la garde du bétail et que l'on utilisait autrefois pour l'attelage, doués donc d'une certaine faculté de commandement doublée d'une grande force.

³⁹²*Ibid.*, p.11

³⁹³*Ibid.*, p.67

Il serait alors facile d'interpréter la scène comme suit : il s'agit d'un homme aveugle qui prend le train et se fait donc guider par son chien, faute de pouvoir parvenir à y monter par lui-même en raison de sa cécité mais nous verrons rapidement que tout, dans la syntaxe du texte, contrevient à cette idée. De fait, le premier pentasyllabe montre que le « *ciego* » est le support de l'action « *mete* », dont il est sujet grammatical et pourrait donner à penser que l'aveugle exerce effectivement une autorité quelconque sur le mâtin qui l'accompagne. Le premier segment semble alors être le domaine de l'aveugle cependant que l'heptasyllabe qui suit présente un simple groupe nominal formé d'un adjectif, « *lánguido* », qui qualifie le substantif qui le suit, « *mastín* ». Ce rapprochement dans le groupe nominal isolé que nous décrivons comporte une oxymore puisqu'il est difficile de concevoir comment un chien de tête comme le mâtin, dont on attend de la vaillance et de l'initiative, peut se laisser aller à la langueur et à la docilité. Cette opposition sémique entre substantif et adjectif se répercute sur le schéma prosodique et, partant, métrique, du segment puisque l'on accole ici un premier mot paroxyton avec un oxyton, comme si même leurs accentuations les plaçaient aux antipodes l'un de l'autre. Le troisième segment occupe alors la fonction de décor puisque les personnages sont « en scène » mais se rattache exclusivement au chien. Il est question de l'endroit où le chien est placé par l'aveugle : sous le siège. Le pouvoir de suggestion de ce pentasyllabe est double : il postule l'existence d'un siège, donc le rattache à l'univers de la gare, sur lequel l'aveugle est assis. Mais ce ne sont que des sous-entendus du texte étant donné qu'on ne prend la scène qu'au moment où l'aveugle place son chien sous son siège et non au moment-même où il s'assoit. Or c'est bien la seule chose que fait l'aveugle : mettre le chien sous le siège, l'obligeant ainsi à adopter une position de repli entrant en contradiction avec la nature même de la race du chien. Il apparaît alors que l'homme diminué exerce un pouvoir coercitif sur le chien en possession de tous ses moyens et capable, s'il en est, de se retourner contre son maître avec toute la force qui lui est propre. Mais c'est au centre du texte, au second segment, que vient le point de bascule avec l'actualisation d'un adjectif réservé à l'Homme que la voix poétique emploie pour qualifier le chien. Là où la subjectivité frappe l'aveugle pour lequel on pourrait éprouver une certaine compassion, la voix poétique anthropomorphise le chien, tandis que « *mete* » le chosifie, en lui donnant un trait de caractère significatif dans le contexte, celui de la langueur proche de la résignation. Le chien n'est donc pas au-devant de l'aveugle ou auprès de lui, comme guide ou gardien, mais bien « caché » sous son siège, ce qui paraît d'autant plus décalé qu'il est question ici d'un gros chien.

Ce que Umberto Eco défend dans son interprétation de l'esthétique médiévale quant à anthropomorphisme du chien prend dans cet exemple toute sa valeur et plus encore si nous considérons le texte d'un point de vue plus schématique. Refaisons le chemin du texte en isolant les substantifs : le premier segment montre l'aveugle, le second décrit le chien et le

troisième établit un repère spatial, assimilable à une frontière, une limite qui coupe momentanément toute interaction possible entre le chien et le maître. Le schéma pourrait alors être le suivant :

aveugle

chien

siège

Et il entre en opposition avec le schéma mental que le lecteur peut se faire de la scène, une fois qu'il a lu le poème, et qui pourrait être comme suit :

aveugle (diminué physiquement)

siège

chien (diminué essentiellement)

Il ne s'agit plus d'une relation de hiérarchie, comme celle que le premier schéma postule, mais bien d'une relation de symétrie, de part et d'autre de la limite du siège. L'aveugle, homme diminué par la cécité, est le reflet du chien diminué dans son instinct. L'aveugle n'est pas le maître du chien mais son égal, comme le montre, dès le début, l'emploi du déterminant anaphorique « *le* » à la fois pour le chien et pour l'aveugle, les mettant à pied d'égalité d'un point de vue déictique.

Il convient cependant de remarquer que, dans le cas d'Eduardo Moga, la contrainte numérique du *haiku*, 5-7-5, est respectée. Cependant, l'auteur ne renonce pas pour autant aux exigences du dispositif métrique castillan puisque l'on peut voir qu'une synalèphe est présente (« *bajo el asiento* »). De même, l'ajout de la syllabe supplémentaire pour le mot oxyton à la rime (« *mastín* ») est également observé. Sans doute faut-il voir ici une fusion adaptative des deux traditions.

Maintenant que les jalons d'un anthropomorphisme et de l'importance de la vision ont été posés dans cet exemple d'Eduardo Moga, nous pouvons en citer un autre, trouvé quelques pages plus loin dans le même interlude :

El ciego ve

otras oscuridades.

Dans ce poème, deux syntagmes, définis par un point final, sont répartis sur trois segments. Deux segments concernent l'aveugle, dont la mention ouvre le poème et s'enchaîne à une antithèse entre le mot « *ciego* » et l'action décrite par « *ve* » : il est évident que ce qu'il voit sera forcément métaphorisé ou allégorisé étant donné qu'il ne peut pas voir, au sens orthosémique du terme. Le mystère s'épaissit encore au deuxième segment : l'enjambement du premier segment laissait à penser que l'objet « vu » allait sûrement être dévoilé après l'actualisation du verbe. Il n'en est rien : « *otras* » garde le lecteur dans le vague, postulant les « *unas* » absentes du poème, et « *oscuridades* » entre lui aussi en conflit avec la vision puisqu'elle la réduit, voire l'empêche complètement. Quelles sont donc les « *otras oscuridades* » que voit l'aveugle ? Peut-être faut-il revenir sur la piste augustinienne de l'incapacité de certains à voir les signes que le monde manifeste, qui se rapproche donc d'une cécité spirituelle, et les garde donc dans une obscurité permanente – il utilise d'ailleurs le terme d'*obscuratio* dans *La Cité de Dieu* pour définir le brouillage qui marque les signes pour l'Homme après la chute du Paradis. Sans aller jusqu'à affirmer que E. Moga ait jamais eu connaissance des théories de l'évêque d'Hippone sur la perception, même si rien n'indique qu'il ne les ait pas lues, il est possible qu'il soit question de l'inaptitude de l'homme à voir ce qui signifie et ce que ces choses signifient, en somme l'objet et son interprétation. Ainsi, si nous reprenons le deuxième segment, nous pourrions presque lire « *[o]tras oscuridades* », qui rappelle le « *tras la piel* » où Eduardo Moga situe l'ontogenèse du sens dans son prologue. La mention de la peau revêt un aspect perceptif : elle l'organe du toucher, du sensible. Le pluriel employé pour les « *oscuridades* », de même que l'absence d'un quelconque déictique, tendent à nous faire penser que ces obscurités sont si omniprésentes, si prégnantes autour de nous qu'il est même inutile de les caractériser clairement. L'assonance en [o] et [a] de ce second segment le fait osciller, d'un point de vue vocalique et phonique, entre le fermé et l'ouvert, entre le visible et l'invisible, entre l'intérieur peuplé d'images mentales de l'aveugle et l'extérieur, dont les images lui sont inaccessibles. Une fois encore, la notion de limite, de frontière, revêt une importance particulière car est la membrane plus ou moins tangible, plus ou moins perméable entre deux espaces que les Docteurs de l'Église caractérisent comme notre corps et notre esprit notamment, mais nous verrons que bien d'autres limites entrent en jeu dans la complexe mécanique perceptive à l'œuvre dans le *haiku* hispanique. Enfin, notons également que l'adverbe « *también* » dans le troisième segment, revient à placer le chien à pied d'égalité avec son maître. Le matin, imperméable au langage articulé et sensé,

³⁹⁴*Ibid*, p.72

distingue d'autres signes qu'il ne nomme pas mais interprète de manière intuitive quand il est doté de la vision qui permet à son « esprit » d'entrer en contact avec le Monde.

Enfin, nous nous intéresserons au dernier des poèmes constituant l'« *interludio del ciego y del perro* » :

(Y un corolario afin)

*El tuerto ¿ve
tan sólo la mitad
de lo que existe?*

Sous ses airs drolatiques, ce syllogisme peut être perçu comme une réponse possible à la question que pose Saint Augustin dans le Tome X de ses *Confessions* lorsqu'il s'adresse à son Créateur en lui demandant ceci : « Mais l'univers ne se présente-t-il pas de la même manière à quiconque jouit de l'intégralité de ses sens ? Pourquoi ne tient-il pas à tous le même langage³⁹⁵ ? ». La condition *sine qua none* de la capacité à interpréter, l'Homme, tient à l'intégralité de ses sens, seuls capteurs et frontières liant son esprit au Monde. D'ailleurs, Augustin répond à cette interrogation par un de ses habituelles gloses des Saintes Écritures : « Animaux grands et petits le voient [l'univers], sans pouvoir l'interroger, en l'absence d'une raison maîtresse qui préside au rapport des sens. Les hommes ont ce pouvoir afin que les grandeurs invisibles de Dieu soient vues par l'intelligence de ses ouvrages³⁹⁶. ». Cette question semble chère à Augustin, qui la reformule quelques pages plus loin, sous forme de constat : « Tu parles clairement mais tous n'entendent pas de même³⁹⁷. ». Dans le poème d'Eduardo Moga, qui fait suite à celui où l'aveugle occupe, avec le chien, le devant de la « scène », surgit ce borgne que la parenthèse pose à une frontière interne de l'œuvre. D'ailleurs, l'insistance que met la voix poétique à lier ce poème avec les précédents en usant d'une expression presque pléonastique telle que « *corolario afin* », renforçant l'idée qu'il en découle de façon logique, postule la séparation même de ce poème d'avec les précédents. La parenthèse agit ici comme une didascalie, semblable à celle qu'utilise Lorca à la fin de son *Nocturno esquemático* déjà cité, et consomme une rupture dans la continuité textuelle même si la continuité logique reste valable. D'autre part, nous avons noté qu'il est borgne et non aveugle : il n'est pas complètement coupé du monde des images, des signes et donc de la manifestation. Il est légitime de penser que, de même que les « *vells cecs* » d'Espriu sont une allégorie de notre propre condition humaine, celle du « *tuerto* », qui entretient sans doute un rapport

³⁹⁵Saint Augustin, *La Mémoire et le Temps, Livres X et XI des Confessions*, Mille-et-une nuits, Paris, 2004, p.16

³⁹⁶Saint Augustin, *op.cit.*, p.16

³⁹⁷Saint Augustin, *ibid*, p.44

d'intertextualité avec les poèmes d'Espriu, est une allégorie de la frange des « clair voyants », pour reprendre une expression augustinienne. Il est question de ceux à qui les signes parlent sans qu'ils puissent en saisir tout à fait le sens ou, à tout le moins, l'essence. Si l'on isole le paradigme des lexies en fin de segments, nous avons « *ve* »/ « *mitad* »/ « *existe* » : la perception, la captation, la manifestation. Ce paradigme est comme un compte-à-rebours de l'activité perceptive liée à l'activité sensorielle du corps mais présentée sous un jour qui relève plus de l'ironie que du questionnement existentiel. En somme, la question est rhétorique puisqu'il est facile de tenter l'expérience et de cacher un de ses yeux pour se rendre compte que la seule incidence qu'aura ce geste sur la vision en elle-même comme activité sensorielle sera de réduire l'amplitude du champ de vision et non de le couper arbitrairement en deux, avec une moitié noire et l'autre blanche, nuances qu'Augustin s'est employé à faire remarquer dans sa *Genèse contre les manichéens*.

Dans l'optique d'une analyse littérale, il semblerait que la voix poétique impose au lecteur les mêmes contraintes « visuelles » que celle du borgne mentionné dans le poème : on ne lui donne à voir que des « moitiés » de d'énoncés, ne lisant que la moitié de la phrase sous forme de vers. La segmentation du poème acquiert une valeur performative puisque l'énoncé paraît mimer la cécité du sujet dont il est fait mention dans le poème tout comme celle de celui qui lit car il est impossible, pour le lecteur, d'embrasser d'un seul « coup d'œil » la totalité du texte.

Nous allons maintenant quitter ce qu'il est encore prématuré de nommer « l'école catalane » pour nous intéresser à un autre auteur de recueils de *haikus*, Juan Antonio González Fuentes. Nous porterons notre attention sur deux poèmes en particulier, ouvrant deux des trois recueils que l'auteur compte à ce jour.

L'exemple est tiré du recueil *Haikus sin estación*, dont voici le premier poème :

*Allá de mi voz,
vencejo y nube blanca
bajo su sombra*³⁹⁸

La dialectique de l'obscurité et de la lumière occupe une place importante dans tous les recueils du poète avec de nombreuses occurrences de lexies liées à l'un ou à l'autre de ces concepts. Nous songeons une fois encore à l'obscurité augustinienne, au voilement de l'évidence, au passage de la manifestation à la signification et, sous l'ombre de Dieu et de son châtement, l'Homme cherche encore à faire la lumière. L'incursion de la voix poétique par le biais d'un embrayeur de première personne contrevient à toute objectivité tandis que le poème

³⁹⁸Juan Antonio González Fuentes, *Haikus sin estación*, Ediciones Carena, Barcelona, 2010, p.31

s'ouvre sur un adverbe de lieu qui situe le discours dans une sphère lointaine du « je » poétique qui l'assume, créant ainsi un abîme dans lequel se perd la « voz », orpheline et soumise, comme synecdoque de l'Homme enchaîné à sa peine (« *vencejo* » apparaît dans les deux poèmes) sous le nuage blanc qui le prive de la vue de Cieux et de son Créateur. De fait, le *labor*, la chaîne, et l'Éden, le nuage blanc, occupent le segment central du poème, délimitant au premier segment l'espace du « je », le langage, et l'espace de l'Autre (ou de Dieu, comme on voudra), l'ombre du nuage obstruant sa lumière. Notons par ailleurs que le premier segment comporte deux mots oxytons, dont un « voz » métaboétique en fin de vers, et que la métrique de l'espagnol, pour rattraper l'accentuation paroxytone habituelle, rajoute tacitement une syllabe invisible, comme si ce cri se propageait au-delà même de l'espace du langage, mettant pour ainsi dire le « *Allá de mi voz* » à exécution dans la prosodie de la langue.

Le second de ceux-ci est l'« *incipit* » de *Haikus sin nombre*, qui semble comme un reflet – sinon une glose – du premier *haiku* cité :

I

Flores de inicio
rezan bajo la sombra,
*perfilan zarzas*³⁹⁹

La répétition de « *bajo su/ la sombra* » dans les deux poèmes amène une interrogation sur la possible raison de cette persistance syntagmatique. Il est temps de se demander quelle est cette ombre qui plane sur l'écriture, sur le langage poétique s'il en est. La mention du mot « *inicio* » alors même que l'on entame la lecture du poème pose d'emblée la double visée du langage poétique : celle de dire et celle de « se dire ». Les « *flores* » privées de tout ancrage déictique peuvent à la fois évoquer le recueil de poèmes de Saint François d'Assise, intitulé *Fioretti*, où il loue le Créateur pour la beauté de ses œuvres et la bonté dont il fait preuve en les donnant à contempler aux pécheurs que nous sommes, méditations existentielles métaphorisées sous forme de « fleurs » qui éclosent à chaque page. Elles peuvent également être le symbole de la Nature dans son épanouissement, dans ce qu'elle donne de beau et d'agréable à voir, dans ce qu'elle manifeste de pur et de divin. Comme tout symbole, elles possèdent aussi une dimension « contraire », « cachée » et qui n'est accessible qu'au-delà de ce que l'on voit, ou, en l'occurrence, de ce que l'on lit. Une fois encore, on prête à des éléments non-humains des comportements propres à l'Homme puisque « *flores* » est le sujet

³⁹⁹Juan Antonio González Fuentes, *Haikus sin nombre*, Ediciones Carena, Barcelona, 2011, p.39

grammatical de « *rezan* », introduisant à la fois leur dimension anthropomorphe et leur dimension mystique. Elles sont à la genèse du sens et de son sens caché. Nous citerons encore Vincent Giraud et son remarquable ouvrage sur Augustin lorsqu'il aborde l'épineux problème de l'interprétation : « Comprenons qu'avec le péché, l'interprétation autrefois immédiate et heureuse devient une peine. [...] Les chardons et les épines dont parle le texte de la *Genèse* sont les obstacles – au double sens de ce qui cache et ce qui entrave l'avancée – que rencontre l'œil [...]»⁴⁰⁰.

Ainsi, dans l'exemple tiré du recueil de Juan Antonio González Fuentes, entre les « *flores* » et les « *zarzas* », le verbe « *perfilan* » trace la frontière entre la Nature divine et accessible de l'Éden, où l'Homme règne en herméneute parfait et celui de ce Monde où tout est caché, voilé ou entravé. Le *labor*, qui pousse l'humain à se piquer aux signes, est partie prenante de sa vision du monde car c'est la peine qu'éprouve son corps qui éperonne son esprit.

La dimension symbolique du langage, et son imperfection, son incapacité et sa dispersion sont présentes dans ce *solear* d'Antonio Machado, qui peut également être cité à titre d'illustration de l'hypothèse augustinienne et se rapproche de l'exemple précédent grâce au rapprochement créé entre les notions de « frontière » et de « profil » :

*Nunca traces tu frontera,
ni cuides de tu perfil ;
todo eso es cosa de fuera*⁴⁰¹.

L'adresse est une nouvelle dimension du langage que nous n'avons que peu évoquée, simplement pour dire que nommer n'est pas parler puisque pour parler, il faut « parler à ». C'est le cas avec l'utilisation de la deuxième personne du singulier dans ce poème de Machado, qui postule évidemment l'existence du « je » comme instance de parole. Nous ne rentrerons pas dans une analyse complète de ce tercet puisque l'aspect perceptif a déjà été largement commenté, mais nous insisterons sur la ressemblance phonique mise en évidence à la rime – rime consonante – entre « *fondera* » et « *fuera* », qui est bien le rappel de cet être intérieur que nous possédons, qui est notre esprit, et cet être extérieur que constitue notre corps. L'exhortation de Machado, sur fond de commandement via l'impératif négatif qui marque les deux premiers segments, avant le signe d'assise, pousse à privilégier l'esprit et à lui accorder l'importance qu'il mérite au détriment de ce qui lui est inaccessible, ce qui lui est extérieur.

⁴⁰⁰Vincent Giraud, *op.cit.*, p70

⁴⁰¹Antonio Machado, *Poesías Completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, p.222

Les exemples illustrant un propos semblable sont légions, mais nous nous en tiendrons cependant à ceux que nous venons de citer et de commenter. Le constat de départ, rappelons-le, tenait à la récurrence de verbes ou de lexies relatives à la perception, sensorielle ou intuitive, qui jalonnent les *haikus* de nombreux auteurs. Dans le cadre de recueils complets, dans lesquels le nombre *haikus* varie, leur présence est systématique : il ne se trouvera pas de recueil de *haikus* où la perception ne sera pas évoquée à un moment donné de la progression de l'œuvre. Lorsque nous avons tenté de donner une définition première, voire primitive, du *haiku*, nous avons parlé de « paysage intérieur », d'« instantané », d'« écriture spontanée » étroitement liés à l'esthétique dite « contemplative ». Nous avons également évoqué quelques éléments d'ordre esthétique, stylistique, métrique mais aucun d'eux ne s'est transformé en loi systémique régissant l'écriture d'une forme dont nous avons du mal à saisir les contours et ce au moment même où nous écrivons ceci. Nous avons évoqué le problème du *haiku* comme genre poétique et, partant, avons tenté de voir ce qu'il apportait de nouveau à la poésie occidentale, en quoi cette forme venue de l'Extrême-Orient avait bousculé les traditions poétiques du panorama littéraire hispanique. Or nous n'avons pas évoqué ce qui pouvait être à l'origine de cette « manifestation » poétique, au sens augustinien du terme. Pour restituer une « image », « décrire », si ce n'est « écrire », ce qui se noue dans l'esprit de l'auteur avant son passage au statut de voix poétique, il faut bien que quelque chose ait déclenché ce sursaut poétique. C'est précisément ce que nous cherchons à déterminer en « décortiquant » les stades de la perception, de l'impression comme « apposition d'une image dans l'esprit ». Nous avons pu constater qu'il existait dans notre propre tradition judeo-chrétienne, des textes connus, émanant de la *Bible* elle-même ou des Docteurs de l'Église, dont l'autorité, au Moyen-Âge, n'aurait pu être remise en cause. Nous avons tenté d'éclairer la notion de perception à la lumière des propos de Saint François d'Assise et de Saint Augustin, lesquels ont largement contribué à la distinction de la perception dite « sensorielle » et de celle que l'esprit opère seul, dite « intuitive ». Car le *haiku*, disons-le, est avant tout une histoire de point de vue, tant pour celui qui le produit que pour celui qui le lit.

L'exemple des psaumes d'Espriu revendique une concision maximale de la parole prophétique ou messianique, où le message déjà opaque des Écritures est glosé et ramené à sa plus simple expression. Ce recueil de quarante poèmes renvoie aussi bien au *Pentateuque* qu'à *La Divine Comédie* de Dante, où la structure métrique, bien que plus étendue que celle des poèmes de Salvador Espriu, est elle aussi basée sur une hétérométrie génératrice d'un rythme particulier si bien que les poèmes portent le nom de « chants ». Ce point fera l'objet d'un plus ample développement dans les pages à venir mais l'importance accordée à la cécité qui, dès le titre, apparaît comme le fil rouge du recueil rend bien compte de l'importance de la vue, que nous nous garderons bien de confondre avec la vision. Ainsi, comme le pressent Saint

Augustin très tôt dans *La Cité de Dieu* et les *Confessions*, la vue recouvre une importance particulière dans le positionnement de l'Homme par rapport au Monde qui l'entoure et par rapport à l'Autre, de nature humaine ou divine. Dans les *haikus* d'Eduardo Moga de Juan Antonio González Fuentes, il est également question de l'aptitude à percevoir ces signes dont regorge le Monde et qui s'offrent à nous comme une redoublement de ce que nous avons et que nous avons perdu. Citons le premier des *Diecisiete haikus* de Jorge Luis Borges :

I

*Algo me han dicho
la tarde y la montaña:
ya lo he perdido*⁴⁰².

Il semblerait que la voix poétique se remémore, paradoxalement, l'oubli de quelque chose dont on ignore la substance ou la nature. Le pronom indéfini « *Algo* », au début de premier vers, postule l'existence d'une chose qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas nommer. Cette incapacité, qui peut également tenir du refoulement inconscient, peut également faire penser à la douleur – ici, une souffrance mentale – qu'engendre cet « oubli » puisqu'en grec *algos*, qui a donné le préfixe *algo-*, signifie littéralement douleur. La douleur serait alors liée à cette perte, cette incapacité de nommer ou bien l'acter de nommer serait alors trop douloureux. Dans l'axe des successivités, ce pronom indéfini est immédiatement suivi par le « *me* », complément indirect du verbe auquel il est antéposé, qui fait entrer la voix poétique de plein pied dans l'espace discursif. C'est donc l'indéfini et le défini par excellence, le « moi », qui entrent en contact dès ce premier vers, posant la dialectique sous-jacente établie entre l'être et le monde qui l'entoure : un rapport d'opposition, de coexistence sans contact autre que celui de la syntaxe, comme l'homme se place dans le monde sans entrer en communication – nous serions tentée de dire « en communion » – avec lui. Ensuite, le second segment n'est composé que de deux substantifs liés par une copule et tous deux actualisés par un déterminant généralisant et exophorique : la « *tarde* » tout comme « *la montaña* » sont des objets connus de tous, même si on ne sait pas de quel jour ni de quelle montagne il s'agit exactement. Ce « flottement temporel » pourrait également être perçu plus nettement si l'on concevait le segment central comme une réécriture de « *la tarde y la mañana* », sans plus d'ancrage spatio-temporel. Ils sont les synecdoques respectives du Ciel, lieu du temps, et de la Terre, lieu de l'espace, soit le principe céleste et le principe terrestre. Notons cependant que la montagne connote l'élévation physique, l'altitude et donc une certaine proximité avec le ciel, tandis que la

⁴⁰²Jorge Luis Borges, « *Diecisiete haikus* », *La Cifra*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1981, p.97

tarde évoque le déclin du jour, l'astre solaire se rapprochant de la l'horizon, du plan terrestre. Il émane de ce premier assemblage une idée de rendez-vous raté : à des moments ou dans des lieux propice à une herméneutique parfaite, l'insaisissable du « *algo* » prédomine. Ce sentiment d'inconnu, de non-identifiable est réactivé par le pronom « *lo* », renvoyant à « *algo* » sans rien en dire de plus précis. Il semblerait que la temporalité du poème soit elle aussi empreinte de cette ignorance : l'utilisation du passé composé est conçue comme un temps hybride, l'auxiliaire ayant un ancrage dans le présent alors que le participe renvoie au passé. Qu'il s'agisse de « *me han dicho* » ou de « *lo he perdido* », ce sont dans les deux cas des actions passées dont les conséquences ont encore cours au moment où la voix poétique s'exprime. La nuance chronologique est apportée par l'adverbe « *ya* ». Placé après les deux points, il marque à la fois la consécution à l'événement qui s'est produit (« *me han dicho* ») et intensifie la rapidité du second procès : à peine dit, déjà perdu. Il est d'ailleurs important de constater que Jorge Luis Borges ne parle pas d'oubli, d'ignorance ou d'incapacité mais bien de perte. Une perte subite d'un « je ne sais quoi » dont les principes céleste et terrestre l'auraient laissé dépositaire et qu'il a perdu aussitôt. Voilà qui n'est pas sans évoquer l'image de la chute, le mythe du Paradis perdu. Il faut néanmoins prendre cette perte pour ce qu'elle est : le deuil du secret et son caractère irréversible. La perte qui ferme le poème semble alors faire écho à la douleur qui l'ouvre, obligeant à une rétrolecture quand la syntaxe oblige à une rétrospection.

En effet, nous avons commenté la singularité sémiotique qui procédait de l'axe des successivités mais d'un point de vue de la relation support/ apport, la chronologie de la phrase se trouve inversée. Pour obtenir une relation d'incidence « normale », il faudrait lire « *La tarde y la montaña/ me han dicho algo* ». Ici, la chronologie de la phrase est minutieusement contrariée, comme si la syntaxe même de la phrase nous poussait à revenir à l'origine de toute chose, soit l'innommé, l'incrée.

Dans le même ordre d'idées, citons le premier poème du recueil de *haikus* de Mario Benedetti :

1

*si en el crepúsculo
el sol era memoria
ya no me acuerdo*⁴⁰³

⁴⁰³Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Visor Libros, Madrid, 2001, p.15

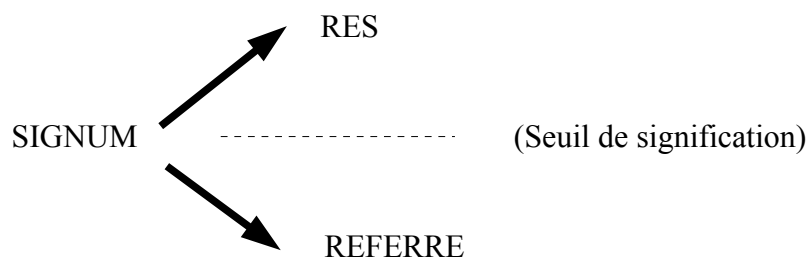
D'allure moins prophétique que le *haiku* de Borges, celui de Benedetti se présente comme une réflexion métaphysique, une hypothèse l'existence passée d'une probable capacité herméneutique de l'Homme. La protase amorcée par le « *si* » en début de poème évoque un doute, une incertitude, renforcés par l'utilisation de l'imparfait « *era* », lequel revêt une valeur potentielle et non indicative. Par ailleurs, la mise en place de la chaîne tropologique par l'axe des successivités nous présente l'ordre suivant « *crepúsculo* »/ « *sol* »/ « *memoria* »/ « *no me acuerdo* », d'où se dégagent deux plans : le céleste où le soleil est le symbole de la mémoire et le spirituel (et donc terrestre car humain) avec la mémoire et l'oubli. Il est d'ailleurs important de noter cette modalité négative du verbe « *acordarse* », qui nie à la fois la possibilité et la capacité de se souvenir. Le crépuscule est, ici encore, un moment propice à une jonction entre Ciel et Terre puisque l'astre diurne descend, se rapproche. Le rendez-vous est de nouveau manqué mais, contrairement à J.L. Borges, M. Benedetti n'affirme pas son amnésie du langage du monde : plus sceptique, il émet la possibilité qu'il ait jamais existé et ne se souvient pas de son état de grâce là où Jorge Luis Borges dit l'avoir perdu.

Les Avant-Gardes semblent vouloir le travail entamé par les Modernistes, cherchant à se défaire des carcans de la poésie classique, brisant des moules métriques et jetant à bas certains motifs éculés dont le sens, si ancré dans nos réflexes, ne jaillit même plus à la lecture, ils ne sont cependant pas sans ressources. Ces ressources sont au départ, au commencement de tout et deviennent ce paradoxe qui veut que la « fuite » en avant passe par un retour aux origines mêmes du langage, dont l'origine même est l'Homme, ou plus exactement la condition humaine. Comme des poupées russes enchâssées les unes dans les autres, nous pouvons penser qu'il est des mystères que l'on montre pour mieux les cacher (cas du *haiku* explicitement nommé comme tel et dérogeant à toutes les règles) ou que l'on cache pour mieux les montrer (cas du *haiku* que l'on devine au travers d'indices, en ouvrant les boîtes les unes après les autres jusqu'à trouver la clé).

Ainsi, il nous est loisible de penser que nous ne nous trouvons pas face à un changement de la poétique, ou de la poésie en soi, mais bien de la perception qu'à un moment donné, nous avons eu de celle-ci, en nous fiant, bien entendu, aux théoriciens que nous venons de citer que nous mettrons en perspective avec des théories postérieures telles que la phénoménologie ou bien encore la sémiotique du discours, qui apparaît alors comme une systématisation de ce qui, chez Augustin ou chez François, apparaît comme une ébauche déjà précise.

En ce qui concerne le signe, il serait anachronique, dans le cadre des théories antiques des Docteurs de l'Église, de le concevoir de la manière neuve et universellement reconnue que propose Saussure dans son *Cours de Linguistique Générale*. Même si la définition saussurienne a sans doute quelque corrélat avec celles, plus religieuses, de Saint François ou

de Saint Augustin, nous tenterons pour l'heure de définir le signe tel qu'il est perçu et conçu par Augustin afin de mieux étayer les hypothèses que nous formulons. Il est établi que pour ce dernier, il existe une distinction réelle entre le signe et la chose, relation d'inférence mais aussi de référence, que nous allons développer maintenant : ce qu'Augustin, dans ses différents travaux, nomme littéralement « *res* », c'est ce qu'il appelle par ailleurs les « *signa naturalia* », qui n'ont d'autres valeurs que celles que leur attribue le contexte dans lequel elles se placent. A partir du moment où la « *res* » est employée pour désigner autre chose qu'elle-même, on parle de « *signum* »⁴⁰⁴. Vincent Giraud, dans l'ouvrage que nous prenons pour référence car le plus récent et le mieux à même d'éclairer notre voie, rappelle que ce que les linguistes nomment référent, sans doute à la suite des bases posées par Saussure, vient du verbe latin *referre*, littéralement « se re-porter (à quelque chose) », induisant dans son radical la notion fondamentale d'itération, de renvoi, lequel appelle un objet auquel *on* renvoie. Il serait alors possible d'obtenir le schéma suivant :



Volontairement, nous évitons de mettre une flèche allant de la « *res* » vers le « *referre* » ou inversement, préférant une ligne perméable plutôt qu'un symbole d'univocité ou de réciprocité entre ces deux entités du *signum* : le *referre* peut être n'importe quel sujet ou objet pour lequel le *res*, devenu *signum*, est employé. Nous lui conservons donc toutes les potentialités paradigmatiques pour lesquelles il peut être actualisé par l'intermédiaire du *signum*. Il ne s'agit donc pas d'un fléchage simple ou réciproque mais multiple, voire infini, dans la mesure où l'un des leviers entre le *res* et le *signum* est activé. Il en résulte un facteur d'intentionnalité indéniable : en mettant tel ou tel sens derrière un signe donné, c'est un choix paradigmatique qui est opéré par l'émetteur et doit être décelé, compris et interprété par le récepteur. Cependant, cette mise au point du signe tel qu'il était perçu – ou entendu – par les Docteurs de l'Église ou d'autres philosophes comme Guillaume d'Ockham, père du nominalisme et du conceptionnalisme, par Roger Bacon, dont les théories s'appuient sur la dimension sensible du monde, ou encore Thomas d'Aquin, lequel s'inscrit dans la tradition augustinienne de l'interprétation de la manifestation naturelle, semble importante en ceci que

⁴⁰⁴Vincent Giraud, op.cit., p.278

tout ce qui, en ce monde, est à portée de notre sens devient un paradigme de sens possible pourvu qu'il soit touché par la signification.

Loin des influences du bouddhisme zen et du rapport que cette philosophie entretient avec l'Univers et les éléments qui le composent, il est, dans notre propre tradition philosophique, religieuse et culturelle, des éléments d'explication à ce soudain regain d'intérêt pour tout ce qui a trait aux choses naturelles (sous-entendons ici ce qui ne naît pas de la main de l'Homme), pour des objets poétiques considérés jusqu'alors comme in-signifiants et qui retrouvent, après le basculement poétique des années 20, une place de premier ordre dans une forme poétique qu'aujourd'hui encore nous avons bien du mal à caractériser.

Il en ressort plusieurs aspects importants et, en premier lieu, celui d'un retour aux sources de la signification comme opération de sens. A partir du moment où l'on considère que tout sujet/ objet, étant, est potentiellement signe de ce qu'il est ou signe d'une autre sujet/ objet, il est investi de la mission de signifier au sens étymologique du terme : faire, produire, un sens. Ainsi, le papillon, le ver de terre ou la goutte d'eau peut aussi bien accéder à une opération de signification pour peu qu'on mette un sens derrière le mot : le papillon peut évoquer l'accomplissement ou la fragilité, le ver de terre peut devenir l'allégorie d'un paysan dans son labeur tandis que la goutte d'eau peut être larme, pureté, absolution ou bien d'autres choses encore. Il ne s'agit pas d'écarter ici une influence quelconque pour les poètes hispaniques par la philosophie zen : nombre d'entre eux s'y sont intéressés et ont tenté de s'en imprégner jusqu'à en transcrire le principe, avec plus ou moins de succès. Mais il faut reconnaître que les théories thomistes, augustiniennes ou franciscaines, posent également les jalons d'une fascination pour ce qui nous entoure, ceci émanant d'une instance supérieure : ils sont les signes de notre félicité à jamais perdue.

III.2. Du gnomique dans le *haïku* hispanique : caractérisation de la posture poétique

Placer le *haïku* dans la perspective de la forme brève, c'est tout d'abord faire se heurter la précision terminologique d'une forme poétique identifiée comme telle à un « genre » tout

entier, lequel recouvre à lui seul une taxinomie foisonnante de formes dont les contours ne sont pas – ni ne peuvent être – précisément définis. Cependant, à ce stade de notre réflexion, nous devons admettre que la notion de *haiku* comme forme poétique appliquée au domaine de la littérature hispanique soulève, en soi, de nombreux questionnements d'ordre ontologique et épistémologique qui le rendent difficilement identifiable. Nous nous dirigeons vers une interrogation rendue délicate en raison de la fragilité des certitudes dont nous disposons à son sujet : il s'agit du rapprochement de cette forme poétique « énigmatique » qu'est le *haiku* hispanique avec un genre aux critères multiples et variables, selon la « catégorie » – nous devrions peut-être parler de « nature » – de la forme brève que l'on s'attache à étudier.

Si, selon la formulation d'Aristote, l'on considère comme brefs les énoncés « clos sur eux-mêmes⁴⁰⁵ », c'est à dire assortis d'une « complétude » – pour reprendre la terminologie avancée par Olivier Leplâtre dans son ouvrage sur les formes brèves – relative mais perceptible dans la syntaxe comme dans la *deixis* et la signifiante, alors le *haiku* hispanique tel qu'il apparaît peut effectivement être considéré comme bref puisqu'il, semble bel et bien « se suffire à lui-même » comme unité cohérente et finie.

Rattacher le *haiku* au genre bref, c'est aussi prendre le risque de « neutraliser » nécessairement le clivage atavique qui oppose la poésie – le *haiku*, nous venons de le rappeler, appartient indiscutablement à la poésie – et la prose. Cette « neutralisation », si elle s'opérait comme telle, se baserait sur l'unique certitude de cette appartenance du *haiku* à l'un des deux « camps » en présence. Tout d'abord, elle se trouverait facilement invalidée par des critères d'ordre formels, par exemple : on objectera que le *haiku* hispanique, dès lors que l'on tente de le rendre conforme au « modèle » japonais, ne retient pas la rime comme caractéristique et, partant, se limiterait à un compte métrique précis que nombre d'auteurs n'ont pas retenu. Ensuite, d'autres critères peuvent également être sujets à caution : les motifs poétiques, la modalisation du discours, la visée (lyrique, gnomique, comique, etc.) sont autant de points fluctuants et ne peuvent donc constituer des stéréotypes – au sens étymologique du terme – du *haiku* hispanique comme forme poétique. Enfin, son extrême concision ne permet pas, d'un point de vue strictement matériel, les développements tropologiques sur laquelle la poésie occidentale se fonde et auxquels le lecteur pourrait être habitué. L'attraction exercée à la fois par une certitude axiomatique et son paradoxe empirique, aux antipodes l'un de l'autre, frôle la rupture et le non-sens. Or, dans son ouvrage intitulé *Lire les formes brèves*, Bernard Roukhomovsky suggère un compromis plus judicieux, et par là-même plus ambitieux, qui se fonde sur l'« assimilation » de la prose par la poésie, et non la « neutralisation » des deux genres par trop arbitraire et simpliste :

⁴⁰⁵Cette définition de la brièveté est citée par Olivier Leplâtre dans *La forme brève*, Paris, Gallimard, 2005, p.6

Des « vers aphoristiques de R. Char aux *Tranches de savoir* d'H. Michaux, l'assimilation des formes brèves de la prose (de l'aphorisme notamment) par la poésie contemporaine reflète une évolution des critères de poéticité en même temps qu'elle révèle, comme le suggère F. Susini-Anastopoulos (« De quelques effets poétiques... »), une prédisposition de la forme brève au poétique. On peut s'interroger, dans ces conditions, sur la pertinence (et même sur l'utilité) d'une typologie qui procéderait par regroupement des formes brèves de la poésie à l'intérieur d'une classe *ad hoc* – catégorisation qui ne prendrait en compte ni l'hétérogénéité des critères de poéticité ni les relations d'interaction réciproque entre prose et poésie⁴⁰⁶.

Ce compromis énoncé par B. Roukhmovsky, bien que concernant l'épigramme, est pertinent à bien des égards en ce qui concerne l'objet de notre étude. Dans un premier temps, il permet d'éviter l'écueil de « comparer » une forme brève à toute autre forme issue d'une tradition littéraire quelle qu'elle soit en posant clairement l'idée d'évolution des critères et donc de continuité et non pas de scission. D'autre part, elle abolit la « bâtardise » d'une forme telle que le *haiku*, considéré à tort comme un genre « hybride » : il est, dans le domaine hispanique ou ailleurs, une novation poétique et non un assemblage de modèles disparates commodément masqué par un nom exotique. Enfin, il nous gardera de tomber dans le travers qui consisterait à jauger le *haiku* hispanique à l'aune des seuls outils métriques qui, dans le cas présent, ne sont qu'une partie des recours possibles pour l'analyse de ce type de texte. À défaut d'en inventer de nouveaux, nous prendrons en grande considération cette « assimilation » de la prose par la poésie contemporaine – il faut le souligner – afin de recourir non seulement à la métrique, mais aussi à la narratologie, la dramaturgie et même, dans les pages qui vont suivre, à des champs plus spécifiques de l'analyse du discours comme la parémiologie. Le tout formerait alors un ensemble d'outils opérants et légitimes, sans se soucier outre mesure de ce que l'opinion commune tend à distinguer : prose ou poésie.

Par ailleurs, cette « assimilation » sous-tend que les modalités discursives et énonciatives de la prose continuent à fonctionner en parallèle de celles inhérentes à la poésie, ce qui, nous l'avons dit, tient du compromis, voire de la solution. Or, si nous avançons l'idée d'une solution, c'est que nous postulons par là-même l'existence d'un problème. Ce « problème » a déjà été abordé de façon superficielle mais a été néanmoins reconnu : il s'agit d'une réponse à une crise, qu'elle soit littéraire – n'oublions pas que le *haiku* naît des courants « rénovateurs » ou « réformateurs » issus notamment des Avant-Gardes – ou de conscience et

⁴⁰⁶Roukhomovsky Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2001, p115

là, elle se fait interne à la fois pour celui qui produit le *haiku* comme pour l'objet lui-même. Au sujet de la maxime, autre forme de l'écriture brève, Éric Tourette avance l'hypothèse suivante : « Si le contenu explicite de la maxime souligne le désordre empiriquement constaté, la forme adoptée reconstitue sur un autre plan l'ordre perdu⁴⁰⁷. ». La « cacophonie » taxinomique du bref serait alors, paradoxalement, un élément de réponse au désordre des choses de ce monde et de fait, gagnerait ainsi sa légitimité dans la littérature, voire même justifierait sa nécessité puisque Tourette pousse plus avant son constat quelques lignes plus loin en ces termes : « La maxime est un combat permanent : c'est pour cela qu'elle est pleinement littéraire⁴⁰⁸. ». De façon plus générale, Alain Montandon fait remarquer que l'écriture du bref est une « forme fréquente de l'expression pendant les périodes de crise⁴⁰⁹. ». Menacée, instable, l'écriture du bref se mue en revendication puis en affirmation d'une vérité – et la notion de vérité occupera une place importante à cet endroit – que le monde littéraire ou empirique a niée. A. Montandon parle d'ailleurs du « scandale d'une parole éclatée, oraculaire⁴¹⁰(...) », formulation à laquelle Roland Barthes semble faire écho dans un texte intitulé « *Le cercle des fragments* », en citant André Gide : « Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments ; ce choix est alors justifié à la manière gidienne "parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme"⁴¹¹ » tandis que Tourette, encore, préférerait parler de « forme brisée⁴¹² » plutôt que de fragment à propos de la remarque.

Insidieusement, nous sommes entrés dans les rouages de l'écriture du bref et plus particulièrement dans les mécanismes de l'écriture gnomique sous sa forme brève – ou plutôt devrions-nous dire « sous ses formes brèves ». Dans cette crise protéiforme, il faut sûrement percevoir le doute, l'incrédulité ou même l'épuisement du langage poétique traditionnel à pouvoir « dire » et « se dire » si bien que l'on cherche désespérément une modernité nécessaire : le bref est une alternative – au sens étymologique du terme – prometteuse, fondée sur la tension extrême qu'il existe entre l'exiguïté du dire et la potentialité du dit. En qualifiant l'écriture du bref d' « oraculaire », O. Leplâtre nous engage à revenir sur nos pas, à restituer cette dualité sacrée entre le vide et le plein, le noir et le blanc, mais ouvre aussi un chemin de progression : cette parole d'augure, presque messianique, nous rappelle combien les écritures lapidaires, confinant au laconisme, sont attachées au domaine du spirituel et du mystique ou du mythique. Cette idée rétrograde se retrouve, une fois encore, sous la plume de Roland

⁴⁰⁷Tourette, Éric, *Les Formes brèves de la description morale : Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Honoré Champion, p.266

⁴⁰⁸Tourette, Éric, *op. cit.*, p.267

⁴⁰⁹Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p.69

⁴¹⁰Montandon, Alain, *op. cit.*, p.56

⁴¹¹Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.112. Le pronom possessif « son » au début de la citation renvoie à Barthes lui-même car il emploie de façon presque systématique la troisième personne pour parler de lui dans cet ouvrage. C'est donc bien de son œuvre dont il est question dans cette citation.

⁴¹²Tourette, Éric, *op.cit.*, p. 394

Roland Barthes, dans un texte intitulé « *Le texte symptomal*⁴¹³ » : « Comment dois-je faire pour que chacun de ces fragments ne soit jamais qu'un *symptôme* ? – C'est facile, laissez-vous aller, *régressez*. ». Retour à l'état primordial, donc : il suffit de songer que pour le vivant, le texte louangeur porte le nom d'épigramme et qu'il devient épitaphe pour le défunt. Il est par ailleurs intéressant de noter combien les notions de cyclicité, de véracité, d'ancrage, de conscience, sont importantes et qu'elles postulent également l'opinion (que R. Barthes nomme *Doxa* à laquelle il oppose, en bonne dialectique structurale, la *Paradoxa*), le jugement et, partant, une subjectivité initiale qui s'érige en pilier discursif et énonciatif de la morale, parmi les différentes formes de l'écriture gnomique.

Force est de constater qu'en voulant poser les jalons de notre réflexion, nous nous sommes « éparpillée » en un éclatement terminologique des formes brèves : tantôt nommées épigramme, sentence, aphorisme, pensée, fragment mais aussi maxime, remarque, anecdote ou apophthème, le bref comme caractéristique dans l'écriture gnomique tend vers une véritable dispersion. Rapportée à la forme brève de manière générale, ces taxèmes peuvent – et le sont en fait maintes fois – être mis en perspective ce que nous nommerons leur « avatar » poétique, le *haiku*.

Convenons tout d'abord de ce que nous entendons par contenu « moral » ou « gnomique » : il s'agit de tout texte qui se réclamerait, implicitement ou non, de la morale comme discipline de la philosophie ou ayant pour contenu une vérité au sens large, applicable à l'Homme en général, ce que recouvre la notion de *γνώμη, ης*⁴¹⁴ qui donne « gnomique » en français. Ce « *gnomé* » attique désigne, dans ses premières acceptions, la « faculté de connaître », le « jugement », l'« esprit », l'« intelligence » au sens étymologique du terme, soit la faculté de comprendre. Pris au pluriel, et c'est la troisième acception seulement que propose le *Bailly*, il est synonyme de « sentences, maxime morales des Sages ». L'intérêt de ce pluriel affiché et capital réside sans doute dans le fait qu'il n'est pas un jugement, pas un avis pour constituer la connaissance mais bien plusieurs, qui coexistent et se complètent afin d'éclairer sur les intentions de l'espèce humaine. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'au sein du *gnomé*, on trouve les « *gnomidion*⁴¹⁵ » : « courte sentence », diminutif de « *gnomé* » qui introduit un paramètre quantitatif opérant dans la catégorie même. Ce que l'on s'attend à être bref peut le devenir plus encore, si l'on en croit le *Bailly*, de même que, compilés en recueil, ils deviennent une « *γνωμο·λογία, ας* ». Plus surprenant encore, le verbe *γνωμο·λογέω·ω* signifie « parler par sentences » : la modalité est on ne peut plus ancrée dans le discours.

Comme lorsqu'il s'est agi de dégager la notion de sacralité comme formant possible du *haiku* hispanique, nous nous limiterons ici à soulever l'hypothèse d'une autre tendance de

⁴¹³Barthes Roland, *op. cit.*, p.206

⁴¹⁴Définition de Bailly M. A., *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901, p. 172.

⁴¹⁵Bailly M. A., *op. cit.*, p. 173

l'écriture haikistique. Si nous avons bien pu établir une certaine « perméabilité » de la frontière générique qui peut exister entre le *haiku* et certaines formes brèves du sacré comme les psaumes (dans l'œuvre de Salvador Espriu), les cantiques, les anamnèses mais aussi, dans une tradition plus hispanique, les *saetas* (chez Antonio Machado) ou encore les *silbos* (pour Miguel Hernández), il nous incombe maintenant de voir comment le *haiku* hispanique peut également se faire le véhicule d'une écriture du moral, tenant tantôt du jugement, tantôt du conseil.

À ce questionnement, s'ajoute celui de la relation contenant/contenu, de la tension génératrice qui persiste entre le dire et le dit. Plus concrètement, nous pourrions nous demander si le contenu d'ordre moral ou gnomique n'a pas une sorte de prédisposition pour la brièveté et, partant, si le *haiku* rapporté au domaine hispanique peut être le support privilégié d'un tel contenu. Cette question entraîne de fait une autre interrogation qui porte sur la caractérisation du *haiku* hispanique à l'intérieur de ces formes brèves de la morale ou du gnomique. À l'inverse, un poème bref qui aura été reconnu comme *haiku* dans la littérature hispanique pourra-t-il toujours être nommé ainsi si son contenu – son motif – est orienté vers une visée morale ou gnomique, avec toute la subjectivité qu'elles supposent ?

Un tel rapprochement trouve sa raison dans un constat qui semble évident dès lors que l'on se penche sur les ouvrages critiques sur la forme brève, comme ceux qui ont été mentionnés plus haut. Pour définir la notion même de brièveté, nombre de ces auteurs ont recours au *haiku* comme illustration de l'apogée du bref *in esse*, dans sa forme la plus aboutie. Alain Montandon y consacre une partie – certes réduite – où il est question de l'esthétique du haiku japonais, laquelle ne reste que partiellement opérante dans l'analyse du *haiku* hispanique comme forme brève. Sur ce point, nous avons déjà longuement débattu et débattons encore plus avant, lorsque nous tenterons de savoir s'il existe des critères propres au *haiku* hispanique comme forme poétique donnée. En outre, le lien entre le *haiku* japonais et l'écriture gnomique est établi par l'un des pionniers de la diffusion du genre en Occident, que nous avons déjà cité, soit Paul-Louis Couchoud quand il sous-titre son essai sur le « *haikai* » *Les Épigrammes lyriques du Japon* (1906). Dans la préface de cet ouvrage, qui tient lieu d'autorité en la matière, le lecteur peut trouver une première ébauche du « sentiment moral » transcrit par Paul-Louis Couchoud après son séjour au Japon, entre septembre 1903 et mai 1904 :

Dans un pays si délicieux les âmes ont besoin de trempe, de stoïcisme, de tenue pour ne point se dissoudre. Cette forte discipline qui n'est pas inspirée par la nature mais qui est inculquée par l'éducation donne au Japon l'unité morale et en cas d'alerte ce qu'on nomme en japonais *l'unanimité de la nation*.

Chose étonnante dans ce pays d'épicuriens il n'y a pas d'anarchistes, pas de dilettantes, pas de farceurs. Artisan ou artiste, chacun est à son affaire et, au moment du danger, chacun est à son rang⁴¹⁶.

Puis, lorsqu'il entre dans le vif du sujet, il pose ces questions qui sont à présent les nôtres et que nous avons déjà évoquées au début de cette réflexion :

Peut-on même appeler poésie un tercet où il n'est tenu compte ni de rime, ni de quantité, ni d'accentuation, où le nombre même des syllabes admet quelques licences ? Un haïkaï n'est comparable ni à un distique grec ou latin, ni à un quatrain français. Ce n'est pas non plus une « pensée », ni un « mot », ni un proverbe, ni une épigramme au sens moderne, ni une épigramme au sens antique, c'est-à-dire une inscription, mais un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelques fois une simple touche, une impression⁴¹⁷.

Le caractère paradoxal des propos de Paul-Louis Couchoud n'est pas sans surprendre : nommer une épigramme ce que l'on nie en être une peut relever du non-sens, voire de l'antilogie. Il se trouve en partie expliqué une page plus loin et renvoie à un autre grand nom de la critique du genre, Basil Hall Chamberlain :

Dans son étude sur les haïkaïs, M. Basil Hall Chamberlain les appelle les *épigrammes lyriques du Japon*. Il en définit ainsi deux qualités essentielles, la brièveté et la puissance de suggestion. L'épigramme lyrique n'a guère d'analogue dans la poésie occidentale. Elle est révélatrice de l'esprit japonais, court jusque dans l'émotion, jusque dans le rêve. Elle décèle la nature intime et l'habitude la plus invétérée : la concentration⁴¹⁸.

Ainsi, P.-L. Couchoud aurait presque « passivement » repris une terminologie lancée par Chamberlain tout en mettant une note afin de renvoyer aux travaux du critique américain mais aussi à ceux d'un autre critique français de l'époque, M. Cl.-E. Maître, auteur d'une notice sur le « haïkaï ». Il est, par ailleurs, intéressant de noter à quel point l'auteur a conscience de la possible méconnaissance complète du sujet dont il traite puisqu'il donne, en quelques mots, des conseils pour mieux lire et mieux prononcer les mots en japonais qui

⁴¹⁶Couchoud, Paul-Louis, *Le Haïkaï, Les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, La Table Ronde, 2003, p.21

⁴¹⁷Couchoud, Paul-Louis, *op. cit.*, p.25

⁴¹⁸

pourraient apparaître au fil du texte : il prend comme exemple le mot *uta*, que nous avons déjà défini dans la première partie de cette analyse, mais qui, rappelons-le, signifie aussi bien « poésie » que « chanson ».

Pour en revenir à cette mise en relation entre *haiku* et épigramme, à la fois postulée et démentie, Bernard Roukhomovsy dénonce quant à lui une « fausse analogie » : « On pourrait dès lors être tenté, en première approximation, de rapprocher la poétique de l'épigramme (en tant que modèle de poésie fugitive) de celle du haiku, poème japonais à forme fixe, de trois vers et dix-sept syllabes (5/7/5)⁴¹⁹. »

Cette notion de « poésie fugitive », qui apparaît sous la plume de Bernard Roukhomovsky semble, comme pour Couchoud, être inspirée par un autre critique plus récent, français cette fois, qu'est Maurice Coyaud, auteur de *Fourmis sans ombre* (1978). En mettant en relief toute l'importance du silence comme partie intégrante du langage poétique, il avance la thèse suivante dans la section de son ouvrage intitulée « *Humeur flâneuse* » : « Car le haïku échappe à la finalité ordinaire de la littérature : il ne laisse pas de trace derrière lui⁴²⁰. ». Ainsi, la « fugitivité » du *haiku* comme forme poétique ne tiendrait qu'à la visée du texte, qui, manifestement, lui refuse son intégration à ce vaste domaine pourtant qu'est la littérature. Or, le principal argument avancé par Bernard Roukhomovsky pour faire un sort à cette analogie approximative se trouve précisément dans cet adjectif qu'il emploie pour qualifier ce type de poésie, « fugitive » : la poésie, d'une manière générale serait « mondaine », selon son propos, et tendait donc vers un « effet », à l'instar du *haiku* qui n'en aurait pas la vocation⁴²¹. Mais ici encore, dans ce paradoxe à peine sous-jacent qui place le *haiku* sur une frontière dont on ne sait par où elle passe. Bernard Roukhomovsky lui-même, dans un chapitre intitulé « La notion de forme brève » ne recule pas, pour tenter de donner une vision du bref rapporté à la poésie, devant une comparaison entre le célèbre *haiku* de Moritake « Tombée de la branche/ Une fleur y est retournée:/ C'était un papillon⁴²² ! » avec une « image en une ligne » tirée des Histoires Naturelles de Jules Renard, « Le papillon » : « Ce billet doux plié en deux cherche une adresse de fleur⁴²³. ». Cette mise en relation de deux textes que le temps comme l'espace séparent de loin peut effectivement sembler anachronique mais c'est le risque qui se manifeste dès lors que l'on tente d'entrer dans une volonté de définir le bref dans le discours poétique et qu'il faut manipuler avec la plus grande précaution sans quoi l'anachronisme se verrait doublé d'une vision « faussée » de la matière textuelle. Des ambiguïtés terminologiques subsistent : on voudra bien admettre que le *haiku* ressort de la

⁴¹⁹Roukhomovsky Bernard, *op. cit.*, p.120

⁴²⁰Coyaud Maurice, *Fourmis sans ombre, le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978, p.15

⁴²¹Roukhomovsky Bernard, *op. cit.*, p.120

⁴²²Roukhomovsky Bernard, *ibid.*, p. 5

⁴²³Roukhomovsky Bernard, *ibid.*, p. 5

« poésie fugitive » tout en lui niant une caractéristique aussi essentielle que sa littéarité au prétexte qu'il n'est pas une forme à effet ou à pointe, pour reprendre l'expression utilisée par Baltasar Gracián dans son traité *Agudeza y arte de ingenio*.

Pour notre part, nous éviterons d'adhérer à l'opinion des « synonymistes » ou des « détracteurs » en ne retenant, pour l'instant, que la seule notion de brièveté, laquelle semble être le seul point sur lequel les théoriciens et critiques s'accordent volontiers. Cette notion soulève, à elle seule, bon nombre d'interrogations, notamment quant à la littéarité du *haiku* rapporté au domaine hispanique, de la poéticité du langage et de sa visée – ce qui revient, simplement, à savoir si le *haiku* entre dans la catégorie des formes dites « à pointe ». Ainsi, nous tenterons de discerner, avec la plus grande circonspection, ce que le *haiku* hispanique contemporain doit au genre dit « gnomique ».

III.2.1. Discontinuité et fragment : éléments pour une définition du *haiku* hispanique

Comme nous venons de le souligner, la difficulté d'identifier le *haiku* hispanique repose en partie sur la délicatesse qu'il existe à manier une taxinomie propre aux formes brèves, où chaque type nommé recouvre un ensemble de notions, de critères et de règles qui peuvent être propre au type en question tout comme ils peuvent être communs à plusieurs de ces différents types.

En premier lieu, nous nous attacherons à discerner deux notions fondamentales car inhérentes à cette sorte de textes que sont la discontinuité et le fragment et de tenter de voir de laquelle de ces deux idées le *haiku* hispanique peut se réclamer et voir s'il peut, de même, être rattaché aux deux concepts.

Posons tout d'abord que, pour la discontinuité comme pour le fragment, nous devons raisonner à partie de dialectiques. D'une part, la discontinuité postule la continuité et elle se perçoit en contraste avec cette dernière. Si une œuvre est identifiée comme portant la marque stylistique, poétique ou discursive du discontinu, c'est qu'elle porte en elle les mêmes marques stylistiques, poétiques ou discursives relevant d'une continuité sous-jacente mais non dominante. Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, en donnant une définition du terme « discontinu » dans leur ouvrage commun intitulé *Sémiotique*, disent la difficulté qu'il existe à le « catégoriser » : « Indéfinissable, la catégorie *continu/discontinu* est à verser dans

l'inventaire épistémologique des concepts non définis⁴²⁴. » . Cette première acception, qui se pose comme une impuissance constatée et assumée est encore plus patente dans la deuxième acception qui est donnée :

Il est souvent dit que la projection du **discontinu** sur le continu est la première condition de l'intelligibilité du monde... La problématique de cette « projection » relève de l'épistémologie générale, et n'est pas propre à la sémiotique. Pour fixer la terminologie, il n'est pas utile de préciser ici que pour la sémiotique, toute grandeur est considérée comme continue antérieurement à son articulation, c'est-à-dire à l'identification des occurrences-variantes, permettant de les constituer en classes (les seules à pouvoir être considérées comme des unités discontinues). Toutefois, le terme de discontinu étant motivé comme relevant de la seule syntagmatique, il est préférable de se servir, pour la définition de l'unité sémiotique, du qualificatif « discret »⁴²⁵.

Outre le fait que les deux auteurs s'accordent à recommander au lecteur, au critique ou au linguiste de préférer le mot « discret » à celui de « discontinu » par trop lacunaire, cette définition restreint également le champ de l'application qui peut en être faite au seul plan syntagmatique. En effet, prenons l'exemple de cet apophtegme de María Zambrano :

*El horror de la muerte es el paralelo necesario del horror al nacimiento*⁴²⁶.

Il s'agit d'une unité syntaxique close, complète et brève s'il en est, et surtout si on le compare à cet autre apophtegme :

La poesía es hija del tiempo no sucesivo, de la unidad no presente y del tiempo fugitivo, irrecuperable, hija directa de la memoria que testimonia a su vez lo permanente de la vida y su irreparable pérdida, revelación celeste en decadencia de nuestra condición actual, es siempre memoria y nostalgia de una vida ida que no acaba de perderse, de un presente impotente para tomar

⁴²⁴Greimas Algirdas Julien, Courtès Joseph, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1993, p. 101. Il est à noter que dans cette même définition, le mot « catégorie » porte un renvoi vers cette définition : « Le terme de **catégorie** se présente en linguistique comme un des héritages les plus dangereux d'une longue tradition qui entremêle des considérations philosophiques, logiques et grammaticales. » (p.33). Nous retiendrons que cette tentative de description nous renvoie encore une fois au chevauchement de divers domaines de la littérature avec la philosophie et qu'il peut exister entre celle-ci et des domaines de la linguistique comme la grammaire ou la syntaxe dans le cadre d'un syntagme donné.

⁴²⁵Greimas Algirdas Julien, Courtès Joseph, *op. cit.*, p.101

⁴²⁶Zambrano, María, *Apophtegmes*, édition établie par Gonzalo Flores, Paris, José Cortí, 2002, p.72

*posesión de la conciencia, aplastado por la luz de la conciencia que alumbr
las diferencias*⁴²⁷.

Le mot « apophtegme », au sens attique – *ἄποφθεγμα,ατος* – est entendu comme « précepte, sentence⁴²⁸ » et donne naissance à un adjectif, *ἄποφθεγματικός*, qui désigne aussi bien ce « qui a un sens profond » comme celui « qui parle par sentences⁴²⁹ », devenant ainsi synonyme du *gnomologeio* mentionné plus haut. À ce titre, il est intéressant de constater que la langue grecque possède plusieurs mots (verbes, noms ou adjectifs qualificatifs) pour parler d'une énoncé sentencieux et des modalités sémantiques, sémiotiques et discursives qui en découlent, notamment ce fait de « parler par sentences » qui suppose que tout le discours, toute l'acte de communication en soi ne se fait que par des énoncés portant le sceau du sentencieux, du gnomique mais surtout du « dissimulé » au sens rhétorique du terme.

Si nous gardons en tête les définitions proposées plus haut par Greimas et Courtès pour le discontinu ou le discret, plusieurs problèmes surgissent. Celui de la quantité, tout d'abord. Les deux apophtegmes sont désignés comme tels mais ne recouvrent pas le même volume textuel, n'ont pas la même structure : l'un est une phrase simple tandis que le second se dilue en juxtapositions, hypotaxes, imprimant un rythme qui devient sensible car inscrit dans une durée quantitativement supérieure au premier exemple, laissant ainsi l'espace au discours de se construire quand ce dernier apparaît comme « ébauché » dans la phrase plus courte. Entendons bien que, même dans un espace plus exigü, le premier exemple permet également une construction du discours mais elle ne repose pas sur les mêmes structures : elle énonce un parallèle et se construit, syntaxiquement, comme tel, relevant ainsi d'une économie verbale et d'une rentabilisation plus optimisée de l'espace discursif.

Ensuite, le problème des catégories se fait jour : que doit-on entendre par « catégories » dans ces deux exemples ? Il dépend des éléments à retenir lors de la lecture et de l'entendement du texte, c'est à dire que ces catégories peuvent aussi bien s'appliquer au syntagme (nominal, verbal, etc.) qu'aux paradigmes (au sens où Hjelmslev l'entend, soit de façon diagrammatique ; l'actualisation d'un mot dans un syntagme comporte nécessairement tous les autres éléments sous-entendus de son paradigme) qu'il permet. La définition est donc encore trop lacunaire en l'état pour être opérante devant un tel questionnement. C'est pourquoi il nous faut recourir, dans un second, voire un troisième, temps à une autre des quatre acceptions que donnent A.J. Greimas et J. Courtès du discontinu : « En sémiotique discursive, l'opposition *continu/discontinu* réapparaît sous forme d'une catégorie aspectuelle, articulant

⁴²⁷Zambrano, María, *op. cit.*, p.120

⁴²⁸Cette définition est celle proposée par le Bailly, *op. cit.*, p. 108

⁴²⁹Bailly, *ibid.*, p.109

l'aspect duratif : l'aspect du discontinu étant dit itératif ou fréquentatif⁴³⁰. ». Une fois encore, nous nous permettrons d'insister sur ce trait, paradoxalement caractéristique, protéiforme du discontinu comme catégorie sous la plume des deux sémioticiens cités. Mais cette nouvelle avancée, qui ne laisse de côté que l'acception purement linguistique du terme⁴³¹, nous permet d'introduire des notions sémiotiques telles que le cotexte et le contexte. De même que celui qui parle par sentences ne pourra se distinguer de celui qui parle de façon plus « diluée » que dans le cadre d'une conversation par exemple, qui deviendrait alors contexte de l'échange, les apophtegmes cités plus hauts ne pourront être identifiés comme discontinus que lorsqu'ils seront pris dans leurs cotextes respectifs et dans leur contexte commun. Les blancs typographiques séparent les unités textuelles, de même que le point final de chaque apophtegme marque un arrêt avant d'entamer une autre unité phrastique, discursive et donc référentielle. Ce n'est qu'en vertu de ces considérations que l'on peut constater une récurrence (des thèmes, des structures, des mots actualisés) et une itérativité, sans quoi l'apophtegme reste un isolat qui se borne son contenu à son contenant.

Enfin, se pose le problème de ce que nous appellerons la « visée » du texte, c'est à dire une volonté relative émanant de l'instance émettrice de voir son message perçu par le récepteur d'une manière qu'il aura au préalable décidée. En effet, dans les deux exemples de M. Zambrano que nous avons reporté plus haut, l'« effet » n'est pas le même dans le cas de la phrase plus courte, que l'on trouvera « percutante », « saisissante » ou « plus parlante » (le jugement de valeur est ici purement figuratif) et dans le cas de la phrase beaucoup plus longue, où l'esprit du lecteur ne sera pas sollicité de la même manière puisqu'il lui faudra sans cesse voir répétés les termes de l'idée sans quoi il perdra vite de vue l'objet du message. C'est ce que semble dire Pascal Quignard quand il évoque la notion de discontinu au sujet de la *Vie de Rancé*, de Chateaubriand : « En d'autres termes ni la continuité ni la discontinuité ne peuvent être désirées comme système pour peu que l'on conserve le souci de s'attacher un lecteur et de l'émouvoir en l'associant à sa pensée⁴³² ». C'est dire combien il est périlleux, dans le cas des formes brèves, de manipuler sans ambiguïté cette dialectique de continu/discontinu et combien de précautions il faudra prendre pour ne pas se perdre dans les méandres d'une catégorisation qui tient de l'impossible.

⁴³⁰Greimas Algirdas Julien Courtès, Joseph, *ibid.*, p.101

⁴³¹La quatrième acception donnée par Greimas et Courtès, portant sur le domaine de la linguistique, est la suivante : « En linguistique, les **constituants discontinus** désignent des morphèmes dont les formants sont susceptibles d'apparaître en deux ou plusieurs endroits de la chaîne, sans que l'unité du signifié correspondant en soit affectée. La négation française "ne ... pas" en est un exemple : elle représente, du point de vue diachronique, un phénomène de surdétermination qui permet le passage d'une structure ("ne") à l'autre ("pas"), interrompu et figé dans sa phase intermédiaire ; nous signalons ceci pour suggérer l'explication de cas comparables dans d'autres sémiotiques. ». Les auteurs donnent enfin d'autres entrées pour ce terme « discontinu » qui sont « continu », « discret » et « aspectualisation ». (p.102)

⁴³²Quignard Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p.59

D'autre part, en termes de dialectique, parler de fragment pour un texte revient à parler d'un tout dont l'ensemble nous est donné à voir comme entrecoupé, fractionné et peut-être même incomplet. Ce tout peut avoir été en partie perdu, censuré, effacé mais il n'en reste pas moins une unité globale de laquelle ne subsistent que des fragments, comme une vase brisé dont on aurait égaré quelques – relativement – petits morceaux mais dont la majorité des éclats auraient été retrouvés et ressoudés entre eux afin de reconstruire, même de façon bancale ou « défigurée », le vase initial. Pour continuer dans la métaphore du vase, il reste identifiable et tributaire d'une certaine « forme », d'un certain « volume » en dépit des éclats implicites. Il en va de même pour le fragment littéraire, le texte reste reconnaissable comme un tout dont certains endroits manquent mais, contrairement au discontinu, ces manques, fêlures et autres interruptions sont une dominante au sens où Jakobson l'entend : ils sont l'armature⁴³³ et les fondations du texte. Une fois encore, le fragment ne peut être perçu comme tel que par contraste avec le tout dont il est une forme de « synecdoque ».

Nous citerons de nouveau Pascal Quignard qui n'hésite pas à employer le terme de « violence » faite au texte dans le cas du fragment, tant ce dernier apparaît comme malmené jusque dans ses plus profonds aspects. Il en donne la preuve étymologique mais, étrangement, ce souci de revenir à la source lexicale du fragment n'apparaît qu'à la moitié de son ouvrage intitulé *Une gêne technique à l'égard des fragments* : « Les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment⁴³⁴. ». Si le premier membre du titre de cet essai comporte déjà l'idée de « gêne », la définition du second membre relève moins de la gêne que de la douleur engendrée par une violence clairement démontrée. De la succession de synonymes verbaux déjà évocatrice, P. Quignard en amplifie l'image en posant le verbe « mettre », soit quelque action relativement intentionnelle, dans une relation de distributivité avec ses divers compléments, toujours plus petits, plus irréparables jusqu'à aboutir au néant. Lorsqu'il parle de « morceau » par la suite – et il se superpose presque ici à notre esprit le mot de « lambeau » – , il convoque la violence de la fracture qu'on imagine soudaine et nette, puis plus douloureuse avec l'arrachement, la brutalité assumée de l'éclatement qui ne laisse pas indemne.

Cependant, il convient de rappeler que le fragment se pose comme un objet sémiotique épistémologiquement fondé et non comme un avatar d'une autre forme, même s'il est l'avatar de sa propre forme originelle, comme le souligne Alain Montandon : « Le fragment n'est pas

⁴³³Le mot « armature » est en partie utilisé ici au sens où Claude Lévi-Strauss l'entend d'un point de vue sociologique, c'est à dire comme un ensemble de ponts communs de toutes sortes communs à plusieurs mythes. Or, nous ne parlons pas ici de mythe mais bien de formes littéraires, c'est pourquoi nous l'envisagerons plutôt comme synonyme de « structure » ou d' « architecture » textuelles.

⁴³⁴Quignard Pascal, *op. cit.*, p.33

la miniature d'une totalité comme la sentence, l'aphorisme et le *haiku*⁴³⁵. ». Il est assez frappant de voir comment, et nous l'avons déjà souligné plus haut, l'évocation des formes brèves, dès qu'on en cite des exemples ou que l'on tente d'en faire un quelconque inventaire, semble entraîner naturellement et irrémédiablement la mention du « *haiku* » qui devient, de fait, « fragment », « aphorisme », « sentence » ou « miniature » encore que ce dernier mot mérite d'être éclairci comme nous avons tenté de le faire, sans quoi on ne verrait qu'une réduction simpliste d'un objet donné, comme si l'on représentait une fresque gigantesque au format d'un timbre.

Pour ce qui est de la visée, celle du fragment est commune à toutes les autres formes brèves : « instruire et plaire⁴³⁶ », comme le souligne O. Leplâtre. Si l'idée d' « instruire » nous occupe ici, arrêtons nous un instant sur le fait de « plaire », ce que P. Quignard voit comme « s'attacher le lecteur ». En effet, si la visée recouvre une telle importance, c'est que dans le bref, fût-il gnomique, lyrique ou même simplement constatif (dans le cadre d'une phrase brève lors d'une conversation, par exemple, qui ne cherche qu'à énoncer une remarque ou un point de vue), le lecteur est plus que jamais sollicité et d'une manière presque plus directe – en même temps qu'implicite – que dans le genre dramatique ou narratif, pour reprendre ici le triptyque formé par Aristote dans la *Poétique* ou dans la *Rhétorique*. Lorsque Catherine Kerbrat-Orecchioni aborde le « cas épineux du discours littéraire » dans son ouvrage intitulé *L'Énonciation*, elle commence par nuancer le schéma communicationnel établi par Roman Jakobson à bien des endroits, notamment en insistant sur l'aspect para-verbal du « code » et l'importance qu'il revêt, trop souvent sous-estimée au profit du « message » lui-même, mettant ainsi l'accent sur des notions telles que l' « illocutoire » dans l'acte d'énonciation, celle-ci relevant effectivement de l'encodage et, partant, ressortit à l'émetteur. Quand elle aborde la dialectique de l'émission/ réception, son point de vue est d'autant plus pertinent pour nous qu'il prend en compte, sans la nommer comme telle, une autre des fonctions de ce que nous nommons « visée » :

L'émetteur et le récepteur, dans ce schéma [celui de Jakobson], se font face, et leurs « sphères » respectives sont comme deux bulles imperméables qui se gardent bien de s'intersectionner. Nous avons déjà introduit quelques correctifs à cette présentation, en disant que tout récepteur était en même temps un émetteur en puissance, et que dans la compétence culturelle des deux partenaires de la communication il fallait incorporer l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, qu'ils se font de l'autre, et qu'ils imaginent que l'autre se fait

⁴³⁵Montandon Alain, *op. cit.*, p.89

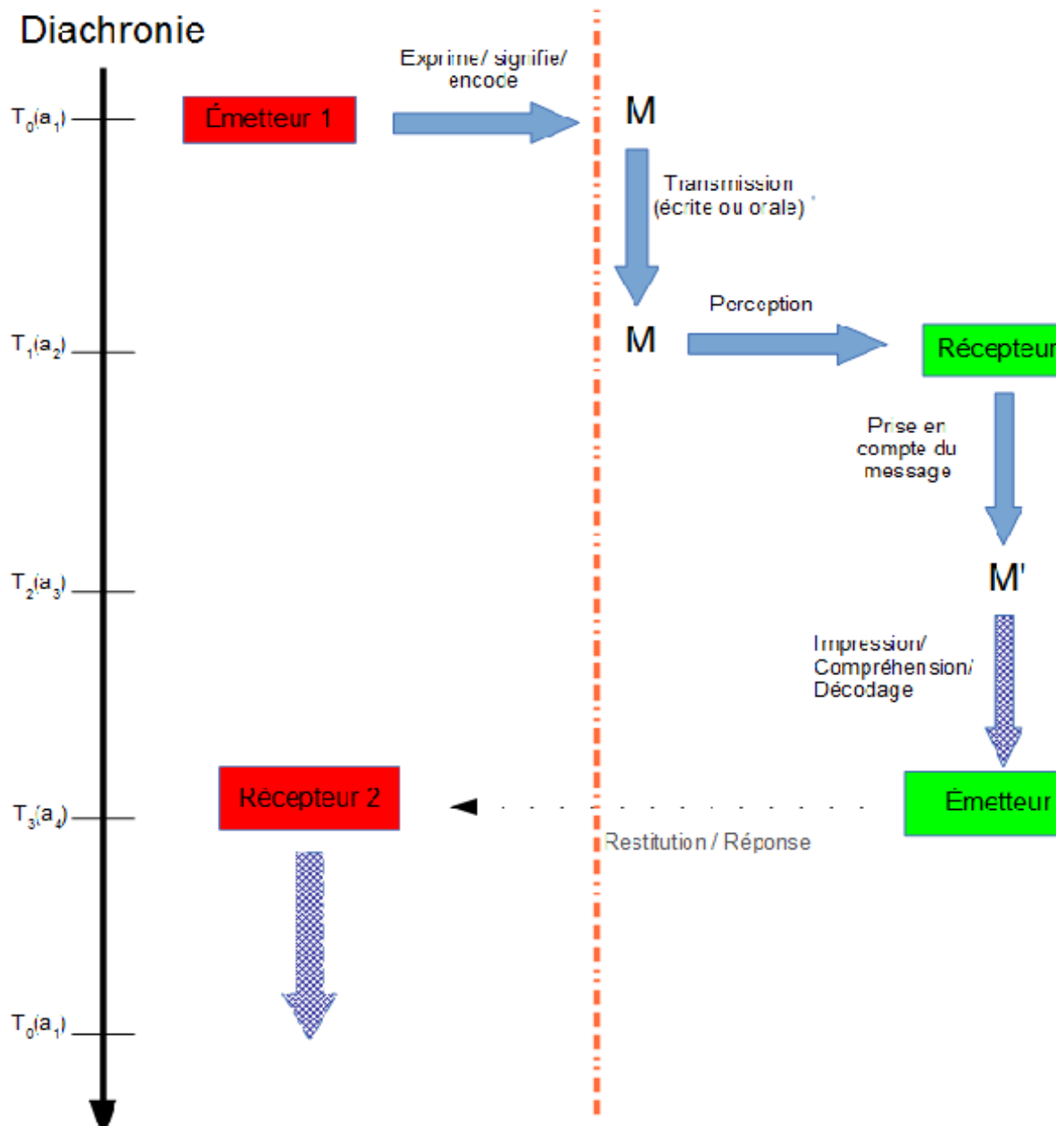
⁴³⁶Leplâtre Olivier, *op. cit.*, p.5

d'eux-mêmes : on ne parle pas à un destinataire réel mais à ce que l'on croit en savoir, cependant que le destinataire décode le message en fonction de ce qu'il croit savoir de l'émetteur⁴³⁷.

En intégrant dans la « compétence linguistique » du modèle de Jakobson une composante purement pragmatique, que l'on attribue à l'expérience que chacun fait de la langue qu'il parle, C. Kerbrat-Orecchioni oblige à admettre la valeur et l'importance des composantes illocutoires, qui entrent, comme nous l'avons dit, dans ce que nous nommons de façon plus globale « visée ». Cette visée doit être, à l'aide de marqueurs, de caractéristiques sémantiques, syntaxiques, contextuelles et même sémiotiques, clairement visible et identifiable par le récepteur, dont on attend qu'il fournisse, dans le cas des formes brèves, un travail qui va du décodage à la restitution, selon une logique plus ou moins immédiate. Intervient alors, consécutivement à la remarque de Catherine Kerbrat-Orecchioni, la notion fondamentale d'idiolecte, qui préside à toute production littéraire et pour laquelle nous nous accorderons à dire que, dans la « sphère » de l'émetteur, il faut y voir bien entendu la compétence de production et ce qu'elle a de particulier pour chaque émetteur potentiel : sa variante idiolectale qui n'a de valeur que pour le seul émetteur à l'instant T_0 de l'émission du message en contexte⁴³⁸. La « sphère » du récepteur, d'un point de vue diachronique, se trouvera alors à l'instant T_1 , même dans le cadre d'une conversation et plus sensiblement encore dans le cadre d'un message écrit (missive, œuvre littéraire, etc.). Le récepteur dudit message activera sa compétence d'interprétation en sachant qu'il reste, comme nous l'avons vu, un émetteur en puissance et que sa capacité d'encodage sera probablement supérieure à sa capacité de décodage, ce qui induira un effort de sa part s'il veut parvenir à saisir le message M au temps T_1 puis accéder, le cas échéant, au message M' au temps T_2 , qui relève de l'idiolecte. La réponse, fonction phatique de R. Jakobson mais surtout revirement de situation ou le récepteur devient à son tour émetteur, sera pour nous le temps T_3 . Nous notons M le message du point de vue de l'émetteur et M' le message perçu du point de vue du récepteur. Afin de poser le plus clairement possible la dialectique d'émission/réception dans le cadre d'une hypothétique sémiotique des formes brèves – que nous serions alors en train d'échafauder –, nous allons poser le schéma suivant :

⁴³⁷Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 2009, p.30.

⁴³⁸Voir les schémas des correctifs apportés au schéma de Roman Jakobson par Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p.19 et 22



La diachronie, représentée par la flèche sur la gauche du schéma, comporte les trois temps que nous avons décrits plus haut tandis que la ligne orange représente les « sphères » de l'émetteur et du récepteur telles qu'elles sont définies par C. Kerbrat-Orecchioni : contiguës mais non hermétiques sans quoi il ne pourrait y avoir de communication. Enfin, les flèches hachurées montrent un cheminement qui peut être explicite ou implicite. La dernière flèche partant du Récepteur 2 voit son contour formé de pointillés car l'action est perçue en puissance et non en acte dans le cadre d'un message écrit, c'est-à-dire que le processus de

lecture du texte littéraire n'appelle pas de réponse dans la plupart des cas, sauf pour le genre épistolaire qui suppose alors un échange effectif entre les deux entités dialogiques.

À partir de ces données, nous pouvons établir une équivalence que nous avons mise entre parenthèses à côté des temps de l'échange. Si nous prenons 3 comme valeur de base, soit les trois temps de l'échange puisque le temps de l'émission compte pour 0 car il n'engage qu'une seule des deux entités dialogiques, nous arrivons à l'équivalence suivante :

$$\begin{aligned}a_1 (T_0) + 1 &= a_2 \\a_2 (T_1) + 1 &= a_3 \\a_3 (T_2) + 1 &= a_4 (T_3) \\ \text{soit } a_4 &\equiv a_1\end{aligned}$$

Le « +1 » signifie ici la période qui sépare chaque séquence de l'opération communicationnelle dans la linéarité temporelle. La nécessité de cette notation mathématique sous forme d'équivalence stricte nous permet d'envisager l'acte communicationnel non pas comme une boucle qui tournerait sur elle-même – et qui, partant, confondrait l'émetteur avec le récepteur – mais bien une mise « en équivalence » des deux entités qui échangent leurs rôles à la fin de l'algorithme : chaque émetteur est un récepteur en puissance et chaque récepteur est un émetteur en puissance. Moins qu'une tautologie, c'est bien un parcours que nous décrivons, et non un cercle.

Elle nous permet également de poser, sous forme de symétrie axiale, le message et son image, soit sa transmission en acte et non en puissance. Nous pourrions ajouter que, s'il n'est toujours qu'un seul émetteur à la base de la situation communicationnelle, il peut exister un nombre infini de récepteurs dans le cas de l'œuvre littéraire et, de fait, nous pourrions ajouter un M_∞ de même qu'il serait sans doute plus juste d'ajouter un R_∞ dans la dernière phase. C'est ainsi que chaque lecteur, en tant que récepteur, peut « fabriquer » son image M' en passant dans une phase idiolectale, où les ensembles propres à chaque entité se recoupent, à partir d'un même texte. C'est pour cette même raison que, si l'on donne à lire un *haiku* à un nombre donné de personnes, nous aurons autant de M' que de lecteurs. Si ces M' sont pris comme des ensembles de sens, certains points peuvent s'« intersectionner » d'un ensemble à l'autre (plusieurs de ces lectures peuvent avoir des points communs) mais tous auront une ou plusieurs intersection(s) avec le M de l'émetteur si le message est correctement décodé. Nous pourrions étendre, de façon métadiscursive, ce schéma au mot *haiku* lui-même qui, comme nous pouvons le voir, revêt autant de significations et est investi d'autant de contenus (ou presque) qu'il existe d'auteurs et ce parce que chaque haikiste « forge » sa propre image « *haiku'* » du « *haiku* ».

En prenant compte dans le code la notion d'illocutoire, que nous avons nommé « visée » car nous y ajoutons aussi la notion de perlocutoire dans le cadre de l'écriture gnomique, comme présumé de l'encodage, nous pouvons légitimement nous demander comment le *haiku* nous est donné à voir comme forme brève : discontinue et/ou fragmentaire ? Dans les deux cas, nous nous emploierons à savoir pourquoi il apparaît sous l'une ou l'autre de ces appellations et nous tenterons de savoir si, effectivement, il peut se réclamer de l'une ou l'autre de ces perspectives.

Pour ce faire, il est nécessaire de préciser que la mise en application de cette hypothèse se pourra se faire que dans le cadre de recueils car, comme nous l'avons démontré plus haut, sortir un texte de son contexte dans le cadre de l'analyse littérale, c'est dénaturer l'essence du texte et, partant, sa raison d'être. Or, c'est bien ce que nous tentons de trouver : une raison de la mention récurrente du *haiku* dans le cadre des formes brèves par la critique et par nous-même, notamment lorsqu'il voisine avec des formes telles que l'aphorisme, la maxime, la sentence, le proverbe ou l'épigramme, entre autres. Nous devons aussi rappeler qu'une telle ambition nous mènera au-delà de ce que la seule métrique permet d'étudier : nous aurons recours à la stylistique, à la rhétorique, à la parémiologie et même à la narratologie pour certains cas.

Les recueils sur lesquels nous nous appuyons pour notre analyse d'une possible écriture du gnomique dans le *haiku* hispanique sont : « *Proverbios y cantares*⁴³⁹ » issu des *Nuevas Canciones* d'Antonio Machado (1909) dont nous avons déjà mentionné quelques exemples, et enfin les deux recueils de Mario Benedetti, *Rincón de haikus*⁴⁴⁰ (2001) et *Otro rincón de haikus*, partie de l'œuvre intitulée *Adioses y Bienvenidas*⁴⁴¹ (2004).

Ici encore, la quantité en termes de proportion du gnomique par rapport au reste du recueil n'est pas un critère opératoire : au contraire, un seul poème au contenu gnomique dans un recueil peut être tout aussi révélateur qu'une majorité de poèmes au contenu gnomique d'un autre recueil. C'est dans cette logique de mise en contexte et de mise en perspective que nous n'avons pas hésité à étendre notre corpus aux deux recueils de *haikus* de Mario Benedetti. Si le premier, *Rincón de haikus*, forme à lui seul un livre complet, le second recueil, *Otro rincón de haikus*, est intégré dans un recueil intitulé *Adioses y bienvenidas* et se trouve, un peu à la manière des grandes anthologies japonaises, à la fin de l'ouvrage, remisé dans cet espace final où l'on peut se permettre de « caser » en toute liberté tout ce qu'il n'est pas possible d'intégrer dans le corps même du recueil – car par trop insolite par sa forme ou son contenu ou non identifiable quant à la structure du reste des poèmes constituant le recueil. En effet, dans *Adioses y Bienvenida*, nous trouvons des formes poétiques quantitativement plus longues que

⁴³⁹Antonio Machado, *op.cit.*, p.220-234

⁴⁴⁰Mario Benedetti, *op.cit.*

⁴⁴¹Mario Benedetti, *Adioses y bienvenidas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005

le *haiku* mais surtout identifiables dans une grande mesure. Même si certains poèmes ne correspondent pas au schéma type d'un romance, d'une églogue, d'une stance dont ils sont des adaptations, nous pouvons y voir une présence marquée de l'archétype structurel de la poésie « classique » (par opposition au « moderne » tel qu'il est entendu par les modernistes et leurs successeurs) qu'est le sonnet, forme brève s'il en est, mais dont la structure est respectée. L'apparition du qualificatif « *otro* » dans le titre du deuxième recueil le place implicitement mais de manière effective dans le sillage d'un « *primero* » que nous avons déjà mentionné. Le premier recueil compte deux cent vingt quatre poèmes tandis que le second n'en compte que quatre-vingt : si nous nous autorisons ici une métaphore afin de mieux illustrer notre propos, l'« autre » semble être la queue de la comète poétique que fut le premier *Rincón de haikus*, auquel nous avons consacré un mémoire. Nous n'entendons pas que le second recueil soit moins important que le premier : il lui est complémentaire, comme il nous sera donné de le démontrer dans la partie suivante qui sera consacrée au cotexte, au contexte et à la citation dans la sémiotique des formes brèves.

Par ailleurs, il est à noter que les œuvres retenues ici sont contemporaines, soit le XX^e et le XXI^e siècles, ce qui permet d'éviter des comparaisons anachroniques, voire hasardeuses, entre des formes de l'écriture gnomique telle qu'elle est conçue dans son acception attique ou telle qu'elle se donne à voir sous la plume de Pascal dans les *Pensées*, de La Rochefoucault dans les *Maximes* ou bien encore La Bruyère avec les *Caractères*, qui font autorité dans la critique qui a pour objet les « formes brèves » dont quelques titres ont été mentionnés plus haut. L'écueil consisterait alors à confronter des textes séparés non seulement par l'époque mais aussi par le contexte littéraire et culturel dans lequel chacune a vu le jour. Précisons également que le terme de « comparaison » est inadapté dans le cadre de notre analyse : comparer se limiterait à relever les différences ou les analogies présentes entre les textes du corpus sans pour autant être pertinentes dans le cheminement de notre raisonnement. Nous dirions plutôt qu'il s'agit d'une « mise en perspective » et non d'une comparaison : notre but est de savoir si le *haiku* peut se faire support de l'écriture gnomique et si oui, dans quelle mesure et comment il y parvient. De fait, l'on pourra objecter que le recueil d'Antonio Machado, qui date du début du XX^e, apparaît comme bien antérieur aux autres recueils pris en compte mais sa présence dans ce corpus trouve sa justification première dans les lignes de la « *Nota previa* » rédigée par Mario Benedetti lui-même pour son *Rincón de haikus* : « *En España, y tal como destaca Ricardo de la Fuente, aparecen rastros (sólo rastros) del haiku en los Machado [...]*⁴⁴². ». Non seulement Benedetti rattache explicitement les frères Machado à la « tradition » du *haiku* en Espagne, mais il en nuance aussi l'impact et c'est ainsi que nous concevons les poèmes de A. Machado ici : comme forme intermédiaire entre une poésie

⁴⁴²Benedetti Mario, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2001, p.9

empreinte de modernisme et les « puristes structurels » du *haiku* tels que Benedetti. Il cite également, afin sans doute de mieux expliciter les circonstances de l'avènement d'un tel ouvrage et le choix d'une forme comme le *haiku*, le critique Ricardo de la Fuente Ballesteros, sous l'autorité duquel il se place pour reconnaître aux frères Machado une parenté, même lointaine, avec le *haiku*.

Dans le *Robert* ou le *Littré* ou même le *Larousse*, la première acception du mot « recueil » est littéraire : on y parle d'un ouvrage, d'un volume rassemblant des écrits ou des documents. Cette « visée » de réutilisation et, partant, de réinvestissement du matériau littéraire à l'origine de la compilation du recueil entraîne nécessairement la mention de son corréla direct, la citation, et d'autres emplois moins évidents tels que la satire, le détournement, le palimpseste ou la glose, qui sont autant de manières de se réapproprier un « morceau » de texte donné en lui attribuant un nouveau contexte, en modifiant certains de ses éléments pour lui donner un sens lui aussi nouveau. À ce titre, les recueils comme ceux de Mario Benedetti acquièrent une importance particulière : ils sont la mise en acte du *recolligere*, avec une visée assumée qui est de donner à voir des « citations » d'ouvrages référencés, que nous citons à notre tour dans le cadre de notre analyse. La forme brève telle qu'elle est conçue dans le domaine du gnomique, est une forme à effet.

Nous partirons d'un parallèle à la fois thématique et phonologique établi entre deux types de textes, l'un en prose et l'autre en vers.

Voici un apophtegme de María Zambrano :

¿Estamos en verdad alguna vez solos⁴⁴³?

Cet apophtegme est intéressant à bien des égards. Tous d'abord, notons l'utilisation de la première personne du pluriel qui suppose, sinon pose, une certaine subjectivité, agissant comme un « je » amplifié, « je » qui correspond à l'émetteur d'un point de vue de l'énonciation et au locuteur d'un point de vue discursif. Mais pas seulement : démultiplié par un pluriel, il englobe aussi le récepteur/ allocutaire, qui ne peut, de fait, que devenir partie prenante de l'énoncé comme actant. Alain Montandon fait remarquer que la première personne, au singulier ou au pluriel, correspond à « un point de vue », « une perspective »⁴⁴⁴ particulière même si ce constat se rapporte, dans son ouvrage, à l'aphorisme. Mais il semble que la distinction entre apophtegme et aphorisme demeurant inexistante et nous partons du principe que cette remarque du critique vaut pour le cas qui nous occupe et la question que nous

⁴⁴³María Zambrano, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, p.104

⁴⁴⁴Alain Montandon, *op.cit.*, p. 68

soulevons, à savoir si le gnominique a une prédilection pour le bref et, si oui, si le *haiku* en tant que forme brève peut s'en faire le support.

Ce « nous » généralisé ramène le discours à un ancrage plus spécifique que l'emploi d'une troisième personne, au singulier ou au pluriel, sans pour autant que l'embranchement en soit saturé. Pourtant, cette subjectivité relative se voit renforcée par des percées illocutoires de l'énonciateur comme le montre l'actualisation de locutions adverbiales comme « *en verdad* » ou « *alguna vez* ». Ces locutions ne rattachent pourtant pas pour autant le discours à une réalité quelconque mais plutôt à ce que nous pourrions appeler une « réalité générale » en mettant en relief deux aspects fondamentaux de l'écriture gnominique : la première porte sur le sentiment de vérité en relation à un état de fait (« *estamos* »), de « vérité absolue applicable à tous » et, par la modalité interrogative de la phrase, appelle le lecteur à se faire juge et apporter une réponse à ce qui lui est demandé en exprimant son sentiment tandis que le second fait appel à la conception du temps que le lecteur doit avoir – tout au moins le suppose-t-on. Toujours est-il que c'est bien une perspective individuelle du temps que l'on sollicite ici : le cadre temporel peut être le temps vécu par chacun, le Temps en général conçu comme concept, le temps de l'humanité toute entière, le temps que nous vivons pendant la lecture même du texte où l'acte de lecture est solitaire tandis que ce qui est lu renvoie le lecteur à sa propre existence au sein d'une groupe donné d'individus (société, culture, humanité, famille, etc.). Cette solitude apparaît explicitement sous forme d'adjectif attribut du sujet, « solos », séparé par deux locutions – la première dont l'incidence est de premier degré et la seconde, bien entendu, de second degré selon l'axe des successivités même si, dans les faits, elles peuvent s'interchanger sans altérer le « sens » global de la phrase – et se voir isolé, syntaxiquement, à la fin de la phrase.

La notion de submorphémie, opérante dans la relation du langage et de sa mise en acte. Nous avons déjà évoqué, dans la partie précédente, la phénoménologie et son articulation avec le langage. La submorphémie comme science expérimentale – au sens étymologique du terme – en définit un aspect plus « concret » en ceci qu'elle se base sur ladite phénoménologie, dans la diachronie, et explique, en synchronie, l'apparition de « matrices » telles que celles que nous venons de démontrer avec la mise en relation de deux lexies sur la base de leur schéma vocalique. Nous reportons ici quelques éléments de définitions donnés par l'un des principaux spécialistes de la question, Didier Bottineau :

Dans le cadre d'une théorie du langage selon laquelle la parlance est une technique cognitive, un mode de production d'effets de sens intersubjectivement distribués et de teneur dialogique, la question de la submorphologie prend un relief tout à fait particulier. Un signifiant n'est plus

défini comme la marque motrice et sensorielle aléatoire (« arbitraire ») à mettre en rapport avec une catégorie notionnelle (un signifié) qui n'entretiendrait aucun rapport avec le signifiant. Un signifiant est un *geste vocal* dont le « sens », plus exactement l'*effet*, est la réminiscence d'une association possible d'idées (de connaissances) acquises à l'occasion de multiples rencontres antérieures du même geste et la question est de savoir dans quelle mesure ce geste vocal est susceptible d'émerger et/ou d'évoluer diachroniquement dans des conditions telles que sa structure motrice et sensorielle même joue un rôle « moteur » – sans jeux de mots – dans le profilage de l'effet qu'il s'agit de susciter⁴⁴⁵.

L'intérêt, pour nous, d'une telle hypothèse est de prendre en compte dans l'analyse du discours ce que nous avons appelé la « visée » à l'encodage, que Bottineau nomme « profilage » de façon plus transversale puisqu'elle ne se limite ni à une seule langue ni à un seul groupe d'interlocuteurs donné, et nous permet effectivement de voir le « sens » non pas comme un résultat stable, arrêté à un instant T, mais bien comme un procès, que Bottineau nomme très justement « effet », comme nous l'avions avancé en termes d'hypothèse dans notre démonstration. De cet angle de perception du langage comme « motivé », en quelque sorte, par ses locuteurs, dérive la notion de matrice comme élément de base, porteur de « sens », de l'articulation submorphémique. Voici, par ailleurs, quelques considérations faites par Didier Bottineau lui-même sur la valeur qu'il convient d'attribuer à ces matrices dans le cadre de l'analyse de discours :

De manière générale, la valeur submorphosémantique de ces matrices correspond à une *fonction phénoménologique* : ces marqueurs sont dédiés à la sélection ou l'anticipation d'une classe d'expérience sensorimotrice par laquelle un sujet animé, un objet inanimé ou un processus/action se manifestent typiquement dans le vécu de l'observateur, l'expérimenté ou le manipulateur [...]⁴⁴⁶.

Si nous reprenons la notion de « matrices » vocaliques ou consonantiques, ou même une matrice fondée sur un binôme consonne/voyelle, nous voyons apparaître un nouveau plan : celui du submorphémique que nous avons emprunté à Didier Bottineau. Sur l'hypothèse de ces matrices, nous pouvons par exemple rapprocher deux lexies toutes deux présentes dans

⁴⁴⁵Bottineau Didier, « Submorphémique et corporéité cognitive », *Miranda*, 2012, p.9

⁴⁴⁶Bottineau Didier, *op.cit.*, p.10

les locutions adverbiales : en effet, c'est le binôme [b]/[e] que nous retrouvons au début de « *verdad* » et de « *vez* » – d'autant plus remarquable dans la deuxième lexique que la voyelle porte l'accent puisque c'est un monosyllabe – qui appellent immédiatement à l'esprit du lecteur d'autres lexies commençant par le même binôme telles que *verosimil*, *veracidad*, *verdadero*, *vector*, *inversión*, *verdugo*, mais aussi *revelación*, *relieve*, entre autres, comportant les mêmes phonèmes. Tous portent en eux une idée de mouvement tangible, perceptible de tous, mais aussi l'idée d'essence, au sens étymologique du terme, comme condition de l'existence que l'on reconnaîtrait comme vraie, à la fois réelle et indéniable. Vérité parfois cachée sous des dehors insoupçonnés dont il faut se déjouer pour l'appréhender. Ainsi, « *vez* » et « *verdad* », au-delà de leur proximité syntagmatique, sont liés par une matrice qui les inscrit dans un paradigme de la phénoménologie cognitive, elle qui permet d'expérimenter pour prendre conscience de ce que nous sommes nous-mêmes et de ce que sommes aux autres. Sur cette même idée de matrice comme architecture sous-jacente de l'effet, les phonèmes [o] et [s] présents à la fin de « *estamos* » et « *solos* » peuvent aussi être considérés comme matrice d'un paradigme alors que les lexies occupent respectivement la première et la dernière place dans l'axe des successivités. On aura tôt fait de voir que rien de grammatical n'explique l'assonance – nous pourrions aller jusqu'à dire la « rime » – puisque le [os] de « *estamos* » est la flexion verbale de la première personne du pluriel des verbes du premier groupe en espagnol dont « *estar* » fait partie, la flexion mentionnée ici dérivant du *stamus* latin, tandis que le [os] de « *solos* » est à décomposer en un morphème de genre, le [o], et un morphème de nombre, le [s]. Sans aller jusqu'au cratylisme, la submorphémie nous permettrait de définir le [s] comme matrice du pluriel sans trop d'effort. Cependant, il semblerait que l'effet soit plus probant si l'on garde le binôme [os] comme matrice : convoquant sans doute plusieurs dizaines d'autres mots entre lesquels nous pourrions prendre, au hasard, *huesos*, *ecos*, *amamos*, *salimos* pour prendre en compte aussi bien la flexion verbale que les morphèmes grammaticaux, il apparaît que la matrice [os] apparaît de près ou de loin dans toutes sortes de mots – nous entendons ici les verbes autant que les adjectifs ou les substantifs – qui peuvent concerner tout le genre humain, un Nous universel condensé dans une voyelle et une consonne qui résonnent à chaque extrémité d'un apophtegme qui s'ouvre sur l'être en général, dans sa pluralité et sa multiplicité, pour se finir sur une solitude que nous aurions peut-être tous éprouvé au moins une seule fois. C'est au sein même de la syllabe que s'imbriquent le nombre et l'unique, l'être en puissance et l'être en acte, l'Être et la Solitude. Si l'on réduisait l'énoncé à cette simple affirmation « *Estamos solos* », non seulement la similitude n'en serait que plus frappante avec une mise en relief de la matrice mais nous aurions aussi la réponse à cette question fermée posée dans l'énoncé de départ et qui, nous le voyons bien, n'accepte pas d'autre possibilité que celle qu'elle nous « souffle ». Ici, le « *estamos* » prendrait toute sa valeur gnomique, dans un

présent omnitemporel. Par ailleurs, la place des accents prosodiques semble nous aiguiller, quant à elle, vers une phrase comme « *estamos en verbos* » explicable par la neutralisation théorique qu'il existe en espagnol entre le /v/ et le /b/, sachant que le phonème [b] est bien répété deux fois. La lexie « *solos* », anacyclique, achèverait de pérenniser le constat dans un mot tournant en boucle sur lui-même, dans la solitude de ses phonèmes et permettant de voir la matrice dans les deux sens (celui de la lecture et son contraire).

Citons à présent ce poème d'Antonio Machado :

*En mi soledad,
he visto cosas muy claras,
que no son verdad*⁴⁴⁷.

Cette fois, il s'agit d'un texte poétique, que nous tenons comme participant de l'esthétique du bref, intériorisant une réalité comme un *haiku*. Néanmoins, l'outil submorphémique nous permet de mettre en relief un fonctionnement semblable à celui de l'apophtegme de M. Zambrano. Les consonnes [o] et [a] forment deux assonances au sein du texte. Il semblerait que le [a] mette en relation les lexies « *soledad* » (où il est accentué), « *cosas* », « *claras* » et « *verdad* », formant un champ lexical de la vérité, de la limpidité. Le [o], en revanche, relie « *soledad* » (où il n'est pas accentué soit phonologiquement discret mais présent), « *visto* », « *cosas* », « *no son* », soit un champ lexical de l'illusion et de la tromperie. Les deux matrices vocaliques se partagent « *soledad* » et « *cosas* », soit le concept et sa réalité. « *Verdad* », rimant avec « *soledad* », laisse entrevoir le mot « *ver* » ; « *visto* » étant actualisé dans le second segment, le mot « *verdad* » peut alors être relu d'une façon plus « motivée », comme « *ver* » et « *-dad* », soit l'idée de voir et non pas la vérité. Quant aux matrices consonantiques, il est intéressant de constater qu'elles sont également similaires à celles que l'on trouve dans l'apophtegme de María Zambrano. Le [v] de « *visto* » et « *verdad* » (nous pourrions également compter « *ver* » qui se laisse lire en hypogramme) lie le champ lexical de l'empirisme, de la constatation par la vue, une vue de l'esprit semble-t-il, à celui du concept de vérité. Le [s], présent tout au long du poème, agit comme un fil rouge traversant la fois la solitude (sa première actualisation), le doute (« *cosas* »), l'illumination (« *claras* ») et le mensonge (« *no son* ») mais reste absent de l'apex du poème qui est « *verdad* », l'élément de résolution du questionnement. Les deux matrices confèrent un aspect performatif au poème car elles se recoupent et s'excluent, en une sorte d'hésitation qui semble refléter le doute qui habite la voix poétique. Ainsi, le texte, phonétiquement parlant, se referme sur lui-même (la

⁴⁴⁷Antonio Machado, *op.cit.*, p.222

rime peut être perçue comme un retour au sens strict du terme), « tourne en rond », s'isole, ce qui nous renvoie au syntagme « *mi soledad* » ouvrant le poème.

Enfin, dans le même ordre d'idées, voici un *haiku* de Mario Benedetti, que nous avons déjà mentionné :

*las soledades
está de más decirlo
siempre andan solas*⁴⁴⁸

Une fois encore, le thème du poème est la solitude et l'on peut constater que la matrice consonantique fondée sur le [s] lie la solitude (« *soledades* », « *solas* » formant ainsi un polyptote) à l'action non plus de voir mais de dire (« *decir* ») et de perpétuité (« *siempre* »). Si dans le poème d'Antonio Machado le [s] traçait l'ébauche phonique de l'aliénation conceptuelle, il caractérise ici une aliénation verbale par son omniprésence et par la chaîne lexicale qu'il forme. Le segment central voit se répéter le binôme [de] +[s/z] avec « *de más* » et « *decir* », insistance phonique qui semble démentir la vanité de l'acte de parole explicitée dans le segment. En outre, cette vanité de la parole est presque perceptible dans le texte car le segment central est le seul à ne pas comporter une lexie en rapport avec la solitude. Même si la matrice consonantique le lie phoniquement au reste du texte, le lecteur peut presque laisser « glisser » ce second segment et ne lire que la phrase suivante « *las soledades siempre andan solas* ». Nous insistons sur le « presque » car, malgré cette vanité de la parole dont parle la voix poétique, les lettres /s/, /o/, /l/, /a/, /d/ et /e/ qui forment « *solas* » et « *soledades* » sont anagrammatisés dans le segment, justifiant de sa nécessaire présence.

Cette appréhension révolutionnaire du langage en acte et du sens comme effet nous permet de pousser plus loin encore les limites de cette métrique que nous manipulons déjà hors de son cadre de prédilection qu'est la poésie. Or, faute d'instrument qui permette de « métrer » de façon effective la prose dans laquelle s'inscrit l'essai philosophique dont nous venons d'extraire quelques citations, nous recourons à la science que l'on emploie de coutume pour la poésie. Ceci étant, si l'application de la métrique comme instrument de mesure à un texte taxé de « prose » est possible, c'est sans doute que la frontière entre les deux genres est bien moins imperméable que certains rhéteurs ou critiques ont cherché à le faire accroire. Même la vision ternaire de la littérature posée par Aristote dans la *Poétique* tient moins compte du contenu pour définir un genre, que du contenant, puisque même la narration, sous le titre de genre épique, était en vers et il n'existait alors pas de clivage entre la narratologie et la métrique. Il semble que cette dualité, qui tourne souvent au duel, entre les deux

⁴⁴⁸Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2000, p. 67

« instruments » d'analyse soit somme toute récente et assez superficielle. Cette perméabilité nous invite une fois encore à considérer la poéticité comme une visée : nous pourrions presque aller jusqu'à dire que tout énoncé est poétique, au sens générique, si l'émetteur le présente comme tel dans son encodage et dans son contexte.

Si, en dernier lieu, nous devons encore avoir un scrupule à user de façon aussi péremptoire d'un outil tel que la métrique, solidement attaché à la poésie comme genre, pour analyser un texte en prose, nous nous assurerions du bien fondé de notre démarche en reportant ici un propos d'Yves Macchi, extrait de la description qu'il fait de la chronosyntaxe dans les limites du cadre intraphrastique :

Adoptant la posture du récepteur, je partirai d'une évidence : au premier regard du lecteur, le texte poétique versifié se distingue du texte en prose par le rapport qu'il entretient avec l'espace de la page. La prose – récit, essai philosophique, traité ou le texte que vous êtes en train de lire – se laisse saisir comme une bande continue de signifiant graphique qui sature l'espace de la ligne et déborde cet espace. Le texte versifié, au contraire, a pour caractéristique de ne pas dépasser la ligne. La cause de cette non-saturation de l'espace marginal est bien sûr la métrique. Que celle-ci soit régulière ou irrégulière, elle rompt le pacte de continuité textuelle et impose à notre œil un saut constant du bord droit au bord gauche, établissant ainsi une relation dialectique entre le noir textuel et les blancs latéraux. La marge blanche poétique est pour cette raison, au contraire de la marge prosaïque, un élément organique du poème : elle est l'espace que la parole poétique a décidé de ne pas occuper, qu'elle a expulsé et rejeté comme étant extérieur à elle. C'est ici le poète, et non le typographe, qui décide de la dimension de la marge/ des marges⁴⁴⁹.

Ces premières lignes d'Yves Macchi, ouvrant sur la théorie de la chronosyntaxe, posent la question de la poésie en termes de « volume » dans le rapport qu'entretient le texte avec l'espace qui l'entoure – le noir sur blanc, pourrions-nous dire, dans le rapport que le premier entretient avec le deuxième – mais surtout en termes de saturation de la ligne, sinon de la page. Or, dans le cas des *Apophtegmes*, comment pourrions-nous parler de saturation de la page, et donc de prose, quand une ligne, ou plusieurs dans certains cas pour des paragraphes plus longs, sont systématiquement espacés par des blancs. Nous ne pouvons pas

⁴⁴⁹Yves Macchi, « Le poème comme sculpture de la temporalité intra-phrastique », *Chronosyntaxe V*, in : *Bulletin Hispanique*, Tome 107, N°1, 2005, p.36

non plus parler de saturation pour la *solea* d'Antonio Machado, forme brève de la lyrique espagnole et il en va de même pour *haiku* de Mario Benedetti. Et les textes que nous avons retranscrits ici ne sont clairement pas en position de saturer la ligne, ni même la page. C'est pourquoi nous partons, conformément à la remarque d'Y. Macci, du principe qu'il n'est pas de prose proprement dite dans ces apophtegmes mais bien quelque chose qui tient à la fois de la prose et de la poésie. D'ailleurs, la dialectique entre la poésie et la philosophie (« étiquetée » comme prose) est un thème récurrent dans ces « bribes » d'un discours autre, mais néanmoins présent car force est de constater qu'une partie apparaît et qu'elle est extraite, comme nous l'avons dit, d'un tout.

En tenant compte de ceci, cela reviendrait à dire que si l'on « isole » un segment (syntagme, phrase, ensemble de phrases) d'un tout qui pourrait certes saturer la ligne mais non la page, nous nous trouvons au mieux dans le cadre d'un recueil d'aphorisme (ou apophtegmes, qui sont ici synonymes), sinon d'un recueil poétique. En tous les cas, force est de constater que, volonté de l'auteure ou non, le pacte de « continuité textuelle » est bel et bien rompu, auquel s'ajoute la rupture cotextuelle et, sur un autre plan, la rupture contextuelle. Tout ceci pour dire que si nous voulions forcer le trait et « manipuler encore », il nous suffirait de revenir à la ligne à la fin de chaque syntagme cohérent (hémistiche, segment de phrase) pour transformer la prose en poésie – voire même de mettre un « extrait » par page et là, la démonstration ne serait que plus probante – telle qu'elle doit nous apparaître : sans saturer la ligne, sans saturer la page. Mais nous renonçons d'emblée à cet exercice : il a déjà été fait avant nous par l'auteur du recueil si ce n'est par l'auteure elle-même. La notion d'intentionnalité n'est plus de mise pour un tel ouvrage : seul le constat demeure et la visée telle que nous la définissons et dont le résultat est moins le sens que l'effet.

Nous aurons bien compris que le texte gnomique est conçu comme tel à l'encodage et tend vers un effet que l'émetteur aura projeté chez le lecteur, ce que nous avons appelé « visée ». Nous nous sommes essentiellement concentrés sur la visée gnomique mais il nous est désormais loisible de parler de visée lyrique, de visée cathartique ou même dialogique, selon l'« épaisseur » qui est donnée au texte, c'est à dire en fonction du nombre de plans concernés par l'encodage. Ensuite, nous avons commencé de nous apercevoir que la saturation des embrayeurs – spatiaux, temporels ou personnels – ne devait jamais être complète, sans quoi il n'y aurait pas assez de « jeu » pour que le lecteur puisse s'immiscer dans le texte et s'en approprier ce qu'on aura bien voulu laisser à sa portée. Enfin, il apparaît que, à ce stade notre parcours, ce soit une structure essentiellement binaire qui se trouve à base de ces énoncés gnomiques : deux membres de phrase, deux propositions, deux pôles – se rejoignant souvent, dans leurs extrémités – , deux perspectives, etc. Tout marche par deux et plus

franchement dans l'analogie que dans le contraste, qui sont également une autre dialectique que nous n'avons cessé de manipuler tout au long de l'analyse de ces extraits.

Nous allons à présent tâcher de voir si cette fondation manichéenne de l'énoncé gnominique ne peut pas être nuancée et articulée selon un schéma plus complexe que ceux tels que A/B, A=B ou A≠B. La notion de complexité entraîne nécessairement une rectification du critère de quantité : les énoncés que nous allons traiter à présent sont légèrement plus « long » que ceux que nous avons vus jusque là, sans quoi nous tournerions toujours autour du même problème, que nous avons maintenant éclairci. En ajoutant de la matière textuelle, nous nous rapprochons en quelque sorte du littéraire. Les énoncés quantitativement courts, dont la syntaxe se résume à l'essentiel et dont la logique tient de l'elliptique, sont « fait » pour être retenus. Qu'en est-il des énoncés plus longs, comportant une cohérence logique et discursive, ceux que l'on ne répète pas comme on le ferait avec un proverbe ou une sentence – les apophtegmes de M. Zambrano tiendraient de la sentence puisqu'on en connaît l'auteure et dont on ne cite, finalement, que le florilège – et auxquels l'écrit apporte indiscutablement une postérité et une matérialité ? Un tel changement, paradoxalement léger, dans les critères fondamentaux de choix du corpus sous-tend de nouveaux modèles de mise en rapport des unités lexicales entre elles. Il en va peut-être de même pour les syntagmes, les membres de phrase, voire les phrases elles-mêmes. C'est ce que nous tenterons de déterminer avant de passer à un genre résolument « hybride », entre poésie et *sabiduría popular*, chez Antonio Machado.

Avant de nous livrer à cette analyse du compromis entre poésie et philosophie tel que le conçoit A. Machado, citons quelques exemples du schéma que nous avons dit être de « hiérarchie » chez M. Zambrano. Voici un premier aperçu de cet autre mécanisme de mise en relation des différents éléments du texte bref :

*Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor*⁴⁵⁰.

Nous pouvons d'ores et déjà, après une première lecture de cet apophtegme, constater que la syntaxe y est plus complexe que dans les exemples précédents. Conjonction de coordination, juxtapositions, subordonnée, mise en apposition : la mise en œuvre du discours est plus « élaborée » en ceci qu'elle implique divers types de relations entre les constituants de la phrase. Si nous devions la « découper » de façon métrique, nous obtiendrions probablement un résultat comme celui-ci :

Descubrir el secreto /y comunicarlo,/ son los dos acicates/ que mueven al escritor.

⁴⁵⁰Zambrano María, *op.cit.*, p.48

Deux propositions s'articulent de part et d'autre de la virgule, la première mise en apposition et la seconde, principale. Cette mise en apposition, comme souvent dans les apophtegmes de Zambrano, permet une emphase portant sur la proposition ainsi antéposée à tout le reste. En suivant l'axe des successivités, le premier membre de phrase coordonne deux éléments : deux syntagmes verbaux dont le verbe est à l'infinitif, soit dans une chronothèse de type I. Ce mode quasi-nominal et l'apposition dans lequel il se trouve pourrait presque « suffire » à substantiver les les verbes tant ils sont mis en valeur en début de phrase. Le premier, « *descubrir* » fonctionne en incidence interne mais demeure transitif dans ce cas de figure, impliquant un apport : « *el secreto* » qui, loin de se poser comme une tautologie – l'action de découvrir implique nécessairement que l'objet sur lequel elle porte soit « couvert » ou « secret » –, provoque sans doute chez le lecteur un léger moment de flottement car l'actualisateur du substantif, anaphorique, laisse à penser que l'existence de ce secret est un présupposé et que la connaissance de son existence est un fait commun à tous (au locuteur et à l'allocutaire dans ce cas, par exemple). Le premier membre de phrase coordonne, dans une successivité marquée par la copule « *y* » « *descubrir* » et son prédicat, « *el secreto* » avec la tension généralisante induite par l'actualisateur substantif « *el* » et, de fit, « *comunicarlo* », dont l'enclise pronominale n'est pas ici le neutre que nous avons rencontré plus haut mais renvoie bien à « *secreto* » actualisé juste avant, réitérant ainsi le prédicat. Nous obtenons donc deux phases qui s'inscrivent dans une linéarité à la fois syntagmatique, la « chaîne parlée », et logique même si la chronothèse demeure *in posse*. Le second membre de phrase s'ouvre sur le verbe « *ser* » conjugué à la troisième personne du singulier, ce qui peut évoquer cette « énonciation transpersonnelle » dont parle Roukhomvsky, avec un présent à valeur omnitemporelle : le constat est maintenant ancré dans une temporalité vaste mais réelle. C'est aussi dans ce membre de phrase que ce déploie la métaphore des deux syntagmes du premier membre de phrase dont le phore est « *acicates* ». Il est intéressant de noter que « *acicates* » possède la même armature consonantique que « *secreto* », à savoir la présence, dans les deux lexies, des consonnes [s]/ [k]/ [t] dans le même ordre d'apparition, ce qui, au-delà de l'allitération qu'elles imposent, peuvent lier les deux mots sur un plan submorphémique à partir duquel nous pourrions émettre l'hypothèse suivante : cette armature consonantique est étroitement liée à l'ontologie poétique, la phénoménologie cognitive et sa manifestation littéraire L'actualisateur du substantif « *los* » devant « *acicates* » possède une valeur anaphorique qui lui est conférée par l'endophore même du texte. Quant à la subordonnée complétive introduite par « que » et dont le verbe « *mueven* » est lui aussi investi du même présent omnitemporel que la proposition principale qu'il regarde, elle entre dans une antithèse sémantique avec cette dernier : « *mover* », ce mouvement qui se rapproche plus dans le cas

présent d'une impulsion, contraste avec l'aspect statique de « *ser* » comme verbe d'état. En revanche, pour « *es* » comme pour « *mueven* », nous sommes en présence d'une chronothèse de type II avec un passage de la troisième personne du singulier à la troisième personne du pluriel, marquant ainsi toute l'ampleur – presque emphatique – que prend le procès métaphorisé. Un autre déictique est à noter dans le « *al* » qui actualise « *escritor* », qu'il faut analyser comme la contraction de la préposition directive « *a* » et du déterminant « *el* », dont la valeur anaphorique tient finalement plus de l'exophore que de l'endophore puisqu'elle renvoie nécessairement à l'entité extra-discursive de l'écrivain, dont l'existence est également un présupposé puisque nous avons *son* texte sous les yeux. Enfin, est actualisée la dernière lexie, « *escritor* », qui, à bien y regarder, est déjà présente tout au long – si l'on peut dire – du texte : elle possède la même armature consonantique que le thème et le phore que nous avons identifiés plus haut mais elle est surtout l'anagramme parfaite de « *secreto* », comme si le statut de l'écrivain était intrinsèquement lié à l'existence d'un secret qu'il aurait pour mission de révéler.

D'un point de vue submorhémique, pour éviter une fois encore l'écueil d'un cratylisme aveugle ou d'une phonosymbolique par trop abstraite, nous noterons la récurrence de la matrice consonantique et ce jusque dans le français où les apophtegmes sont traduits puisque « *secret* » et « *écrivain* » partagent le [é] et le [kr] qui pourraient également faire partie de ces mêmes matrices, liant l'acte d'écriture à celui de révélation. De fait, le texte dans sa globalité revêt un aspect performatif puisqu'il postule en même temps qu'il sous-tend une lecture « *seconde* », « *secrète* » où le déchiffrement est nécessaire à la compréhension relativement « *complète* » de l'énoncé. D'un point de vue de la hiérachisation des unités syntagmatiques, nous voyons que les segments les plus courts, même s'ils ne sont diminués que d'une seule syllabe, sont les prolongements logiques, poétiques, méta-textuels des segments plus longs, qu'ils complètent et renforcent.

Toujours sur la même page dans les *Apophtegmes* de María Zambrano, nous pouvons reporter l'exemple suivant :

*El secreto se revela al escritor mientras lo escribe*⁴⁵¹.

Si nous devons mettre des césures à cet apophtegme, nous obtiendrions certainement le découpage suivant :

El secreto/ se revela al escritor/ mientras lo escribe.

⁴⁵¹Zambrano María, *ibid.*, p.48

Il est intéressant de noter que cet exemple ainsi que le précédent, tout comme « *Lo que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir.* », sont tous issus de la même page du recueil d'aphorismes de María Zambrano, comme s'il existait une cohérence cotextuelle et que la mention de l'un de ces apophtegmes appelait, dans son entourage immédiat, la mention des autres. Attachons-nous à considérer de plus près cette nouvelle colocation des lexies « *secreto* » et « *escritor* » au sein d'un même texte. Si nous nous en tenons au découpage métrique que nous avons effectué pour les raisons de commodités que nous avons évoquées, nous avons quatre, sept et six syllabes, ce qui n'est pas sans rappeler le schéma métrique de certains *haikus* que nous avons étudiés par son aspect ternaire. Les constats que nous pouvons faire pour ce nouvel exemple sont sensiblement les mêmes que pour l'exemple précédent à ceci près, nous venons de le dire, que la structure tripartite de cet extrait semble rendre moins stable, par opposition au quatrain souvent préféré dans l'écriture gnomique pour sa stabilité linéaire et son équilibre métrique. Nous pourrions de nouveau parler de la *deixis* à l'œuvre dans cet exemple, évoquer encore la valeur gnomique du présent, l'absence de saturation des embrayeurs, comme nous l'avons déjà fait et à maintes reprises, en vertu de quoi nous considérons cela comme acquis. En revanche, nous voudrions concentrer notre attention sur le « *al* », qui semble occuper la place centrale du syntagme phrastique et les liens qu'il noue avec les éléments qui le « touchent » directement. On aura bien entendu noté l'harmonie phonique qui repose sur les assonances des voyelles [a] et [e] et sur l'allitération fondée sur les liquides [r] et [l] de part et d'autre du déictique. Si nous reportons ce seul segment de la phrase, nous pourrions sans doute mieux observer la distribution de ces phonèmes :

« *se revela al escritor* »



À l'aide des flèches, nous pouvons mieux définir le point central duquel par cette symétrie phonique qui porte, notamment, sur les phonèmes [a], [e] et [l] dans le segment que nous avons isolé ci-dessus. Or, si nous partons du principe que d'un point de vue paradigmatique – ou même diagrammatique –, « *escritor* » peut convoquer d'autres lexies telles que « *lector* », qui en est le pendant dialectique, alors les trois phonèmes peuvent former à leur tour le mot « *lea* ». S'il est pris comme un subjonctif, il virtualise l'acte de lecture dans une chronothèse de type III mais, pris comme un impératif comprenant la formule de politesse du « *Usted* » castillan, il devient l'injonction méta-textuelle de lire avec une insistance mue par le caractère « discret » du procédé tropologique, se rapprochant de la sorte d'un sens tel que « décoder », « lire attentivement en vue de trouver quelque chose qui n'apparaît pas explicitement dans le texte ». C'est encore une manière de rappeler combien le rôle du lecteur

en tant qu'émetteur en puissance est important dans l'ontologie même de l'écriture gnomique puisqu'il lui incombe de « déceler » les contenus latents du texte.

Enfin, pour achever cette démonstration sur la nature poétique de ce que nous pouvons appeler « fragments » des œuvres de María Zambrano, nous citerons deux apophtegmes qui se suivent sur la même page du recueil :

*Las formás de lo divino se sienten en la ausencia*⁴⁵².

Ce fragment a retenu notre attention en raison de l'accentuation de « *formas* » marquée, faisant passer le statut prosodique du mot de paroxyton à oxyton. En opérant un découpage métrique, nous obtenons le résultat suivant :

Las formás/ de lo divino/ se sienten/ en la ausencia.

Si nous nous en tenons à un décompte syllabique naturel, nous avons la répartition suivante : 3-5-3-4 (la synérèse entre « *la* » et « *ausencia* » nous amène à ne compter que deux syllabes au lieu de trois). Cependant, si nous prenons en compte le mot « *formas* » oxyton, nous obtenons alors 4-5-3-4, ce qui semble, après l'hétérométrie de la « charnière » du fragment, opérer un retour à une certaine stabilité métrique où le dernier segment fait écho au premier à la fois avec l'assonance en [a] comme une sorte d'écho et la quantité syllabique ainsi rétablie. Le syntagme verbal est alors quantitativement le plus court : il met en relief à la fois la subjectivité portée par la sémantèse du verbe et la valeur omnitemporelle du présent employé. À l'inverse, le syntagme le plus long, dépendant du premier tétrasyllabe, porte sur une exophore (« *lo* » dont on attend du lecteur qu'il sache à quoi renvoie ce pronom neutre) et son qualificatif, « *divino* », qui place le contenu du fragment sur un plan métaphysique et explicite le prédicat (n'oublions pas qu'il s'agit effectivement d'un complément de nom). Enfin, les deux valeurs « égales » portent sur une antithèse : « *formas* » qui évoque les contours d'objets concrets mais peut aussi être pris dans un sens second à la lumière du « *divino* », et l'absence, qui est, entre toutes, la négation absolue de toute corporéité, soit de toute forme et qui pourrait, éventuellement, entrer en contradiction avec le verbe « sentir » si celui-ci n'était pas envisagé dans son acception seconde de « ressentir ». Un tel exemple, si nous ne l'avions pas déjà fait depuis le début, nous aurait de toute évidence contrainte à utiliser la métrique, ne serait-ce qu'à cause de cet accent marqué par la typographique et qui oblige à reconsidérer à la fois la prosodie et, partant, la métrique de cet apophtegme.

⁴⁵²Zambrano María, *ibid.*, p.24

Enfin, reportons ci-dessous le fragment qui suit directement celui que nous venons de citer :

*La claridad de la consciencia produce la intemporalidad*⁴⁵³.

Nous ne reviendrons pas sur la *deixis* pour cet exemple. Nous proposons directement le découpage métrique suivant :

La claridad/ de la consciencia/ produce/ la intemporalidad.

Le compte syllabique est alors 4-5-3-7. Il est bon de noter que nous retrouvons la même structure métrique à la charnière du fragment : le couple 5-3. Toujours de façon identique à l'extrait antérieur, on retrouve dans cette charnière le reliquat du premier syntagme nominal, le complément de nom, et le syntagme verbal pour le segment le plus court. Or, dans cet exemple, les deux extrémités sont asymétriques, même si, comme dans l'exemple précédent, l'apophtegme s'ouvre sur un segment de cinq syllabes. Nous pourrions avancer l'hypothèse que, dans le cadre des fragments extraits des œuvres de M. Zambrano, cette période de cinq temps, comme une mesure musicale, semble être une sorte d'assise à la fois métrique et prosodique, et rappelle curieusement le pentasyllabe qui compose les premier et dernier segment du *haiku*. Ces deux extrémités sont, d'un point de vue grammatical, identiques : ce sont deux syntagmes nominaux formés par l'actualisateur et le substantif avec cette fois une « rime » consonante. C'est un peu comme si la consonance de la rime (c'est le « *-idad* » tout entier qui est repris) venait pallier à ce déséquilibre métrique entre les quatre syllabes du début et les six syllabes de la fin. La sémantèse du verbe (« *produce* ») impliquant une notion de résultat, comme pour une addition ou une multiplication, le produit syllabique final doit être supérieur à celui de départ. Ce qui, d'un point de vue logique, met en relief – et donc en évidence – le dernier syntagme nominal.

L'objectif de ces analyses portant sur les *Apophtegmes* de María Zambrano était double : caractériser les apophtegmes comme appartenant à las catégories des fragments tels que Pascal Quignard les définit, soit des isolats complets tant par leur syntaxe que par leur sens, et démontrer la pertinence du bref dans le cadre d'un énoncé à valeur gnominique. La notion de visée est donc double dans le cas des *Apophtegmes*. D'une part, nous avons bien souligné que ces textes sont fragmentaires, soit issus d'autres textes et qu'ils ont fait l'objet d'un choix pour le présent recueil au sein duquel nous nous sommes essentiellement focalisée sur les plus brefs, en tenant compte que la visée de départ n'était pas de compiler un recueil,

⁴⁵³Zambrano María, *ibid.*, p.24

ce qui affirme le statut de fragment pour chaque texte cité. D'autre part, nous avons pu constater que le rendement sémiotique des énoncés brefs est optimisée à l'encodage même du message textuel et que la visée est donc inhérente à l'ontologie même de l'écriture gnomique. Forte de ces hypothèses, nous allons maintenant les mettre en perspective avec les textes issus des *Nuevas Canciones*, d'Antonio Machado, parmi lesquels nous retiendrons principalement les « *Proverbios y cantares* » car, comme chez María Zambrano, la dialectique entre philosophie et poésie est postulée par le titre de cette partie du recueil et nous allons tenter de voir comment ces poèmes – car cette fois les textes sont identifiés comme tels – mettent en relation une philosophie tantôt savante, tantôt populaire au travers de formes poétiques diverses regroupées sous l'appellation globale de « *cantares* ».

Les formes poétiques qui composent ce recueil de poèmes de Machado sont, comme nous avons pu le constater dans la partie traitant du rapport des formes poétiques modernes avec le folklore hispanique, des plus hétéroclites, du vers unique à la *seguidilla*, en passant par d'autres formes plus ou moins brèves comme la *redondilla*, la *quintilla* ou le *solear*. Les poèmes sont, dans le cas présent, présentés dans leur forme originale : ils n'ont été soumis à aucune fragmentation en vue d'un choix ou d'une compilation ultérieure. Ils sont dans l'ordre où le poète les a placés ainsi que dans le « format » qu'il leur a donnés. Contrairement aux Apophtegmes de María Zambrano, les poèmes de Machado sont conçus pour être brefs. La brièveté fait alors partie des paramètres pris en compte lors de la visée à l'encodage. Nous allons donc tenter de voir comment Antonio Machado concilie, sous des formes diverses – quoique semblables, dans le fond –, le bref, le gnomique et la poésie.

Nous allons commencer par citer le plus bref de ces poèmes, composé d'un vers unique. S'il n'était pas présent dans un recueil caractérisé comme poétique, il pourrait effectivement passer sans trop de mal pour un aphorisme :

VIII

*Hoy es siempre todavía*⁴⁵⁴.

Les possibilités de découpage métrique du vers sont multiples : on pourrait placer une césure après « *siempre* » qui poserait une équivalence de quatre pieds de part et d'autres, mais il serait également possible de la placer après « *es* », qui « déséquilibrerait » le vers avec un schéma tel que nous obtiendrions 2-6. Dans les deux cas, les césures sont pertinentes : la première donnerait un rythme régulier pour un octosyllabe, une harmonie fluide du vers, tandis que la seconde possibilité, par la dissymétrie qu'elle provoquerait, obligerait le lecteur à une scansion plus saccadée, séparant par ailleurs deux aspects conceptuels du vers, comme

⁴⁵⁴Antonio Machado, *op.cit.*, p. 221

nous allons le voir. Car, en effet, il est intéressant de noter que, sur les quatre « mots » que compte le vers, trois sont des embrayeurs de discours et tous ont une valeur temporelle. Le discours est donc effectivement « embrayé » mais sans que pour autant le lecteur puisse se faire une idée précise du moment de son énonciation. La raison nous en est maintenant évidente : les embrayeurs ne sont pas saturés. Ainsi, le « *hoy* » qui ouvre le syntagme phrastique peut être considéré comme valable à chaque lecture, c'est à dire à chaque fois que le discours est réactualisé. Élément temporel de base, tous les autres « apports » portés par les adverbes vont se faire en fonction de ce premier embrayeur qui assume aussi une fonction de support puisqu'il est le sujet de la seule occurrence verbale de la phrase. Cette fonction de sujet met en exergue d'un côté un présent immédiat, celui de l'énonciation, dont l'existence postulée par le verbe d'état est modulée par deux fois avec « *siempre* » et « *todavía* ». D'un point de vue d'un continuum temporel, nous passons du présent immédiat de « *hoy* » à l'infinité du « *siempre* » pour finir par « *todavía* », qui fait alors office de compromis entre les deux extrêmes en jouant à la fois de l'immédiateté et de l'indétermination de la durée. Cette durée est également perceptible dans la valeur omnitemporelle du présent pour le verbe « *es* ». Nous avons donc effectivement tous les éléments discursifs pour voir dans ce vers unique un aphorisme si l'on définit ce dernier comme (mettre une définition de l'aphorisme). D'un point de vue de la prosodie, cette fois, nous pouvons constater que ces *shifters*, pour reprendre le terme ô combien commode de R. Jakobson dans le cadre de l'analyse du discours, forment une cadence majeure : 1-2-4, ce qui confère au texte un aspect presque performatif puisque le dernier *shifter* « montre », par sa quantité syllabique, ce qu'il signifie, c'est-à-dire une installation dans la durée à la fois du sens et du signifié. Si nous devons faire une remarque au sujet de la submorphémie telle que définie par D. Bottineau pour cette série d'adverbes temporels, nous pourrions constater que tous les trois portent en eux la matrice consonantique du [y] qui pourrait être lié, dans le cas présent, à la présence sémique d'un aspect temporel tandis que la matrice vocalique du [o] dans deux des trois cas (« *hoy* » et « *todavía* ») n'est présent que dans les embrayeurs qui ancrent l'énoncé dans sa situation d'énonciation. Cet exemple est intéressant du point de vue de l'analyse discursive car il est en effet composé, pour sa plus grande partie, d'embrayeurs du discours mais aucun d'entre eux ne peut ni ne doit être saturé pour que chaque allocutaire/énonciataire potentiel puisse réinvestir à la lecture du texte certains plans du discours et les rattacher à son propre présent d'énonciation. Cependant, force est de constater que la visée à l'encodage comporte une certaine subjectivité dans le jugement, le constat – ici indiqué par la présence récurrente du verbe d'état par excellence qu'est le verbe « être » – masquée en partie par cette « énonciation transpersonnelle » qui délocalise l'énonciation, en efface presque la trace, tendant ainsi à objectiver l'énoncé pour lui attribuer une valeur plus générale, voire plus universelle.

Comme nous l'avions pressenti lorsque nous avons abordé la double question de la discontinuité et du fragment, la notion d'intentionnalité s'efface peu à peu au profit d'une notion plus opérante dans le cadre de la sémiotique du texte qu'est celle de la « visée ». Driss Ablali dresse un bilan assez catégorique de la mise en balance de ces deux « perspectives » par lesquelles le texte peut être abordé :

Depuis Husserl, l'intentionnalité est définie comme la particularité qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose. Tout le pouvoir de viser un objet appartient exclusivement à la conscience. Le concept d'intentionnalité est donc lié par définition à un phénomène de conscience. Or rien de tout cela, naturellement, chez Greimas. Il juge indispensable la séparation d'intentionnalité et de conscience, faute de quoi le discours onirique, par exemple, n'aurait aucune pertinence. Ainsi en va-t-il de la notion de volonté. L'intentionnalité n'est pas forcément un acte volontaire. On dira avec Greimas et Courtès que l'intentionnalité est interprétable « comme une visée du monde, comme une relation orientée, transitive, grâce à laquelle le sujet construit le monde en tant qu'objet tout en se construisant ainsi lui-même »⁴⁵⁵.

Dans la droite lignée de la phénoménologie, nous sommes amenée à concevoir de ce fait le monde comme un ensemble de fragments, discontinu dans son essence, mais que l'esprit peut partiellement réunir au moyen du langage une fois sa conscience faite et la prise de cette conscience effectuée et trouver ainsi une sorte de continuité, logique, rationnelle ou poétique.

III.2.2. Modalisation du discours gnomique dans le *haïku* hispanique

Nous avons vu que ce type d' « artifice » énonciatif que représentait la « transpersonnalité » de l'énonciation était l'un des piliers sur lesquels était fondée l'écriture du gnomique telle que la concevait María Zambrano, restant souvent en retrait derrière des embrayeurs personnels de troisième personne destinés à éclipser le « je » à l'origine de l'énoncé. Antonio Machado diffère en ce point qu'il use – et largement – de la première personne et plus encore de la seconde, comme si le statut de voix poétique permettait à la fois

⁴⁵⁵Ablali Driss, *La Sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.158-159

d'avoir cette possibilité de « dire », émanant de la *poiêsis* elle-même et pouvant élever le poète à une fonction de démiurge, et cette possibilité de le revendiquer comme autorité lyrique. Loin d'oblitérer les possibles sources de ses créations poétiques, Machado semble les mettre en scène sous forme de dialogue socratique comme dans l'exemple suivant :

XLI

– *Ya se oyen palabras viejas.*

– *Pues aguzad las orejas*⁴⁵⁶.

Nous aurons bien noté que les signes d'assise, les tirets de dialogue comme les point finaux, montrent un échange entre deux interlocuteurs dont le lecteur ignore tout à part leurs propos rapportés dans le texte. Si les deux phrases sont présentées comme émanant de deux entités différentes, les rimes en fin de vers – car nous ne devons pas perdre de vue qu'il s'agit d'un poème – lient de façon intrinsèque les mots en fin de vers, de même qu'elles obligent à considérer l'ensemble des deux interventions comme un distique et non comme un dialogue rapporté dans un texte en prose. Le caractère auto-réflexif de l'énoncé n'aura pas non plus échappé au lecteur des « *Proverbios y cantares* » : il s'agit de prêter attention à ce patrimoine particulier qu'est celui du gnomique, à cette *Doxa* nommée ainsi par Roland Barthes, qui renferme bon nombre d'enseignements et de sagesses. L'isotopie ainsi formée y fait référence : « *se oyen* », « *palabras* », « *aguzad* » et « *orejas* » forment un ensemble qui se scinde en deux paires qui se « font écho ». En outre, nous ne devons pas non plus négliger les deux marqueurs logiques qui ouvrent chaque phrase et qui, s'ils se succèdent effectivement dans la « chaîne parlée », se suivent aussi dans l'ordre logique : « *Ya* » introduit un constat effectif antérieur au temps de l'énonciation – et nous retrouvons le *yod* des adverbies mentionnés dans l'exemple précédent dont la charge sémantique porte un présent – tandis que « *Pues* » amène une conséquence logique issue du constat premier. Les verbes de chacune de ces propositions permettent le passage d'une chronothèse *in esse* à une chronothèse *in fieri* : l'un avec un présent constatif qui porte sur un verbe de perception (« *se oyen* ») dont la tournure impersonnelle peut facilement le faire « glisser » vers une valeur omnitemporelle, l'autre relevant de l'impératif et portant sur une locution verbale (« *aguzad las orejas* »). Il s'agit donc bien d'une relation de cause à effet à l'œuvre entre les deux propositions, dont la première pourrait être une sorte de prémisse tandis que la seconde en serait une conséquence en même temps qu'elle apparaît comme une injonction. Les tirets de dialogue obligent effectivement à « voir » au sein de ce texte deux prises de parole différentes mais, d'un point

⁴⁵⁶Machado Antonio, *ibid.*, p.226

de vue de l'énonciation, c'est une « mise en scène », une interlocution feinte où c'est bien le même énonciateur – l'unique, de fait – qui prend la parole à deux reprises : une fois pour énoncer un constat dans une visée subjective, une autre fois pour mettre en garde, voire ordonner, ce qui postule un nouveau plan sur le schéma interlocutif. En effet, le « *aguzad* » vise à la fois le premier interlocuteur, auquel le second répond, mais la réponse ne se limite pas à lui seul : l'impératif vise effectivement les destinataires intra et extra-discursifs et le constat subjectif du début devient prétexte au commandement dont la portée est générale, aussi extensive que celle d'une règle.

Une autre question semble se poser d'évidence : quelles sont ces « *palabras viejas* » dont parle la voix poétique ? L'absence d'actualisateur du substantif devant ce syntagme nominal tend à faire entendre qu'il s'agit d'une grande généralité de paroles anciennes, formant un tout socio-culturel probablement déjà connu, comme l'atteste la présence du « *ya* ». À ce titre, il est bon de mentionner ici le lien établi par l'éminente parémiologue Margit Frenk entre les « *refranes* » et les « *cantares* » et l'historiographie qu'elle fait de l'écriture gnomique, laquelle nous permettrait éventuellement de « dater » les « *palabras viejas* » dont parle Machado en les situant, pour une bonne part, entre les XV^e et XVII^e siècles :

Que ya desde la Edad Media existía una estrecha relación lírica y refranero lo muestra, por ejemplo, el hecho de que la palabra refrán (como el francés refrain) significara entre varias cosas « estribillo de una composición poética », y de que a su vez el término verso (o vieso) se aplicara en ocasiones al proverbio. Sin embargo, sólo al finalizar la Edad Media comienzan a aparecer pruebas palpables del contacto efectivo entre refranes y cantares⁴⁵⁷.

Il est donc tout à fait possible qu'Antonio Machado fasse bel et bien allusion à cette tradition proverbiale. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il conserve, dans le titre de son recueil, le mot « *proverbios* » et ne le change pas contre « *refrán* », qui est pourtant le pendant du français « proverbe » en castillan. Sans doute faut-il y voir une motivation étymologique : le mot « *refrán* », comme le suggère Margit Frenk, est commun à la musique et à la parémie – l'un ayant sans doute motivé l'autre – et insiste sur l'aspect oral et itératif de l'énoncé concerné tandis que le « proverbe » postule une exophasie nécessaire, même si elle n'est que virtuelle dans le cas d'un proverbe que l'on se répète à soi-même, par exemple. Louis Combet semble confirmer que la traduction juste du mot français « proverbe » est « *refrán* » et moins souvent « *proverbio* ». Il définit le proverbe comme des « énoncés normatifs qui concernant la vie

⁴⁵⁷Margit Frenk, « *Refranes cantados y cantares proverbializados* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, p.155

quotidienne des individus dans leur relation avec les autres membres de la société, proches ou éloignés. », ce qui semble bien correspondre à cette visée large et globalisante qu'il nous semblait avoir décelée derrière cet impératif « *aguzad* ». L. Combet distingue « dictons », énoncés normatifs propres à certains corps de métiers, des aphorismes comme moyen mnémotechnique d'apprentissage de la médecine, ou des adages réservés à la mémorisation d'informations d'ordre juridique mais n'établit de synonymie entre « *proverbio* » et « *refrán* » qu'après l'émergence de ce qu'il nomme la « *filosofía vulgar* » des Humanistes espagnols, soit après le XVI^e siècle. Enfin, il rappelle que la plus grande distinction établie en castillan au sein des proverbes est celle que l'on trouve entre le *dicho*, dit mémorable qu'en français nous nommerions sentence – au sens latin de *maxima sententia* – et le *refrán*, d'origine populaire et souvent inconnue.

Plus discrète peut être l'allusion à ce corpus proverbial inhérent à toute communauté socio-culturelle quand la voix poétique, chez A. Machado, tend à s'effacer encore derrière une énonciation des plus impersonnelles en ceci qu'aucune instance énonciatrice n'est mise en scène par le texte comme dans la simulation de dialogue que nous venons d'analyser. La mise en situation dialogique, loin de desservir la portée générale de son contenu, démontre néanmoins l'importance de l'échange dans cette transmission du savoir et rappelle qu'à défaut de *refraneros* dans les premiers âges de la parole de l'Homme, cette sagesse populaire se transmettait de façon orale et bien des traits de l'usage de ce canal ont subsisté même après la compilation d'anthologies de proverbes. A. Machado, nous l'avons dit, y fait référence dans le titre même de cet aparté philosophique de son recueil de poèmes. Le mot *refrán* retrouverait alors toute sa valeur et toute sa signification première, énoncé à valeur sentencieuse d'origine anonyme, s'il devait être appliqué au distique suivant :

LXVIII

Todo necio

*confunde valor y precio*⁴⁵⁸.

Ce *pareado*, simplement formé par un tétrasyllabe et un octosyllabe, possède une assise rythmique qui se rapproche des canons du domaine proverbial puisque le tétrasyllabe initial peut tout à fait être considéré comme le *pie quebrado* de l'octosyllabe à suivre et donner ainsi une musicalité particulière au poème. Cette musicalité est d'autant plus prégnante qu'elle s'assortit d'une rime entre les deux vers. Procédé mnémotechnique ou accomplissement de la règle poématique que cette rime ? Nous ne nous hasarderons pas à trancher en faveur de l'une

⁴⁵⁸Machado Antonio, *ibid.*, p.229

ou de l'autre de ses hypothèses : nous conserverons les deux car le texte est bien un poème auquel est insufflée une visée gnomique et, partant, la voix poétique peut aussi bien user de la musicalité pour faciliter sa mémorisation. Le *pie quebrado* agit comme une mise en relief, donne déjà la tendance du contenu de l'énoncé. Le pronom neutre « *Todo* » embrasse d'emblée toutes les potentialités du substantif qu'il actualise et étend le phénomène à tout un chacun, pour peu qu'il soit doté d'une faculté d'entendement. Le nom actualisé est, quant à lui, le résultat d'une dérivation impropre de l'adjectif « *necio* » élevé ici au rang de substantif précisément parce qu'il est précédé d'un déictique : c'est-à-dire qu'au sens déjà péjoratif de l'adjectif, s'ajoute une corporéité qui le rend réel, matériellement expérimentable s'il permet de désigner un groupe donné d'êtres. L'utilisation du singulier permet, en outre, de « viser » tout le monde sans viser personne en particulier : il laisse au lecteur le libre-arbitre de s'identifier ou non au « *necio* » du texte. Imaginons un instant que ce fût un pluriel qui eût remplacé le singulier du texte : « *Todos los necios confunden...* ». Indéniablement, il apparaîtrait que l'énonciateur s'exclut du groupe des « *necios* » tout comme il en exclurait, implicitement, le lecteur en lui donnant à voir une entité finie et identifiée dont ni l'un ni l'autre ne feraient partie ne serait-ce que d'un point de vue purement morphologique puisque le pluriel suppose la présence concomitante de plusieurs sujets et s'oppose au singulier de l'énonciateur, tout comme à celui du lecteur, lesquels sont seuls, chacun isolé dans sa sphère du discours. Ensuite, en contre-rejet et ouvrant le second vers, vient le verbe « *confunde* » à valeur omnitemporelle. Sa position en début de vers le place certes à un endroit stratégique d'un énoncé brillant par sa lapidarité mais n'en fait pas pour autant le pivot du poème. Son sens est littéral : il s'agit bien de l'acception de « confondre » qui est retenue ici et elle n'entre absolument pas en contradiction avec les actions de quelqu'un dont on reconnaît volontiers la sottise. Jusque là, tout paraît donc logique au travers du prisme générique du discours. La « chute », si nous pouvons nommer ainsi le final du poème – bien qu'il convienne mieux de parler de « saillance » d'un point de vue sémiotique –, se trouve dans la tension qui naît de la coordination par la copule « *y* » de deux lexies que l'on pourrait considérer comme des homonymes mais qui, dans le contexte, s'opposent. Par la place qu'il occupe dans le texte, c'est le mot « *valor* », au centre, qui est mise en exergue et domine, tant par sa singularité phonique que par la noblesse de son sens, le « *precio* » à la rime, lequel ne devient, pour ainsi dire, qu'une métathèse révélatrice de « *necio* ». En somme, est qualifié d'idiot tout être qui, plus que les confondre, attache plus de valeur au prix qu'à la valeur elle-même. Et, alors que nous tentons de paraphraser cette « maxime » machadienne, nous nous perdons nous-mêmes en synonymies hasardeuses et fatales pour le sens si tant est qu'on le considérât comme un effet et non comme un résultat. Cependant, si le lecteur parvient à saisir la nuance – il serait exagéré de parler de différence pour un cas comme celui-ci –, il pourra légitimement s'exclure

de l'ombre vaste du « *todo* » ou s'en départir en tous cas si la confusion avait été commise par le passé : le texte aura eu pour but de le conduire à saisir de façon logique, tangible et rationnelle la nature de l'erreur qui avait été sienne et qu'il serait bon d'éviter désormais.

Nous avons posé que, dans le cadre des écritures du gnomique, quelques caractéristiques pouvaient être mises en évidence, tant dans la prose que dans la poésie. La non-saturation des embrayeurs personnels, spatiaux ou temporels était l'un de ces critères, ce qui entraîne un passage d'une subjectivité lyrique comme point de départ ontologique à une objectivité morale, sentencieuse, applicable à l'ensemble tous les êtres dotés de conscience.

Du moment où un énoncé passe du statut de constat à celui de règle, sa modalisation s'en trouve changée. Ou, plus exactement, le problème est à prendre à l'envers : pour faire passer un énoncé du constat à la règle, il faut, dès l'encodage, modaliser le discours de façon à ce que l'énoncé soit directement reconnu et identifié comme tel par le lecteur. L'utilisation du présent à valeur omnitemporelle ou gnomique peut effectivement contribuer à garder l'énoncé dans un ancrage temporel suffisamment « flottant » pour qu'il puisse toujours coïncider de manière naturelle avec le présent de l'énonciation – ou, à tout le moins, puisse être réactivé en permanence – et, partant, la « sphère » énonciative du « je » demeure « ouverte ». C'est-à-dire que même l'embrayeur que l'on pourrait croire saturé par excellence, le « je », première personne liée dans la *deixis* au présent et à l'ici, perd partiellement de sa saturation : en effet, le « je » qui énonce n'est pas le « je » qui écrit ni celui qui lit, lequel peut être démultiplié par le nombre de lecteurs possibles dans le cas d'un texte littéraire. De même, le « je » qui cite est une sorte d' « avatar » d'un premier « je » qui énonce. En somme, il semblerait que, dès lors que l'on étend la sphère des allocutaires à tous les membres d'un même creuset socio-culturel, aptes à « entendre » ce qui est dit, même le *hic et nunc* du « je » énonciatif devient protéiforme, suffisamment malléable pour que tout un chacun puisse s'approprier à la fois la phrase et le sens.

Prenons un premier exemple tiré des poèmes d'Antonio Machado :

LXXXIV

Entre las brevas soy blando;

entre las rocas, de piedra.

¡Malo⁴⁵⁹!

Archétype s'il en est de la forme gnomique, ce texte doit être considéré comme tel puisqu'il allie la brièveté à un rythme essentiellement binaire dans lequel est enchâssé un

⁴⁵⁹Machado Antonio, *op.cit.*, p.232

parallélisme. Commençons tout d'abord par poser que les deux premiers vers sont des octosyllabes et ne sont que relativement « séparés » par un point virgule, dont la pause prosodique correspond à la pause versale. Le dernier vers, un dissyllabe, est autonome bien que composé d'un unique adjectif énoncé sur une modalité exclamative, comme en témoignent les signes d'assise. D'un point de vue énonciatif, le dissyllabe final couronne, nous l'avons dit, un parallélisme. Deux constats antithétiques sont en présence, chacun occupant un vers de part et d'autre du point virgule. Le premier constat porte sur une première isotopie, celle de la « mollesse », supportée par les lexies « *brevas* » – qui connote l'aspect mou, malléable – et « *blando* » qui, s'il n'était pas l'épithète de « *soy* » et s'il ne portait pas le morphème générique du masculin, pourrait très bien qualifier les figues sans créer d'aniosémie. Le second constat est introduit par l'anaphore de l'embrayeur spatial « entre » et met en contact, par juxtaposition, la lexie « *rocas* » et la locution adjectivale « *de piedra* », formant ainsi la seconde isotopie que l'on pourrait dire être celle de la « dureté ». De cette manière, le début de chaque vers, avec la polysyndète anaphorique, est identique quand la fin de chaque vers (« *blando* »/ « *piedra* ») est totalement antithétique. La présence du verbe « *ser* » à la première personne indique qu'il s'agit d'un énoncé dont la subjectivité est revendiquée : le constat porte sur l'énonciateur dans le cadre intra-discursif et sûrement sur Antonio Machado lui-même si nous cherchions à mettre un nom sur une entité extra-discursive. Mais dans le cadre notre démonstration, cela ne nous mènerait nulle part : retenons simplement que le lecteur, par l'acte de lecture lui-même, devient nécessairement ce « *soy* » au moment où l'énoncé prend forme dans son esprit. Quant au morphème générique masculin de « *blando* », il n'exclut pas la féminité de tout lecteur potentiel dès lors qu'on le considère comme un équivalent du neutre latin que les langues romanes ont abandonné au profit du masculin qui en assume aujourd'hui la fonction. Par ailleurs, il est intéressant de noter que si « *soy* » est bien en évidence juste après la césure dans le premier vers, il est l'objet d'une ellipse dans le second, le parallélisme venant pallier une éventuelle répétition qui, si elle devait être correcte dans la syntaxe, déséquilibrerait forcément la métrique. Enfin, ce « *malo* » exclamatif qui fait office de clôture, qu'en est-il vraiment ? Le jugement sans appel porte-t-il sur les constats qui le précèdent ? Sur l'instance qui l'énonce ? La seule certitude que nous ayons est qu'il s'agit bien d'un jugement de valeur et peut-être nous risquerions nous à avancer qu'il participe des deux hypothèses que nous venons d'émettre. Cependant, si l'on considère le texte *a posteriori*, les lexies « *brevas* » et « *rocas* », l'une par connotation, l'autre par dénotation, évoquent une certaine géographie de l'espace martelée par le « entre » anaphorique qui porte à chaque fois sur les deux lexies séparément mais les fait se lier dans l'anaphore, de manière linéaire dans l'axe des successivités et non-linéaire dans celui du texte comme paradigme. C'est alors que, sans trop d'efforts pour ne point « forcer » un sens qui

n'est pas, le lecteur peut imaginer que les figues poussent dans les vallées où les vergers s'étendent, entre deux saillies rocheuses que sont les collines. Comment résister alors à l'envie de « renverser » les syllabes de « *malo* » en « *loma* ». La colline deviendrait alors un compromis métaphorique des deux extrêmes entre lesquelles la nature humaine se voit ici tiraillée : sur ses flancs poussent des figues évoquant la tendresse et la douceur quand par endroits les roches nues s'élèvent vers le ciel, dures et inébranlables. Effectivement, même sous forme de métaphore, c'est bien de la nature humaine en général qu'il est question et le « je » est alors « saturable » par tout lecteur en train de lire.

Plus tôt dans le recueil de Machado que nous étudions, nous retenons le « *haiku* » suivant :

XIII

*Encuentro lo que no busco:
las hojas del toronjil
huelen a limón maduro*⁴⁶⁰.

Le poème, bien qu'il compte trois vers, a une allure binaire. Le premier segment établit un constat et se termine par deux points, ce qui marque un lien de causalité entre ce qui est énoncé et ce qui va suivre. La première personne du singulier n'occupe en fait que le premier vers mais la flexion verbale en [o] du « je » de l'énonciation assure une sorte de lien phonique avec le pronom neutre « *lo* », non-saturé donc inapte à renvoyer vers un référent particulier, et le « *no* » qui modalise « *busco* ». Bien entendu, cette négation finale est à mettre en relation avec l'assertion initiale portant sur « *encuentro* » et relève déjà presque du paradoxe : le lecteur est sans doute tenté de se demander comment il est possible de trouver ce que l'on ne cherche pas. Les deux vers qui suivent, avec l'enjambement qui les lie, explicitent le fait qui se « cache » derrière ce « *lo* » du début, un fait improbable : la mélisse, qui connote un parfum particulier en soi, sent le citron mur. En somme, un parfum aussi puissant et capiteux que celui de la mélisse devient, par un procédé que l'on ne s'explique pas, l'odeur acre et douceuse du citron mûr. Ce n'est pourtant qu'une fois le texte entièrement lu – et l'énoncé pris en compte dans sa totalité avec tous les tenants et les aboutissants du raisonnement – que l'on peut alors prendre le constat de départ à l'envers et comprendre que, à défaut de trouver ce que la voix poétique ne cherche pas, elle ne trouve pas ce qu'elle cherche, le texte ressemblant alors à une antilogie.

⁴⁶⁰Antonio Machado, *ibid.*, p.222

Nous avons pu voir, au moyen de ces exemples tirés des « *Proverbios y cantares* » d'Antonio Machado que le « je », pronom que l'on dit saturé par excellence, devient tangent, voire fuit dès lors qu'il est employé dans une visée gnomique. Par définition, le gnomique concerne l'ensemble des êtres, ou tout au moins une groupe partageant à la fois une unité linguistique et culturelle, il ne peut se borner à « la personne » au sens grammatical du terme. Anamorphique, le pronom « je » passe de bouche en bouche, de regard en regard et de conscience en conscience chaque fois que le texte, encodé par l'énonciateur, se retrouve pris dans la sphère de l'énonciataire. Prenons par exemple ce *haiku* – et là, il s'agit bien d'une forme nommée comme telle par l'auteur – qui ouvre le recueil de Mario Benedetti intitulé *Rincón de haikus* :

I

*si en el crepúsculo
el sol era memoria
ya no me acuerdo*⁴⁶¹

Dans ce texte, qui fait office d'*incipit* pour le recueil du poète mexicain, l'on peut trouver un concentré des différents aspects de l'écriture du gnomique : le passage du temps et ce moment fatidique qu'est la tombée de la nuit avec le crépuscule, lourd de symboles, la mémoire comme empreinte à la fois du passage du temps et de sa conversion en expérience de la vie et enfin l'oubli – qui se trouve être finalement moins l'oubli en soi que la négation de la capacité à se souvenir. Faute de ponctuation, ce sont ici les pauses versales qui marquent les pauses prosodiques ou celles qui auraient pu, éventuellement, être marquées par des signes d'assise. Pour ce qui est de la métrique, le *haiku* de M. Benedetti est astreint à la structure 5-7-5. D'un point de vue grammatical, le tercet est, comme pour les exemples de Machado, résolument binaire puisqu'il s'agit d'une hypothèse. De la sorte, nous obtenons la proposition subordonnée complétive introduite par « *si* » qui court sur deux vers puisque le verbe regardé est au milieu du second segment, à l'imparfait de l'indicatif, tandis que la proposition principale, introduite par un « *ya* » temporel, n'occupe que le dernier vers avec un verbe regardant au présent de l'indicatif. La remarque que nous venons de faire au sujet de la première personne du singulier est toujours valable pour cet énoncé : si le lecteur « commet » l'acte de lecture, il assume nécessairement le discours et en devient l'énonciataire, au moins le temps que durera la lecture. Or, ce texte est intéressant à bien des égards : non seulement il décrit, même de manière métaphorique un parcours mental, mais il est également construit

⁴⁶¹Mario Benedetti, *op.cit.*, p.15

comme tel à l'aide des marqueurs logiques (« *si* », « *ya* »). En outre, malgré le fait que la chronothèse du texte reste *in esse*, deux temps coexistent : l'un de l'inactuel – ou du virtuel – dans la protase et un présent dans l'apodose. La chronogénèse imposée par le choix de ces temps ne laisse en fin de compte que peu de chances à l'hypothèse de ne pas se réaliser car les deux temps en présence participent de l'indicatif. En effet, si le soleil est métaphore de la mémoire, il disparaît au crépuscule et, par là même, la mémoire disparaît avec son image, d'où l'impossibilité – et non pas le non-vouloir – de la voix poétique à se rappeler de manière générale puisque nous n'avons pas de complément d'objet pour « *acordarse* », qui est un verbe transitif.

Toujours dans la dialectique de l'oubli/souvenir et dans la perspective de l'utilisation d'un embrayeur de première personne, citons cet autre texte de Mario Benedetti :

13

a nuestra muerte
no conviene olvidarla
*ni recordarla*⁴⁶²

Plusieurs aspects de ce texte peuvent s'avérer pertinents dans le cadre de l'analyse d'une visée gnomique dans les *haikus*. Toujours soumis à la contrainte métrique héritée du *haiku* japonais, ce poème comporte cependant une rime consonant non pas entre le premier et le troisième segments – le modèle de rime le plus souvent rencontré dans les tercets – mais une paire de rime suivies et consonantes dans les deuxième et troisième vers. Sans ponctuation aucune, les pauses versales permettent cependant d'isoler les différentes membres de la phrase, de l'apposition sous-entendue du premier vers à la proposition principale entrecoupée par l'enjambement qui permet de mettre en relief le balancement « *no... ni...* » en début de vers. L'axe des successivités donne l'impression que le rapport d'incidence a été changé, le complément d'objet indirect se plaçant devant les verbes dont il serait dépendant mais pourtant, rien ne heurte le lecteur dans cette disposition car, d'un point de vue logique, rien ne contrevient à l'une des règles les plus élémentaires qui veuille que le thème soit posé avant le prédicat. Bien que la préposition « *a* » pose grammaticalement le syntagme nominal « *nuestra muerte* » comme le complément d'objet indirect des verbes « *olvidar* » et « *recordar* », actualisés dans les segments suivants, le vers entier pose le thème – si souvent abordé dans le *haiku* – de la mort. Mais il ne s'agit pas de la mort de quelqu'un spécifiquement, pas même de sa propre mort que la voix poétique envisagerait mais bien

⁴⁶²Mario Benedetti, *ibid.*, p.27

d'une Mort universelle, non en tant que concept mais comme axiome universel découlant de l'existence même de l'Être. Les enclises du pronom « *la* » à la fin des deux vers renvoient toutes deux effectivement au seul substantif féminin singulier du poème qu'est « *muerte* », assurant ainsi la continuité logique de l'énoncé. La préposition « *a* » assure par ailleurs un rôle autre que celui de morphème syntaxique : d'habitude placée devant un nom d'être ou d'objet animé, elle devient le prétexte à une personnification de la Mort et par là-même engendre un trope souvent employé dans le *haiku* hispanique, la prosopopée. Dans l'axe des successivités, elle se pose devant « *nuestra* » où, cette fois, il n'est pas d'ambiguïté possible quant à l'inclusion de la voix poétique dans cette première personne du pluriel, laquelle englobe également le lecteur par voie de conséquence car, si la Mort est personnifiée, nous faisons tous partie des êtres qu'elle concerne et qui la perçoivent. Toujours dans l'axe des successivités, les lexies en fin de vers sont, dans l'ordre, « *muerte* »/ « *olvidarla* »/ « *recordarla* ». Le thème est mis en perspective avec deux actions dont la chronothèse demeure *in posse* et dont la modalisation est négative, la négation se faisant d'autant plus remarquable qu'elle est anaphorique en début de vers et constitue un balancement syntaxique. La seule occurrence de verbe conjugué est « *conviene* », lui aussi nié, mais occupant la place centrale dans le texte. Or le verbe « convenir » appelle nécessairement un jugement de valeur de la part de la voix poétique, érigé en règle par un présent omnitemporel qui lui confère une valeur hautement universelle, en plus de la sémantèse du verbe lui-même. Cette Mort, omniprésente, devient intemporelle car elle est le point de rupture de la tension qui existe entre les deux extrêmes antithétiques que sont le souvenir et l'oubli. Littéralement, elle précède et suit toute chose, comme le montre son actualisation dès le premier vers avant que toute autre notion ne soit convoquée et le pronom « *la* » qui clôt le poème et dont l'antécédent n'est autre que le mot « *muerte* ». Voici l'une des possibilités de lecture du poème de Benedetti quant à un possible contenu gnomique du *haiku* mais nous aurons soin de noter que cette considération métaphysique seule ne saurait « imprimer », au sens littéral du terme, l'esprit du lecteur si elle ne s'accompagnait pas d'une musicalité, d'un rythme qui pourrait attirer l'attention du lecteur si ce n'est faciliter son ancrage dans la mémoire de chacun. Prenons tout d'abord le premier vers qui, à lui seul, est un chiasme phonétique si régulier qu'il pourrait s'apparenter à une forme d'harmonie phonique :

a nuestra muerte

Nous avons mis en gras le phonème [a] qui, dans le premier cas, constitue un morphème prépositionnel à lui seul tandis que dans le second cas, il est un morphème générique tributaire d'une autre base grammaticale. Cependant, sa présence marquée – soit

deux syllabes sur cinq la comportant – permet une continuité phonique tout au long du segment. Il en va de même pour la diphtongue [ue] présente elle aussi deux fois, liant phoniquement un syntagme nominal déjà identifié : plus qu'une simple relation grammaticale, c'est jusque dans l'armature phonétique que nous sommes liés à la mort. L'alternance parfaite entre la voyelle d'aperture maximale qu'est le [a] avec une diphtongue composée de voyelles d'aperture moindre mais équivalente entre elles semble former un binôme phonologique qui fait osciller le vers entre les deux pôles : celui de l'Être et celui de la Mort. Autre fait à noter et qui apparaît souligné dans le texte peut être le binôme consonantique [t]/ [r] qui semble cristalliser à lui seul la structure chiasmatisée de l'armature phonique du vers : il est [tr] dans « *nuestra* » et se « renverse » en [rt] dans « *muerte* », comme si les deux mots étaient le reflet l'un de l'autre, la vie comme symétrique de la mort. Si nous poussons plus avant encore nos considérations phoniques, nous pouvons même remarquer que les mots « *nuestra* » et « *muerte* » comportent tous deux une consonne nasale en attaque de la première syllabe : si les pôles sont distincts, leurs extrémités paraissent pourtant se rejoindre. La nasale [n] émaille par ailleurs le poème : elle est l'un des deux seuls formants phoniques des négations et apparaît deux fois en place centrale dans le verbe « *conviene* ». Si nous devions nous risquer à avancer ici une hypothèse d'ordre submorphémique, il semblerait que la nasale [n] soit le fil d'Ariane de ce qui est de l'ordre du Nôtre, de l'Être que nous sommes et à qui tout est refusé, à commencer par l'éternité. Comme le [a] dans le premier vers, le [o] résonne tout au long du second avec trois occurrences sur sept syllabes que compte le vers. Il lie la négation au verbe qu'il modalise et au complément de verbe que constituer l'infinitif final et s'oppose au [a] de la désinence infinitive et de l'enclise. Nous pourrions en déduire que le [o] est du domaine du réel là où le [a] n'est que virtuel. La syllabe [vi] est répétée deux fois, une fois dans le verbe conjugué « *conviene* » et une fois dans l'infinitif « *olvidar* », assurant une nouvelle continuité phonique et liant de fait l'action en acte à celle en puissance, le jugement à ce sur quoi il porte. Si nous devions reporter ce vers seul et mettre en relief les éléments que nous venons de relever, nous obtiendrions ceci :

no *conviene* olvidarla

En italique, nous avons le [o] dont la présence récurrente forme une allitération et trouve un écho dans le « *recordar* » du vers suivant. La syllabe [vi] est en gras de façon à ce que le lecteur puisse se rendre compte de la proximité linéaire des deux occurrences au sein d'un même vers. Cependant, même si une musicalité interne à ce segment se fait jour au travers de l'analyse que nous en faisons, elle resterait toutefois incomplète si nous séparions ce membre de phrase – considérons ici le syntagme phrastique et non le vers – du suivant qui

le complète. Cette complémentarité dont nous avons ébauché l'existence en prenant des arrhes sur le vers suivant avec la rémanence du phonème [o] dans le dernier segment où il n'apparaît qu'une seule fois quand il est allitérant dans le vers précédent. De l'omniprésence à l'unique apparition, tout se joue dans les extrêmes entre lesquels se créent des tensions phoniques, syntaxiques, sémantiques et même sémiotiques. Si la paronomase entre « *nuestra* » et « *muerte* » n'avait pas suffi à nous convaincre, l'anaphore en début de vers (« *no* » « *ni* ») pourrait constituer une autre preuve tangible de l'étroit réseau tissé entre les mots du texte. Cette remarque est d'ailleurs contingente à celle que nous faisons plus tôt sur les degrés d'aperture vocalique comme rayonnements phoniques du contenu énonciatif. Au fur et à mesure que le poème tend vers sa fin, comme toute vie tend inexorablement vers la mort, il semble que les voyelles se ferment jusqu'à la plus fermée d'entre elles, le [i] associé au paradigme des nasales. Le dernier vers reste, jusqu'à la fin, étroitement lié à celui qui le précède :

no conviene olvidarla
ni recordarla

La manœuvre qui consiste à remettre les deux vers en perspective nous permet à présent de voir que le travail phonique du second vers n'est pas détaché de celui effectif dans le troisième. Le dernier segment n'en est pourtant pas le reflet ni l'écho : il complète ce qui a déjà été mis en place. En effet, le verbe conjugué « *conviene* » placé au centre du texte partage une syllabe avec l'oubli comme il en partage une avec le souvenir, que nous avons mise en gras dans le texte. Enfin, nous avons souligné toute la rime, toutes les syllabes communes et les phonèmes qui la constituent pour en montrer tout le caractère identique. Nous serions tentée de ne voir là qu'une désinence verbale et une enclise pronominale dans les deux cas mais nous serions également tentée d'y voir un autre verbe, un autre infinitif avec la même enclise pronominale : « *darla* ». En nous livrant à une ultime manœuvre qui viserait à dépouiller le texte de tous ses formants morphologiques ou stylistiques (prépositions et autres anaphores ou répétitions) en ne gardant que des constantes, nous obtiendrions sans doute une phrase simple comme « *nuestra muerte no conviene darla* » qui n'est pas sans rappeler le premier Commandement du *Décatalogue*, et là nous tomberions dans le vaste domaine de la « règle » en philosophie, tout comme dans le conseil de sagesse émanant d'une logique intrinsèque : puisque l'Être est par définition, il serait absurde de se priver lui-même de sa propre vie et là, nous basculerions dans l'axiome. Du début à la fin, ce poème de Benedetti aura été marqué par une mise en tension obtenue par la friction des extrêmes dans une habile

enchâssement textuel, de même qu'il portera le sceau d'un mystère que l'énoncé entretiendra tant par sa formulation que par son contenu.

À propos de l'utilisation de l'adverbe « *aún* » dans *El Libro del Frío* d'Antonio Gamoneda, Claude Le Bigot fait la remarque suivante sur le discours poétique et la modalisation particulière qui lui est caractéristique :

La nature particulière du discours poétique dans ses rapports au monde tient à sa façon de traiter le référent. De quoi parle exactement le poète dans cette langue étrange ? Quelle réalité désigne-t-il ? Dire que son discours est nourri par des souvenirs personnels ou par les réactions de son expérience serait une banalité, si ces réactions, ces sentiments, ces opinions ne faisaient pas pas l'objet d'une transformation passée au filtre d'une démarche esthétisante qui s'oppose aux effets destructeurs du temps, en installant le discours dans une sorte d'atemporalité qu'on pourrait aussi bien appeler le « temps poétique ». Entre le temps historique et le temps poétique, il y a une solution de continuité, et pourtant le poète cherche envers et contre tout à arracher quelque chose à l'inexorable, à créer quelque chose qui puisse résister à l'usure, sans perdre de vue que cet objet résistant doit beaucoup aux mutations que le sujet est capable de s'imposer à lui-même⁴⁶³.

Ce paradoxe du discours poétique, nous l'avions pressenti avec l'utilisation du « je » dont le référent s'aurait fluctuant là où la logique la plus élémentaire voudrait qu'il soit parfaitement identifié, notamment à propos des *Apophtegmes* de María Zambrano et des poèmes d'Antonio Machado mais cette notion se voit ici appliquée aux formes brèves de la poésie, dont le recueil d'Antonio Gamoneda que nous avons mentionné ci-dessus fait entièrement partie mais pas en qualité de recueil de *haiku*, quoique certains textes pourraient effectivement renvoyer à certains mécanismes poétiques du *haiku* hispanique.

Si la remarque de Claude Le Bigot sur la relation qui peut exister entre l'expérience de l'auteur et la rôle discursif qu'il endosse en devenant une « voix poétique » démontre sans ambages que dissenter encore sur ce point reviendrait à énoncer un truisme suranné et nous permet, de fait, d'éviter de tomber à notre tour dans l'écueil que constitue la question de l'intentionnalité, elle nous permet cependant de prendre en compte une donnée importante : celle du traitement du temps – et par là-même de l'espace, de la personne, etc. – dans le discours poétique. Elle soulève plus précisément sa relativité dans le cadre intra-discursif et interroge, par là-même, sa nature. Claude Le Bigot parle à très juste titre de « temps

⁴⁶³Claude Le Bigot, *Libro del Frío de Gamoneda, Une poétique de la discontinuité*, Paris, PUF, 2009, p. 47

poétique » qu'il oppose au « temps historique ». En somme, il distingue bien deux notions : celle du temps de l'Homme, linéaire et orienté (passé, présent, futur pour rester dans les grandes phases conceptuelles du Temps) et celle du temps du discours poétique, où s'instaure un *continuum* qui n'a d'ancrage précis que celui conféré par l'énoncé et dont la valeur des temps utilisés n'est opérante que dans le cadre du discours. Autrement dit, le « temps poétique » ne vaut que pour celui qui l'emploie et que pour celui qui le lit. Nous avons vu qu'il en allait de même pour les personnes : dans le contexte extra-discursif, elles sont investies du référent « par défaut » tandis que dans le cadre du discours poétique, elles sont investies de la valeur référentielle que lui donne la voix poétique et/ou l'instance discursive.

Or, depuis le début de notre réflexion consacrée à un possible visée gnomique du *haiku*, nous avons beaucoup abordé la valeur omnitemporelle concédée notamment au présent de l'indicatif et l'avons même définie comme l'une des caractéristiques principales de cette modalité du discours, avec l'énonciation dite « transpersonnelle », qui en serait le corrélat direct. Mais il nous faut maintenant envisager cet autre aspect signalé par Claude Le Bigot : le temps poétique s'assortit d'atemporalité. Parallèlement à ceci, peut-être faut-il envisager le fait que la personne poétique peut s'assortir d'« apersonnalité », se vidant partiellement de sa substance pour tendre vers une neutralité capable d'assumer un discours gnomique avec toute la distance qu'il implique.

La question pourrait alors être la suivante : de l'omnitemporalité ou de l'atemporalité, laquelle est celle qui sied au *haiku* ? Nous avons déjà évoqué la notion d'atemporalité, de suspension du temps comme données significatives du *haiku* mais nous avons également parlé de valeur omnitemporelle dans certains cas isolés dans les derniers exemples que nous avons reportés. La réponse à la question se trouve dans la question elle-même : les deux valeurs sont possibles mais l'une, l'atemporalité, demeure en « toile de fond » tandis que l'autre, l'omnitemporalité, se « surimprime » à la première en fonction de la visée. Or, la visée telle que nous l'avons décrite concerne principalement le procédé onomasiologique (l'un des versants de la conceptualisation) tandis que la référence concernerait alors principalement le procédé sémasiologique, pour reprendre la terminologie de Bernard Pottier⁴⁶⁴. Ceci étant à présent posé, nous nous devons de faire remarquer que parler de temps, de personne, d'espace revient à parler de *deixis*, au sens aristotélicien mais aussi structural du terme. Mais si, dans le cadre du *haiku*, sur un continuum poétique donné, nous nous trouvons dans ce que Pottier nomme la « référence interne » – puisqu'elle n'est opérante que dans l'esprit, dans la représentation mentale que l'on donne à voir et que l'on se fait, nous en arrivons à la conclusion que l'effet du poème bref tient plus de la représentation qui est faite ou entendu de sa relation à une réalité réelle ou imaginaire, poétique en tout état de cause, et à sa référence.

⁴⁶⁴Bernard Pottier, « *El referente* », *Ibéricas*, n°4, 1994, p.10

À l'image de la remarque de Claude Le Bigot sur l'adverbe « *aún* » dans la poésie de Gamoneda, nous pourrions à notre tour nous interroger sur la récurrence de la locution verbale « *hay* » dans la poésie de Benedetti, qui semble aller de pair avec un registre du légitime au sens étymologique du terme, soit quelque chose dans la poétique qui relèverait de la loi, de la règle universelle, champ lexical également présent dans l'œuvre de Benedetti mais aussi chez d'autres auteurs et sur laquelle nous allons tenter de faire la lumière à présent en le plaçant dans la double perspective du gnomique, d'une part, et du bref poétique, d'autre part.

Les nombreuses occurrences de « *hay* », par exemple, chez Benedetti méritent que l'on s'y attarde pour mieux comprendre la différence qui existe entre visée et valeur que l'on doit avoir à l'esprit. Prenons la première apparition du verbe dans le recueil *Rincón de haikus* :

4

*por si las moscas
hay profetas que callan
su profecía*⁴⁶⁵

Notons d'emblée que ce poème semble faire écho, à quelques décennies d'intervalle, à un poème de Machado :

XCVIII

*Tu profecía, poeta.
— Mañana hablarán los mudos:
el corazón y la piedra*⁴⁶⁶.

La parole comme rupture du silence et, qui plus est, investie d'une valeur prophétique et poétique permet d'établir un topique en quelque sorte. La mise en scène dialogique chez Machado tient ici du dialogue socratique, comme nous l'avons montré précédemment avec un autre exemple de la même veine. Pas de mise en scène dialogique chez Benedetti, rien qui puisse faire songer à Platon ou Socrate lui-même mais cette reprise de la parole poétique comme prophétique démontre que la visée de l'instance énonciatrice est ici bien plus vaste que la simple conscience du lecteur. Or, peut-elle, cette visée, être taxée de gnomique pour autant ? Si nous considérons ce texte seul, coupé de tout cotexte ou de tout contexte, il serait

⁴⁶⁵Mario Benedetti, *op.cit.*, p. 18

⁴⁶⁶Antonio Machado, *op.cit.*, p.234

aisé de répondre par l'affirmative : le contenu général, cette prophétie cachée, ce « raté » herméneutique qui mystifie le langage peut s'appliquer à tous, car personne ne peut posséder tous les instruments nécessaires à appréhender le monde dans sa totalité la plus absolue. On peut y voir une allusion à la censure, qui bride la parole littéraire et *a fortiori* poétique, comme on peut y voir une volonté de prise de conscience de cette nécessité de démystification à opérer par le lecteur devant un texte poétique, surtout devant un texte dont la brièveté conditionne une « hygiène de l'esprit » qui le rendrait plus sensible à des choses qu'il n'est pas sensé « entendre », au sens propre comme au sens second du terme. Ici, le « *hay* » serait investi d'une valeur omnitemporelle et, partant, la visée du poème serait gnomique. Admettons ceci dans un premier temps et considérons aussitôt le poème suivant, la deuxième actualisation de « *hay* » dans le recueil de Mario Benedetti :

16

*hay pocas cosas
tan ensordecedoras
como el silencio*⁴⁶⁷

Ici encore, l'on ne peut s'empêcher de penser à un apophtegme de María Zambrano : « *La aparición de lo inmóvil es una revelación ensordecedora*⁴⁶⁸. ». Une fois encore, il semblerait qu'une dialectique s'impose entre le mouvement (ou son absence) et le son (et sa puissance). Cependant, si nous en revenons à l'actualisation de « *hay* », elle ne pourrait être investie de la même valeur dans le précédent *haiku* de Benedetti que nous avons reporté. La raison réside essentiellement dans le cotexte : dans le premier exemple, le « *hay* » est au début du second segment, déjà « mis en situation » par une saillance illocutoire de la voix poétique. L'expression « *por si las moscas* » occupant le premier segment postule une présence énonciative que nie métaphoriquement l'énoncé : même s'il se tait, le poète/ prophète est bel et bien à l'origine de l'acte d'énonciation en cours et la valeur de l'énoncé devient presque performative puisqu'elle assoit la certitude du procès de « parler » – et va de pair avec le polyptote « *profetas* », « *profecías* » – quand des lexèmes comme « *callan* » dans une modalité assertive entrent en contradiction avec l'acte même du discours comme produit, matériau de l'énonciation. Le présent du « *hay* » dans le *haiku* 4 n'est pas omnitemporel mais atemporel : il n'a de valeur référentielle qu'à l'instant T où le discours est émis et perçu et ne peut se concevoir en dehors de la sphère de celui-ci (sphère qui comprend l'énonciateur et

⁴⁶⁷Mario Benedetti, *op.cit.*, p.30

⁴⁶⁸María Zambrano, *op.cit.*, p.168

l'énonciataire, bien entendu). Il appartient donc à ce que Claude Le Bigot nomme « temps poétique » et nous poserons comme le temps opérant dans la seule sphère du discours poétique limitée à l'unité textuelle donnée comme message transitant entre les pôles d'émission et de réception. Moins certain est le constat pour le *haiku 16* : « *hay* » ouvre le poème, sans préambule pour l'insérer dans une situation discursive donnée. Il assène une vérité certes fondée sur un paradoxe mais elle vaut pour la sphère discursive et en dehors de celle-ci. Légitimement, nous nous demanderons : pourquoi ? Précisément parce que l'instance d'énonciation, la voix poétique à l'origine du discours, s'efface en neutralisant tout élément permettant d'identifier une visée illocutoire ou perlocutoire dans le texte. La sentence est sans appel : le « *hay* » est la seule occurrence verbale et son extension est maximale, sans aucun autre verbe pour la relativiser dans le temps. Il est omnitemporel et, partant, c'est sans doute une visée gnomique qu'il faut percevoir dans ce poème.

Reprenons deux autres exemples relevés parmi les *haikus* de Benedetti pour mieux saisir ce que nous tentons de démontrer, à savoir qu'il existe une modalisation du discours gnomique fondé sur des principes invariables : omnitemporalité, transpersonnalité et la dialectique entre l'énonciateur et son énonciataire.

D'une part, prenons le poème suivant :

66

*en todo idilio
una boca hay que besa
y otra es besada*⁴⁶⁹

D'autre part, reportons le *haiku* suivant, extrait du « *Nuevo Rincón de haikus* » situé à la fin du recueil de Mario Benedetti intitulé *Adioses y bienvenidas* :

30

*en los prostíbulos
hay leyes más severas
que en gobierno*⁴⁷⁰

⁴⁶⁹Mario Benedetti, *op.cit.*, p.80

⁴⁷⁰Mario Benedetti, *Adioses y bienvenidas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p.135

Dans le premier *haiku* de cette paire, la portée générale de l'énoncé est manifeste et explicitée notamment par le « *todo* », quantitatif de l'absolue totalité et actualisateur du substantif « *idilio* » qui pose la situation d'énonciation dès le départ. La place centrale du « *hay* » dans le poème résulte de l'hyperbate, dont la fonction est de le mettre en relief mais aussi de permettre l'enjambement entre les deux propositions coordonnées par la copule « *y* » au début du dernier segment. Il s'agira de mettre en évidence la dialectique résultant de la diathèse opposant, dans le cas présent, voix active (« *que besa* ») et voix passive « *es besada* », tout comme le balancement des connecteurs logiques « *una... y otra...* ». Le but est d'énoncer une vérité qui tient de l'axiome tant l'origine en est logique. D'un point de vue purement rhétorique, la « *boca* » actualisé deux fois dans le balancement est, dans les deux cas, une métonymie de la personne à qui appartient la bouche. Or, il est indéniable que tout le monde possède une bouche, tout le monde peut vivre une idylle et, par conséquent, tout le monde peut trouver une vérité propre à ce constat érigé en vérité générale. Si, comme le préconise Joseph Courtès, le « substantiel » est délaissé au profit du « relationnel »⁴⁷¹, il existe certainement une relation de connivence entre énonciateur et énonciataire – établie dans cet espace discursif – qui partagent au moins une parcelle d'un référentiel commun qu'est l'expérience de l'amour dans ce cas. L'Amour connoté par « *idilio* », certes, mais pas seulement : contenu latent, la poésie elle-même se fait jour dans ce poème. Le dictionnaire *Corominas* rappelle que le mot « *idilio* », en castillan, peut être entendu comme « *composición poética de carácter tierno, que trata de lo campestre y pastoril*⁴⁷² » et renvoie à l'étymon latin *idyllium*, provenant du grec *eidýllion* soit « *obrita* », diminutif de *éidos*, « *obra* ». Toujours selon le dictionnaire *Corominas*, l'étymon grec, cette fois, a donné « *ídolo* ». Tous ces sens coexistent naturellement avec celui d'idylle au sens romantique du terme. Le texte peut alors être le lieu d'une métaphore seconde : celle de l'espace poétique où la première bouche est celle de l'énonciateur qui entre en contact avec celle de l'énonciataire via le texte poétique.

Dans le second texte cité ci-dessus, provenant du *Nuevo Rincón de haikus*, une sphère spatiale est délimitée par un complément circonstanciel de lieu introduit par « *en* » en début de texte. Il s'agit d'un endroit donné sur lequel on énonce un constat qui n'est valable que dans le cadre de la situation d'énonciation et même le « *hay* » au début du second segment n'atteint pas la portée extensive d'un présent omnitemporel. Cependant, dans l'incapacité de se voir

⁴⁷¹Nous reportons ici les mots de Joseph Courtès : « Parler de continu et de discret demande à abandonner le substantiel pour le relationnel. Car ce qui est continu à un niveau ne l'est plus à un autre : ainsi, par exemple, une phrase interrogative est, comme telle, de l'ordre du continu (tandis que les différentes unités lexicales qui la constituent relèvent du discret) car l'interrogation n'est pas liée à tel ou tel mot précis. Mais, à un plan hiérarchiquement supérieur, à la phrase assertive ou négative : à ce niveau-là, nous retrouvons le discret. », in *Sémiotique du discours*, Paris, Armand Colin, 2010, p.54

⁴⁷²Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1967, p.330

situé dans un espace-temps autre que celui de l'énonciation, nous lui reconnâtrons une valeur atemporelle, excluant de ce fait toute visée gnomique du poème. Il est intéressant de noter, par ailleurs la récurrence du mot « *ley* » (ou de « *leyes* ») dans les *haikus* de M. Benedetti : comme si la voix poétique, devant l'éclatement du tout poétique en différentes particules textuelles, cherchait à remettre de l'ordre (le mot « *orden* » apparaît aussi dans le premier recueil de *haikus* de Benedetti).

Dans le même ordre d'idées, se substituant à l'idée d'obligation qu'il peut exister dans « *hay* » – une sorte d'obligation de reconnaissance – loi et l'ordre (dans le titre du recueil « *Haikus sin orden* » dont le poème provient) sont des topiques qui reviennent aussi sous la plume d'un autre haikiste hispanique, Juan Antonio González Fuentes :

25

Un pez furtivo
traduce a sus hermanos
*la ley del agua*⁴⁷³

Point de « *hay* » dans ce dernier exemple mais nous noterons que la loi est liée à une fonction de la communication, celle de la traduction. Seul verbe actualisé et conjugué à un présent à valeur atemporelle, le mot « *traduce* » permet par ailleurs l'anthropomorphisation du poisson ou bien l'animalisation du seul être capable de transposer un message d'une langue à une autre pour se faire comprendre, l'Homme. Enfin, s'il s'agit de traduire à d'autre « frères » poissons (la métaphore est ici filée) la loi de l'eau, milieu dans lequel ils évoluent naturellement, c'est que, manifestement, l'un d'entre eux la comprend et pas les autres. En somme, nous pourrions encore voir ici la différence qui s'établit entre le poète, herméneute et traducteur d'un réel mystifié, et le commun des mortels, qui évolue dans le monde sans en percevoir le sens profond, sans en saisir l'essence comme un tout latent, « discret » pour reprendre le terme justement employé par Joseph Courtès.

Si l'on ne peut percevoir que de simples ressemblances, à la limite une récupération partielle des recours d'une modalité discursive par l'autre, entre les formes brèves du discours gnomique et le *haiku* rapporté à la littérature hispanique, la visée atemporelle que nous avons mise en évidence par opposition à la visée omnitemporelle caractéristique du discours gnomique s'avère être un critère tout-à-fait opérant pour « reconnaître » un *haiku* parmi d'autres formes poétiques. Entendons bien que ce dernier peut être effectivement investi d'une

⁴⁷³Juan Antonio González Fuentes, « *Haikus sin orden* », in *Monedas Sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2014, p.25

portée gnomique mais elle ne concerne que des isolats au sein de recueils et elle n'est repérable que dans le contraste relationnel que les poèmes entretiennent entre eux. Dans le cas du poème isolé, il serait maintenant difficile de parler d'omnitemporalité. Un poème bref, fût-il nommé *haiku* ou pas, génère une référence interne dans laquelle la temporalité ne vaut que pour l'espace discursif du poème et non en dehors de celui-ci. Mais dans le cas du *haiku* isolé, la notion de continuité, ou plus exactement de discontinuité, est tout d'abord formelle : c'est la brièveté du texte qui se donne à voir avant même que le lecteur n'entre « dans le vif du sujet » en le lisant. Le lecteur se trouve d'abord confronté à un « décrochage » structurel, perçu comme tel dans son contexte, et la lecture qu'il en fera, au regard de ce constat, d'en trouvera modifiée précisément parce que le rôle qui lui incombe change du tout au tout. La forme brève, nous l'avons vu, sollicitera bien d'avantage le lecteur qu'une forme plus étendue encore que dans le cas de formes longues – voire hyper-longues – on attendra aussi de lui qu'il soit en mesure de redonner sa cohérence au texte, sa logique diluée dans une « laxité » (le terme est de Gustave Guillaume) qu'il lui faudra transcender sans quoi le message resterait pour lui hermétique.

L'atemporalité peut donc être reconnue comme une caractéristique fondamentale du *haiku* rapporté à la littérature hispanique. C'est en vertu de cette visée que nous pouvons faire la distinction entre ce qui relève de la « tendance » (de la « dominante », comme la nommerait sans doute Roman Jakobson mais nous nous garderons ici d'user de ce qualificatif car il nous rapprocherait par trop de la notion de genre littéraire, que nous ne trancherons pas dans l'immédiat) et ce qui est *haiku*.

Nous ne pourrions plus confondre un texte comme ce *haiku* d'Eugenio Florit avec une forme brève du gnomique :

*Cuando amanece
hay sueños que se acaban
y que comienzan*⁴⁷⁴...

En effet, même si les verbes actualisés (« *amanece* », « *hay* » de nouveau, « *se acaban* » et « *comienzan* ») sont au présent de l'indicatif et que leur portée est extensive, elle n'est opérante que dans le seul cadre référentiel du poème, notamment rendu visible par la proposition temporelle « incise » (le lecteur aura pris soin de le percevoir lors de la lecture) en début de poème. En dépit de son allure de vérité générale, c'est bien une vérité « interne » que livre l'instance poétique et c'est comme telle qu'il la voudrait voir perçue par le lecteur. C'est

⁴⁷⁴Eugenio Florit, « *Haiku* », *Obras Completas*, Vol. II, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, p.163

dans cette atemporalité que la notion si couramment évoquée d' « instantanéité » pour le *haiku* peut prendre son sens. Le tout se donnant à voir comme un éclatement, chaque parcelle, morceau ou fragment (au sens où R. Barthes le décrit) ne peut être pris qu'un à un et ne signifie que dans les limites de sa sphère. C'est pour cette raison, par exemple, que « *hay* » se retrouve chez différents auteurs : énonçant un constat, il n'est « vrai » que pour le cadre référentiel dans lequel il s'enclasse. Lapidaire, il « dit » autant qu'il « montre » et cette concision expressive le rend commode à l'écriture brève et, plus intéressant encore, pratique pour l'écriture haikistique.

Dans la perspective de l'étude du *haiku* dans la littérature hispanique, l'idée d'un discours gnomique permet de rendre compte de plusieurs points. Tout d'abord, la brièveté lie tous ensemble la prose et les vers, mais aussi des formes poétiques différentes entre elles. Les vers d'Antonio Machado, *pareados* ou *soleas*, ont pu être rattachés au *haiku* dès lors que ce dernier était envisagé dans une visée gnomique. Cette même visée gnomique a pu permettre de dépasser le clivage vers/prose avec la mention des *Apophtegmes* de María Zambrano. Le critère d'omnitemporalité rapproche la visée gnomique de l'esthétique du *haiku* en ceci qu'un *haiku* dûment écrit peut se relire sans cesse, son ancrage temporel demeurant suffisamment souple pour qu'on ne puisse pas le « dater » pour lui assurer une pérennité énonciative valable. Enfin, le critère de transpersonnalité – qui semble être le plus important – place la voix poétique dans une position de recul proche de celle de l'objectivité de l'esthétique contemplative. La différence entre le gnomique et le lyrique est finalement tenue et ne tient pas à l'effacement du « je » poétique puisque la plupart des exemples que nous avons cités comportaient la mention explicite d'une première personne assumant le discours. La différence réside dans le discours que tient ce « je » poétique et l'allocutaire auquel il s'adresse. Le *haijin* purement « lyrique » parle de lui aux autres tandis que le *haijin* « gnomique » parle des autres ou se sert de lui pour parler de l'Autre. Nous pouvons donc déduire que l'effet – et le mot est d'importance – du *haiku* semble résider dans la combinaison que produit la voix poétique entre visée qui relève de l'énonciation et la modalisation qui relève du discours.

III.3. Un lieu privilégié du mot d'esprit

Au moment d'envisager le *haiku* sous l'angle d'une nouvelle visée, celle que nous qualifieront de « comique » au sens large, rappelons-nous que celle-ci est intrinsèquement liée à l'avènement du *haiku* comme forme poétique à part entière. En effet, dans la première partie de ce travail consacrée à une historiographie du *haiku* japonais, il a bien été relevé que le *haikai no renga*, la première manifestation du *haiku* en tant que poème dans les premières anthologies nippones, est qualifié de « marginal » au sens littéral du terme. Le « *haikai* » est littéralement l'« étrange », le « non-conventionnel » et tous les poèmes taxés de « non-conventionnels » sont rassemblés à la fin des recueils, en une sorte de section où certaines rigidités structurelles ou thématiques sont abandonnées au profit de textes hors normes, tant du point de vue de l'objet traité que du schéma métrique utilisé. Conçu dans cette perspective, le *haikai no renga* des débuts passait volontiers pour une parodie des textes classiques avant d'être institutionnalisé comme une forme poétique et de ne recevoir le nom de *haiku* qu'au XIX^e siècle, sous la plume de l'un de ses derniers grands réformateurs, Masaoka Shiki.

Le notion de marginalité suppose qu'il existe une norme et que c'est en fonction de celle-ci que l'opinion commune, la Doxa de Roland Barthes, définit ce qui est en marge et ce qui ne l'est pas. Cependant si nous devons donner une norme du *haiku* dans la littérature hispanique, nous aurions deux possibilités : la première serait d'admettre franchement qu'il n'y n'en existe pas, la second consisterait à nous lancer dans un catalogue interminable de possibilités normatives correspondant chacune à une poétique particulière d'un auteur particulier. Ainsi, si nous avons autant de normes que de cas, l'essence même de la norme n'a plus lieu d'être. Le question pourrait également être envisagée d'un point de vue contraire : pour le *haiku*, ce qui relève du marginal dans la littérature japonaise relève de la norme dans la littérature hispanique. Car, de tous les cas de figures que nous avons pu citer et analyser jusqu'ici, le seul point commun que nous puissions leur reconnaître est qu'ils relèvent du *haiku* comme forme brève de la poésie hispanique.

La question serait alors la suivante : si nous tenons que le *haiku* hispanique est un système fonctionnant en marge de la poésie – classique et populaire –, quelle est sa norme ? Ou bien, à l'inverse, existe-t-il une possibilité de marginalisation dans ce que l'on considère déjà comme marginal ? Il faut croire que, pour le *haiku* hispanique conçu comme un système, c'est tout le reste de la littérature qui devient le pré-texte, puis le prétexte, à un détournement

qui tient parfois du comique, parfois de l'ironie mais qui sollicite toujours le lecteur comme tiers de ce dialogue entre systèmes au même titre que la voix poétique. En parallèle du dialogue de système s'instaure un dialogue, tacite et muet, entre l'émetteur et le(s) récepteur(s) mais le premier ne fait que « montrer » la voie/voix et le second l'emprunte or seul ce dernier parvient au bout du chemin. En somme, c'est au lecteur que revient « le dernier mot ».

III.3.1.1. Le *haiku* parodique :

Il est nécessaire de rappeler que, pour que le mot d'esprit fonctionne, il faut une connivence entre émetteur et récepteur, un référentiel commun qui permet à l'émetteur de le détourner tandis que le récepteur, une fois le détournement identifié, puisse restituer à la fois le message tel que saisi et le message tel qu'induit. La parodie semble être l'exercice tout désigné pour se livrer à cette nouvelle forme d'écrasement – nous entendons par là le fait de « faire peser un énoncé pourvu d'un sens sur un autre énoncé déjà existant – qui situe à un niveau textuel ce que le *haiku* fait aux « images ». Pour s'assurer cette connivence implicite, il est des textes tous désignés, connus de tous ou presque, qu'on ne manquera pas de reconnaître lorsqu'il seront « masqués » par la voix poétique. Les maximes et les citations bibliques sont de ceux-ci, allant de bouche en bouche, jusqu'à parfois se vider peu à peu de leur substance : prendre le texte « au pied de la lettre », dans son aspect le plus littéral donc, est une façon, en provoquant la surprise ludique, de réveiller la conscience poétique du lecteur.

Prenons ce *poemínimo* d'Efraín Huerta :

Protagórica

El

Hambre

Es

La medida

De todas

Las

*Cosas*⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵Efraín Huerta, *Poemínimos Completos I*, México, Verdehalago, 1999, p.87

Ce poème se caractérise par une vertigineuse verticalité, obtenue par la segmentation – nus pourrions aller jusqu'au démembrement – du syntagme phrastique qui compose le poème. Un mot par vers, créant un rythme haché, saccadé, étirant la phrase dans l'espace et le temps de sa lecture. Le texte est introduit par un adjectif qualificatif seul comme signifiant titulaire. En lisant « *Protagórica* », le lecteur est tenté de se demander quel est le support de cet apport « orphelin ». Peut-être imagine-t-on un signifiant *in absentia* tel que « *poesía* » car, *a priori*, le morphème de genre de l'adjectif désigne un substantif féminin singulier. De plus, cet adjectif qualificatif est à lui seul un double renvoi. D'une part, il fait référence au philosophe Protagoras d'Abdère (490 av. J.-C.- 420 av. J.-C.) qui est l'auteur de la fameuse maxime « *el hombre es la medida de todas las cosas* », extraite de son ouvrage *Sextus Empiricus* (*Contre les Savants*). Synecdoque du texte, la citation renverrait donc à ce livre où Protagoras défendait la thèse de l'*orthopia*, cette « science de l'usage correct des mots » qui, en définitive, se caractérisait surtout par un nombre important d'antilogies. Le *Sextus Empiricus* postule que les savants contre lesquels il s'érige mystifient une vérité du langage qui s'apparente à ce que la linguistique nomme « motivation », reprise plusieurs siècles plus tard par Isidore de Séville. Il y aurait donc un rapport naturel entre les référents et leurs signifiants, la justesse du langage résidant donc dans la reconnaissance de ce rapport et son usage.

D'autre part, le signifiant titulaire renvoie aussi à Platon et son ouvrage intitulé *Théétète* où la maxime de Protagoras est reprise mais cette fois dans un argumentaire en faveur de la sagesse des sciences, complément au *Cratyle* dont la thèse donna son nom à l'étymologie que l'on dit « cratyliste », celle du philosophe Protagoras précisément. Ce simple adjectif faisant office de titre oriente d'emblée le lecteur vers un philosophe et son homologue détracteur, ouvre un débat sur un objet vaguement cerné mais non défini.

Ce poème se compose de sept vers selon le schéma métrique suivant : 2-2-2-4-3-2-2. La stabilité des trois dissyllabes se retrouve en écho en fin de poème. Pourtant, lorsque l'on balaye le poème du regard, il ne semble pas si « filiforme ». Derrière cette illusion d'optique, se cache une « cheville » métrique, celle de la syllabe que l'on rajoute pour les mots oxytons en fin de vers. Rappelons que dans le cas de ce *poemínimo*, cinq vers sur sept ne comportent qu'un seul mot et trois d'entre eux son oxytons : « *El* »/ « *Es* »/ « *Las* » qui servent de brayage discursif. Les deux actualisateurs du substantif sont investis d'une tension généralisante, propre à un typé d'énonciation tel que la maxime, tandis que le verbe « *ser* » est investi d'un présent à valeur de vérité générale. Il s'agit donc d'énoncer là non pas une généralité mais un message s'adressant à l'Autre en général. Au second vers, le mot « *hambre* » forme une protubérance avec ses deux syllabes « réelles », isolé entre deux monosyllabes. C'est le pivot du discours, là où s'articule sa polyphonie et où s'opère la jonction des deux textes, le véritable et le détourné. L'artifice parodique tient ici à une simple métathèse. « *Hambre* » renvoie

phoniquement à « *hombre* », bien entendu, mais il conditionne l'hypertrophie, des deux vers, au milieu du poème, composés de deux mots. Là où la « *medida* » dénote la mesure et la pondération, « *todas* » au vers suivant dénote l'extension ultime, embrassant toute chose, la démesure absolue. Cette démesure est également perceptible dans la persistance du morphème féminin pluriel dans les trois dernier vers, sorte d'amplification morphologique du féminin singulier du titre. En outre, une rime lie « *todas* » à « *cosas* », unissant un pronom indéfini à un holomorphe, matérialisation d'une vacuité à la fois sémique et référentielle. Cette hypertrophie métrique apparaît alors comme un ventre, succédant à « *hambre* » qui le conditionne : le ventre pourtant vide de l'Homme dont la voracité poétique n'est jamais comblée, qui ne connaît pas de « repassement » du langage. En usant ici de la métathèse, la voix poétique pousse la logique de l'*orthopia* à son paroxysme, liant « *hambre* » et « *hombre* » par le son mais aussi par le sens, dans la langue et dans le langage : ce qui caractérise l'Homme, c'est son avidité de mots. En faisant rimer « *todas* » avec « *cosas* », elle fait se heurter le « tout » et le « rien ». On pourrait alors voir une sorte de justification cratylite de la rime débouchant, selon l'*orthopia* que la voix poétique prend « au pied de la lettre », sur une antilogie. Si « l'Homme est la mesure de toute chose », la voracité poétique de l'Homme – au sens aristotélicien du terme – en est la démesure. Le poème, représentant concrètement à l'échelle du signifiant textuel ce qu'il connote, acquiert une dimension à la fois iconique et performative puisque le propre même de la poésie est la recherche incessante du sens. Enfin, si nous pensions que le mot « *protagórica* » pouvait se rapporter à un substantif du type « *poesía* », nous pouvons là présent envisager qu'il qualifiât d'autres substantifs possibles tels que « *définición* » ou bien « *lógica* ». Les suggestions ne sont pas exhaustives mais ces trois lexies, toutes potentiellement convoquées *in absentia*, son liées par le fait même de leur non-actualisation, tombées dans le vide de l'holomorphe final du poème.

Passé maître dans cet art du détournement, Efraín Huerta, dont les « *poémínimos* » sont à eux seuls tout un programme linguistique, nous offre une autre démonstration de cet art subtil grâce auquel il place le lecteur sur le même plan que la voix poétique, celui de la création du sens :

Mandamiento Equis

No

Desearás

La

Poesía

De

Tu
*Prójimo*⁴⁷⁶.

Nous ne nous étendrons pas sur la présentation « rectiligne » du poème qui, dans sa structure versale, est très semblable au précédent. Dans ce poème, la probabilité pour que le récepteur n'identifie pas le texte à partir duquel la voix poétique a parodié est extrêmement faible. La plupart des lecteurs auront reconnu les « ingrédients » du commandement biblique : futur à valeur prophétique, utilisation de la deuxième personne du singulier en adresse directe, modalisation injonctive négative. Tout y est dans le plus grand respect de la rhétorique biblique. Et si nous devons encore douter de ceci, le titre comporte la mention explicite du lalexie « *mandamiento* ». En revanche, le « *equis* » questionne le lecteur, comme l'adjectif seul du poème précédent, par le louchement référentiel qu'il suppose. En effet, le « *equis* » peut renvoyer à l'écriture romaine du chiffre X. Or, si nous nous reportons au *Décalogue* que ce texte convoque *in absentia*, le dixième commandement est le suivant : « Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain. Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain, ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf, ni son âne, rien de ce qui est à ton prochain.⁴⁷⁷ ». Il semble que, cette fois, l'objet du débat soit la convoitise. Le texte biblique original entre en résonance avec la chaîne de signifiants formée par les trois vers les plus longs soit : « *desearás* »/ « *poesía* »/ et « *prójimo* ». L'interdiction de convoitise porte sur la poésie et, au même titre que « Dieu dit à Moïse... », « La Voix Poétique dit au Lecteur » que c'est bien de poésie qu'il s'agit ici, faisant de lui le poète potentiel qui pourrait commettre le crime de convoiter la poésie de l'Autre, le « prochain » du texte. C'est sans doute là tout le ressort ironique du poème : si le lecteur est en train de lire, c'est qu'une certaine convoitise l'anime, celle de savoir, de voir ou de comprendre. Mieux encore, c'est une luxure puisqu'il nous faut rappeler que le « *poesía* » du poème a pour équivalent la « femme », le « servant » ou la « servante » dans le texte. Métaphoriquement, nous pourrions voir la poésie comme la « femme » du poète, et comme « servante » de sa voix poétique et qu'on ne doit pas les convoiter ou les désirer. Au moment même où le lecteur pose les yeux sur le poème, le mal est fait. Cette inhibition peut également trouver une représentation tout à fait empirique dans le poème avec le premier mot, « *desearás* », oxyton comptant trois syllabes métriques, et le dernier mot « *prójimo* », paroxyton, qui compte aussi trois syllabes métriques. Si l'équivalence numérique est stricte, le lecteur ne manquera pas de voir le déplacement de l'accent vers l'« arrière » de la syllabe accentuée de base, comme s'il s'agissait là de montrer à

⁴⁷⁶Efraín Huerta, *in op.cit.*, p. 57

⁴⁷⁷Nous avons cité ici la version du *Décalogue* présente dans *La Bible*, Paris, Fleurus, , p.153

la fois l'inhibition et la frustration poétique portant sur ce qui fait la rime en espagnol, l'accent très précisément.

Si nous revenons à présent sur le « *equis* » du titre, il peut tout simplement renvoyer à l'idée de « luxure » ou de « pornographie » poétique, poussant le lecteur à vouloir en voir toujours plus, jusqu'à la dénudation complète du sens. En allant plus loin encore, le « *equis* » peut aussi faire référence au x algébrique, l'inconnue mathématique, comme un aveu sous-jacent de ce que ce commandement, pour le plus grand salut des poètes et de leurs lecteurs, n'existe pas.

Ainsi, les « *poemínimos* » d'Efraín huerta se posent comme un archétype de cette « collision intertextuelle » qu'est la parodie, illustrant le haut degré de connivence nécessaire entre le poète et son lecteur dans l'univers des formes brèves.

De fait, la parodie est définie par Bernard Dupriez dans le *Gradus* comme suit : « Imitation consciente et volontaire, soit du fond, soit de la forme, dans une intention moqueuse ou simplement comique⁴⁷⁸. ». Outre la notion de visée à l'encodage qui se trouve clairement explicitée par le caractère « intentionnel » de la parodie, Bernard Dupriez apporte deux nuances importantes à la notion de « comique ». La première porte sur le fait que la parodie dans la littérature se fonde sur une liste de procédés suffisamment nombreux pour l'élever au statut de genre littéraire à part entière. Cette variété des procédés motivant la parodie, la rhétorique et la poétique qui en découlent constituent une forme de « dénudation » au sens où Boris Tomachevski l'entend, notamment employée dans la littérature dite parodique :

Pourquoi la dénudation du procédé existe-t-elle ? Le procédé ne se justifie esthétiquement que lorsqu'il est volontairement rendu perceptible. Un procédé perceptible, masqué par l'auteur, produit une impression comique (aux dépens de l'œuvre). Prévenant cette impression, l'auteur révèle le procédé⁴⁷⁹.

Dans cet état de fait concernant la dénudation du procédé, Boris Tomachevski insiste sur la « volonté » qui est l'origine du mécanisme littéraire qu'il décrit, rejoignant sur ce point Bernard Dupriez lorsqu'il parle d'une processus « intentionnel ». Il attire également l'attention sur la nécessité de cette visée (comique dans le cas présent) à l'encodage comme un élément dont le locuteur/ énonciateur doit être tout-à-fait conscient, sans quoi le comique ne surgit pas du texte mais bien du contexte. La motivation étant erronée produit un sens qui ne l'est pas moins.

⁴⁷⁸Dupriez Bernard, *Gradus*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p.331

⁴⁷⁹Tomachevski Boris, « Thématique », in Todorov Tsvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p.301

Pour Bernard Dupriez, la dénudation est une « rhétorique » efficace, reconnaissable au « ton employé ». À ceci nous nous devons d'apporter une légère nuance : dans le cas du *haiku*, le matériau est purement verbal et des paramètres tels que le ton ou la gestuelle pouvant accompagner des actes tels que la déclamation dans le cas de la poésie sont exclus des critères d'analyse. Dans le cas qui nous occupe, le comique ne se ressent qu'intérieurement et sa manifestation sera au mieux le sourire, s'il n'est pas intériorisé à son tour. Personne ne rit franchement d'un texte littéraire, aussi drôle soit-il. C'est pourquoi nous préférons parler de « tonalité du texte », le « ton » étant, pour nous, une modalisation para-verbale de la voix.

Enfin, Bernard Dupriez fait remarquer l'importance que revêt le rôle du lecteur comme instance majeure de l'échange différé que représente le texte littéraire : c'est lui qui « produit » l'effet, qui le ressent. C'est le lecteur qui, par son aptitude à comprendre, confère au texte en acte ce que l'auteur aura produit en puissance. « La parodie n'est sensible que pour qui connaît le modèle⁴⁸⁰ [...] », indique Bernard Dupriez et ce pour prévenir une autre confusion possible : peu chaut le niveau de texte que l'auteur aura voulu parodier (le style, le texte, le thème, la tonalité), il faut que le lecteur soit en mesure de saisir le décalage entre le texte parodiant et le texte parodié qu'il est supposé connaître. Le comique est alors le fruit d'un équilibre entre l'évidence et le sous-entendu, fondé sur le pacte tacite de connivence entre l'émetteur du message et la multitude de ses récepteurs potentiels.

Or, en introduisant la parodie comme caractéristique de l'ontogenèse même du *haiku* dans son contexte littéraire d'origine, il paraît naturel d'y associer la notion d'humour comme « tendance ». Nous entendons par « tendance » l'idée que le *haiku* « tend » à ressembler – et non à se confondre – avec certaines formes du bref dont la dominante serait, comme nous l'avons vu, la sacralité, le gnomique ou le comique comme autant de phénoménologies de la perception esthétisées au moyen d'une forme poétique spécifique. Nous avons pu observer des ressemblances du même type entre le *haiku* et certaines formes de la poésie lyrique hispanique.

Cependant, de même que les ressemblances entre le *haiku* et certaines formes de la lyrique espagnole n'en ont pas fait pour autant un sous-genre de la littérature hispanique, l'aspect parodique du *haiku* dans son contexte d'origine ne le place pas non plus dans une position d'infériorité et permet, une fois encore, d'évincer tout éventuel clivage entre prose et poésie. Dans son ouvrage intitulé *Les Genres littéraires*, Yves Stalloni reprend la classification faite par Aristote lors de la rédaction de la *Poétique* et reprise par Gérard Genette comme fondement de son *Introduction à l'architexte*⁴⁸¹. Dans son sens attique, la parodie était considérée par le philosophe comme un « genre inférieur » de la narration, le

⁴⁸⁰Dupriez Bernard, *op.cit.*, p. 332

⁴⁸¹Genette Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 2004, p.9-82. La tripartition aristotélicienne apparaît sous forme de plusieurs tableaux, chacun traitant d'un niveau de texte tel que perçu par Aristote (p.38).

« genre supérieur » étant l'épopée⁴⁸². La bataille rangée qui semble avoir lieu entre ce qui relève du comique et ce qui en est exclu est donc bien moins une affaire de thème ou de style qu'une affaire de « tonalité du texte », celle qui est donnée à l'encodage de celui-ci.

Plus que jamais liée à l'effet produit par la brièveté, la notion de « comique » n'est pas étrangère au *haiku*, même lorsqu'il est envisagé dans le contexte de la littérature hispanique. Souvent synonyme d'humour, d'ironie, parfois de cynisme ou de sarcasme, il apparaît aussi comme le « bon mot », le « jeu de mots » ou le « jeu d'esprit », le « *witz* » en allemand, le « *pun* » en anglais ou bien le « *chiste* » en espagnol. Le comique se fonde, comme le gnomique, sur l'idée d'un « jugement » que Freud qualifie – en reprenant la terminologie de Jean-Paul Richter – de « ludique ». En ceci, il se rapproche des deux tendances que nous venons d'évoquer, la sacralité et le gnomique, mais il diffère cependant de ces deux visées puisqu'il n'appelle *a priori* aucun jugement d'ordre moral ou éthique, au sens social de ces deux termes. Au contraire, il repose sur une connivence entre émetteur et récepteur et manifeste une forme différente de cette « distance » que se devaient de garder des textes dont le contenu vaut pour tout un groupe socio-culturel, voire pour l'humanité toute entière.

Cette approche du *haiku* – plus largement des formes brèves dont le *haiku* est, rappelons-le, une particularité en soi – par le comique est motivée par deux raisons. L'une est d'ordre historiographique : en effet, dans la littérature japonaise, le *haiku* peut être investi d'un contenu humoristique. Il porte alors le nom de *senryû* (川柳, dont les *kanji* sont respectivement celui de la rivière et du saule et peuvent se prêter à des interprétations métaphoriques diverses mais qui rapprochent le cours tranquille de l'eau que viennent perturber les branches de saules troublant la surface, soit une scène insolite, dénotant avec un cadre donné) et se voit défini comme suit par Vincent Brochard et Pascale Senk : « Forme poétique en 17 syllabes issue, comme le haiku, du renga, mais n'ayant pas hérité des contraintes du hokku (pas de mot-saison, pas de mot-césure). Le *senryû* tourne en dérision la condition humaine⁴⁸³. ».

Du point de vue purement métrique, il est identique au *haiku* avec le même nombre de syllabes et retranscrit en trois vers comptant cinq, sept et cinq mores dans les anthologies occidentales. Du point de vue des canons poétiques, on lui reconnaît volontiers plus de liberté puisqu'il n'est pas astreint à l'usage du *kigo* et se passe aussi de *kireji*, tous deux impliquant une certaine rigidité métrique dont le *senryû* est exempt. Nous pourrions, au passage, nous demander pourquoi ces deux caractéristiques fondamentales du *haiku* japonais ne se retrouvent pas dans le *senryû*. Nous avancerons simplement l'hypothèse suivante : si, comme le dit volontiers la critique, le *senryû* a vocation à tourner au « ridicule » la condition

⁴⁸²Stalloni Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, p.27

⁴⁸³Bochard Vincent et Senk Pascale, *op.cit.*, p. 236

humaine, il le fait de façon atemporelle puisque l'objet poétique fut, est et restera inhérent à l'existence de l'Homme ; le *kireji*, dont le but est de marquer une tonalité (lyrique la plupart du temps), ne serait plus opérant dans une modalité de discours où le « ton est déjà donné » avant même que le texte ne soit lu, puisque l'on sait déjà quelle est la visée adoptée et l'effet recherché.

III.3.1.2. Le *haiku greguerístico*

L'une des raisons qui nous conduit envisager le mot d'esprit dans le cadre du *haiku*, notamment dans le domaine de la littérature hispanique, est le rapprochement opéré par Ramón Gómez de la Serna entre le *haiku* et son invention poétique, la *greguería* : « *Si la greguería puede tener algo de algo es de kaikai [sic], pero kaikai es en prosa [...]. El kaikai es sólo rocío de greguería, seda de una oruga que se nutría como de hojas de morera de hojas de greguerías*⁴⁸⁴. ». Qualifié de « *Gran Lama del humorismo y de la vanguardia españoles* » par Rodolfo Cardona dans son « *Introducción* » aux *Greguerías*⁴⁸⁵, cette remarque de l'auteur mettant de lui-même en relation le « *kaikai* » et la *greguería* a de quoi retenir notre attention en ce sens que ces deux formes littéraires, outre leur brièveté caractéristique, partagent la notion d'humour et, plus largement, de comique. Nous tenterons alors de voir ce que *haiku* hispanique peut avoir en commun avec la *greguería*.

Partons d'une considération que fait Noël Audet sur la poétique, notamment sur le clivage qu'il existe entre prose et poésie qui tend à s'effacer dès lors que l'on ramène les deux modes énonciatifs sur le plan de la poétique :

Les poètes ont toujours affirmé, sous une forme métaphorique, que l'écriture poétique consistait précisément à « trouver une langue » (Rimbaud), « inventer un mot total, neuf, étranger à la langue... » (Mallarmé) ; bref de l'alchimie verbale au mot en liberté, et bien avant, se manifeste une constante : le poète connaît son rapport particulier à la langue, qui consiste à se placer dans la langue pour produire de la langue ou du sens (et non pas violer le code de la langue comme on l'a parfois prétendu) alors que le romancier, pour sa part, représente la langue, ou le langage X dans une situation donnée. Autrement dit,

⁴⁸⁴Cette citation de Ramón Gómez de la Serna provient d'une note extraite de l'ouvrage de Laurie-Anne Laget sur les *greguerías*, in *La Fabrique de l'écrivain, Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p.262

⁴⁸⁵Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías, Edición de Rodolfo Cardona*, Madrid, Cátedra, 2011, p.12

le poème est un acte d'énonciation, alors que le roman *représente* des actes d'énonciation⁴⁸⁶.

Outre le mérite qui revient à Noël Audet pour avoir si clairement remis poètes romanciers à leur juste place de chaque côté de la barrière énonciative, cette remarque rappelle la notion de posture que nous avançons au début de notre réflexion, posture qui se décide à au moment même de l'acte d'énonciation, conditionné par la visée à l'encodage. En superposant sa définition des choses, le poète exerce son droit le plus souverain : la création d'un langage qui lui est propre, qu'il superpose au langage qu'il manipule, telle une graine dans un substrat sémantique, pour qu'il « pousse » quelque chose de cette alchimie. Si nous unissons l'idée de visée à celle de définition, nous aboutissons – logiquement – à ce que nous nommons la visée définitionnelle qui, selon nous, est le fondement même de la *greguería*. Par ailleurs, nous ne saurions trouver meilleur exemple pour illustrer le propos de Noël Audet puisque Ramón Gómez de la Serna a créé non seulement un langage poétique bien particulier, fondé sur des analogies surprenantes, mais a également inventé un nom pour désigner ces « divagations analogiques », la *greguería* qui ressemble à *algarabia*, à *griego*, à quelque chose d'incompréhensible, en somme. Le nom même de cette forme poétique – non-poétique nous dit l'auteur – constitue tout un programme de linguistique de l'énonciation.

À l'instar de l'agrafeuse figurant le Sphinx sur un dessin en référence à l'une des épigrammes « charabiesques » de Ramón Gómez de la Serna, rappelons ce « *micrograma* » de Jorge Carrera Andrade, que nous avons déjà mentionné :

LO QUE ES EL CARACOL

Caracol:

mínima cinta métrica

*con que mide el campo Dios*⁴⁸⁷.

Le poème, considéré par nous comme un *haiku* mais nommé par son auteur d'une manière qui lui est propre, ne respecte pas les règles métriques du *haiku*. De fait, ce n'en est pas un, pas dans les faits à tout le moins. Dans l'esprit, en revanche, nous y sommes tout-à-fait. Quant à la visée définitionnelle, elle est annoncée dès le titre par la locution « *lo que es* » qui place d'emblée le poème sous un jour didactique, dans un premier temps, ludique dans un second. Elle est également matérialisée par les deux points qui suivent le mot à expliquer,

⁴⁸⁶Noël Audet, « Vers une nouvelle poétique », *Études françaises*, vol. 20, n°1, 1984, p. 59

⁴⁸⁷Jorge Carrera Andrade, *Microgramas*, Quito, Benjamín Carrión, 2004, p. 31

comme dans un dictionnaire où l'on chercherait l'entrée avant d'accéder à la définition. Il est des cas où les deux points ne sont pas présents, cette pause aposiopétique n'étant figurée que par la pause versale. Il semble que l'objet poétique de ce « *micrograma* » soit l'escargot, dont la coquille hélicoïdale est associée ici à l'image d'un mètre-ruban enroulé. L'isotopie de la mesure nous conforte dans ce sens avec « *mínima* », « *cinta métrica* », « *mide* », liés phoniquement par la récurrence de consonnes nasales comme un fil rouge sur les deux segments qu'occupe la définition en soi, le premier étant le mot à définir. Mais n'oublions pas que l'escargot est connu pour sa lenteur tandis que la spirale que représente sa coquille symbolise l'infini car le propre de celle-ci est de tourner sur elle-même infiniment.

Notons également que « *caracol* », mot oxyton, constitue le premier vers tandis que « Dios », lui aussi oxyton, lui fait écho dans la prosodie au dernier vers. Le lien est fait : Dieu se sert de l'escargot comme mètre-ruban pour mesurer le « *campo* » – Dieu étant le Créateur de toute chose, il est fort probable que le champ soit vaste – mettant ainsi en évidence la petitesse de l'escargot et l'immensité du monde. L'entreprise s'annonce longue et l'omniprésence de consonnes nasales bilabiales ou vélares du second segment semble reproduire à l'échelle phonique ce ralentissement prosodique qui ressemble à un balbutiement ou un bégaiement. Dieu est donc lent. Le basculement polyphonique repose en fait sur l'adjectif « *métrica* » à la fin du deuxième vers. Si la fonction première de Dieu est de créer, c'est également celle du poète : comment ne pas entendre « *métrica* » à la fois dans son sens de mesure mathématique et dans son sens de mesure poétique ? Thaumaturges tous deux, Dieu et le poète n'évoluent cependant pas au même niveau : la lenteur que Dieu met à prendre la mesure de ses œuvres, le poète, dans la « *mínima cinta* » de la forme brève et linéaire, est rapide, par la collision des images qu'il provoque, à la faire remarquer. Car le mot d'esprit se doit d'être rapide, dans son essence et dans sa lecture pour surprendre et réveiller brusquement la conscience poétique souvent somnolente du lecteur.

Voici un autre exemple de cette visée définitionnelle qui préside à l'écriture des *microgramas*, que le lecteur de *haiku* averti ne manquera pas de rattacher à d'autres textes – tous mentionnés dans notre présente démonstration :

MOSCARDÓN

Moscardón : uva con alas.
Con tu mosto de silencio
*el corazón se emborracha*⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸Jorge Carrera Andrade, p. 41

Rappelons maintenant le *haiku* de Kikaku, disciple de Matsuo Bashô :

Un grain de piment rouge,
Mettez-lui des ailes,
C'est la libellule !

Et enfin celui de José Juan Tablada :

Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

S'il pouvait encore exister une réticence à rattacher le *micrograma* au *haiku*, le revoie intertextuel est ici si dense qu'il est presque un manifeste d'inspiration. Les similitudes entre le poème de Jorge Carrera Andrade avec les deux autres poèmes sont, à notre avis, trop nombreuses pour être fortuites. Il en va de même pour le décalage créé par Carrera Andrade, très précis. Là où Kikaku s'émerveille devant un piment rouge à qui il veut mettre des ailes, José Juan Tablada a déjà franchi un pas dans la figuration de la libellule, clou aux ailes de verre nettement plus contondant que l'insecte gracieux du poète japonais. Avec Jorge Carrera Andrade, le thème poétique perd encore de sa noblesse puisqu'il y est question de cette grosse mouche bleue dont le bourdonnement assourdissant agace.

Nous sommes toujours dans la définition d'un mot, comme le montrent les deux points qui séparent le mot « *moscardón* » du reste du texte. Néanmoins, le premier vers est construit comme une équivalence entre le mot et sa représentation poétique, l'un étant le versant de l'autre comme le signifiant et le signifié linguistique. Le mot « *uva* » est le point de départ d'une isotopie : « *mosto* », « *se emborracha* ». Avec l'actualisation d'un embrayeur possessif de deuxième personne, l'existence d'un « je » est supposée et même représentée par « *corazón* », synecdoque lyrique du poète. Notons que « *corazón* » est oxyton et « rime » avec « *moscardón* » dont le suffixe augmentatif prive ici la mouche de toute la légèreté gracieuse de la libellule chère aux deux autres poètes. Ce suffixe, en revanche, peut rétro motiver la dernière syllabe de « *corazón* » comme pour le placer aussi dans le paradigme des mots à suffixe augmentatif : le poète est représenté ici avec un « gros »/ grand cœur. Ce dont Kikaku et José Juan Tablada ont décrit l'ajout, les ailes à un objet qui ressemble à un insecte, cet ajout a été fait, chez Carrera Andrade, directement à l'échelle morphologique, sur le signifiant même. « *Uva con alas* » n'est que l'amplification métaphorique de ce qui est déjà. Enfin,

« *silencio* », dans le contexte, nous indique que la mouche bruyante doit être posée puisque la voix poétique a le loisir de la contempler.

Quant à « *mosto* », situé au milieu du poème, il évoque « *mosca* » et fait le lien entre « *uva* » et « *se emborracha* ». La mouche est confondue avec le moût qui suppose donc l'existence du vin qui a enivré le poète. Maintenant que cette logique est reconstituée, penchons-nous sur l'énonciation elle-même. Conditionné comme tel, le poème laisse à penser que la voix poétique attend du lecteur qu'il soit apte à comprendre son cheminement de pensée. Or, ivre, le poète divague sûrement dans son monde, ce qui sous-tend sûrement l'ivresse poétique du lecteur s'il arrive à percevoir les mêmes images. De fait, c'est dans l'altération que les deux entités se rejoignent l'une dans l'émission et l'autre dans la réception, l'une dans la création et l'autre dans l'interprétation. Dès le moment où le lecteur, dans une foudroyante fulgurance poétique, a saisi l'image, l'écrasement de ces images et les a embrassées du regard, il adhère à la définition, il prouve sa connivence et admet sa complicité.

La liste des exemples pourrait continuer encore dans le recueil des *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade, chaque mot devenant un prétexte pour l'esprit, au sens littéral et figuré du terme. Les poèmes de Jorge Carrera Andrade, par leur aspect *greguerístico*, ouvrent une fenêtre sur la profondeur du non-sens et la pertinence poétique de l'absurde dans sa quête de la corporéité. Il n'a pas été besoin de débattre de poésie ou de prose, de vers ou de rime, dans ces deux textes, pour nous rendre compte que la poétique dépasse depuis bien longtemps ce genre de considérations. La forme brève semble donc être le lieu le mieux désigné pour exercer cette frappe rapide et profonde de la conscience poétique, où le lecteur est pris en étau entre les images, entre son propre langage et celui de l'Autre de façon à ce que, pressés l'un contre l'autre, il communique avec la voix poétique, mais depuis l'intérieur du langage.

III.3.1.3. Les diminutifs ou le caractère « discret » du lyrique :

Le comique, comme « tendance » – nous nous garderons bien ici de tomber dans l'écueil de parler de « genre » – n'est effectivement pas inconnu de la tradition du *haiku* japonais. Une fois encore, il nous faudra rappeler que, si quelque lecteur occidental a un jour pu lire cette variété de *hokku* particulière, c'est au travers des traductions diverses que nous avons déjà recensées comme celle de Revon ou celle de Chamberlain dans les années 1910.

Vincent Brochard et Pascale Senk, dans leur définition du *senryû*, opposent la nature de ce dernier à celle du *haiku*. Cette opposition repose notamment sur le fait que l'objet poétique initial de chacun est fondamentalement différent : le premier a vocation, nous l'avons dit « à tourner en dérision la nature humaine » et est donc indissociable de l'Homme lui-même – ou entraîne l'anthropomorphisation de tout objet que l'on voudrait prendre comme motif poétique –, tandis que le second est volontiers reconnu comme « contemplatif », résultat d'une « esthétique tournée la plupart du temps vers la nature⁴⁸⁹ ».

Plus concrètement, prenons un exemple de *haiku* défini comme comique par un auteur non-japonais :

Nuit d'été
la lune en serpette
semble un haiku⁴⁹⁰

Il s'agit d'un *haiku* en français de Henri Brunel, illustrant la « pointe légère » qui caractérise le *haiku* humoristique. L'auteur rappelle une métaphore similaire sous la plume de Victor Hugo : « Cette faucille d'or dans le champ des étoiles » et voit dans le couple « serpette »/ « faucille » le point de bascule entre le sérieux des mots de Victor Hugo et le ton parodique de ses propres vers. Henri Brunel conclut ainsi la comparaison : « L'offense est manifeste! ». Cependant, il apparaît que la thèse que Henri Brunel avance sur le *haiku* et l'effet qu'il en retire dans sa mise en acte semblent former à tout le moins un paradoxe, si ce n'est une dichotomie. Le critique pose le fait que le *haiku* humoristique n'est jamais « méchant », mais il parle d'« offense » en mettant en perspective l'image utilisée dans le *haiku* et la métaphore métonymique hugolienne extraite de « *Booz endormi* » au vers 88⁴⁹¹. À quoi tient cette « offense manifeste » ? Il semble qu'il s'agisse de la mise en relation de deux dérivés lexicaux similaires portant sur deux objets eux-mêmes similaires. En effet, faux et serpe partagent plusieurs sèmes communs comme « tranchant », « courbé », « outil », etc. Dans le cas de la métaphore hugolienne, la faucille, diminutif de la faux, comporte certaines connotations : le fauchage des blés métaphorisés en étoiles mais aussi, dans une certaine mesure, la Mort comme symbole puisque Booz est endormi lorsqu'il rêve, ce qui ramène le personnage à un état proche de la mort au moment où le discours poétique est émis. Henri Brunel parle de « serpette », diminutif de la serpe, qui revoie aussi à des travaux agricoles mais que l'on assimilerait plus facilement à un effort moindre que celui du fauchage, de même

⁴⁸⁹Vincent Brochard et Pascale Senk, *op.cit.*, p.236

⁴⁹⁰Henri Brunel, *Les Haïkus*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p.29

⁴⁹¹Le poème « *Booz endormi* » que nous citons est extrait de *La Légende des siècles (1859-1883)*, de Victor Hugo.

que l'on verrait plus difficilement derrière une serpette un symbole aussi répandu que la Mort convoquée par la faux. Le décalage, si nous suivons cette logique, tiendrait à la taille des deux objets qui se trouvent être les phores des deux métaphores en présence, si nous les distinguons effectivement du fait qu'elle proviennent d'auteurs différents sans perdre de vue que la similarité est telle que nous pourrions la traiter comme une seule et même figure de style. La serpette, plus petite et « moins investie » symboliquement, serait alors « moins noble », « plus triviale » que la faucille ? Cette question pourrait être neutralisée par l'usage, dans les deux cas, de suffixes dits diminutifs : la serpette est plus petite que la serpe et la faucille plus petite que la faux, mais toutes deux sont des « modèles réduits » d'objets différents. L'effet produit met moins en relief la petitesse des objets, leur taille amoindrie par un suffixe à tort considéré comme « diminutif » que la visée des instances énonciatrices. Il est fort peu probable que Victor Hugo ait été, dans l'esthétique de concision qui caractérise la métaphore hugolienne, influencé par les *senryû* du premier maître du genre, Bashô lui-même. Ce n'est donc pas dans l'optique de cette « trivialité » revendiquée du *haiku* qu'il aura écrit ces vers mais bien dans la volonté de densifier la figure de style la plus sujette à controverses que semble être la métaphore.

Revenons un moment sur les suffixes « -ille » et « -ette » qui terminent respectivement la faucille de Hugo et la serpette de Henri Brunel. Nous citons ici une remarque fort pertinente d'Amado Alonso au sujet de l'usage des diminutifs dans la langue espagnole mais qui, nous le pensons, vaut également pour une langue telle que le français :

Más interés aún que la prelación histórica entre el valor empequeñecedor y el afectivo [del diminutivo] tiene el problema de la significación originaria de estos sufijos: o significaban la pertenencia, la semejanza, « perteneciente a », « a la manera de », etc. (columbina, diamantinus) o no suponían modificación conceptual alguna respecto a las palabras de bases⁴⁹².

Quelques pages plus loin, toujours dans sa tentative de restaurer le sens véritable des diminutifs dans la langue orale ou écrite, Amado Alonso ajoute une valeur supplémentaire à l'emploi de ces suffixes, notamment dans le rapport que le sujet parlant entretient avec l'objet, qu'il a empruntée au linguiste allemand Ferdinand Wrede : « *El diminutivo parece más bien contener un realce de concepto; un deslindamiento del concepto con la relación a la ocasión particular, motivado en afecto del hablante [...] su papel es especializar, en fin:*

⁴⁹²Amado Alonso, *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, Madrid, Gredos, 1967, p.10

*personificar*⁴⁹³. ». Moins qu'une valeur purement diminutive, il est question, dans le parallèle établi entre le texte de Henri Brunel et celui de Victor Hugo par l'auteur lui-même, d'une mise en relief d'un élément significatif dans sa subjectivité au sens littéral du terme : c'est sur cette ressemblance morphologique que pèse tout le poids de l'intertextualité, s'il en est, et que s'articule le « ressort » comique, pour reprendre à cette occasion une image empruntée à Bergson⁴⁹⁴.

Si la faucille de Henri Brunel peut être effectivement perçue comme une allusion, certes détournée, au vers de *Booz endormi*, il semblerait pourtant qu'une autre piste intertextuelle se dessine et laisse entrevoir un texte plus ancien du *Seigneur ermite* :

Mon kasa⁴⁹⁵ est décousu par les pluies de ce long voyage, mon manteau en papier déchiré et fripé par les vents. Je me sens pauvre comme un homme déchu. Je me souviens subitement que Chikusai, génial auteur de waka comique, a visité ces lieux autrefois. En son honneur.

狂句こがらしの身は竹□に似たる哉
kyōku kogarashi no mi wa chikusai ni nitaru kana

Haikai comique –
Semblable au génial Chikusai
dans ce vent sec et froid

Comme dans le *haiku* de Matsuo Bashō, Henri Brunel nomme explicitement la forme poétique à laquelle il identifie son poème. En outre, comme pour Matsuo Bashō, c'est le contexte décrit par Henri Brunel qui pousse le lecteur à sourire devant l'éventuelle assimilation du poème à celui de Victor Hugo. Mais sans doute le lecteur, à l'instar de la recommandation de Boris Tomachevski sur la dénudation, sourira-t-il plus encore en voyant l'analogie de forme, si ce n'est de canon esthétique, entre le poème de Matsuo Bashō et celui de Henri Brunel avec cette mention systématique des mots « *haikai* »/ « *haiku* » dans chacun des deux textes catégorisés comme appartenant au registre du comique. Celui de Henri Brunel moque gentiment une lune amoindrie, fine et étincelante comme un *haiku* : s'il n'avait pas

⁴⁹³ Amado Alonso, *op.cit.*, p. 14

⁴⁹⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.53 : « Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter. Je ne sais si ce jouet est très ancien, mais le genre d'amusement qu'il renferme est certainement de tous les temps. C'est le conflit de deux obstinations, dont l'une, purement mécanique, finit d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse. »

⁴⁹⁵ À l'époque où Matsuo Bashō emploie le terme « *kasa* », il s'agit d'une large ombrelle de papier huilé destinée à protéger aussi bien de la pluie que du soleil. De nos jours, le mot « *kasa* » signifie tout simplement « parapluie » en japonais. Notons par ailleurs que les traducteurs n'ont pas jugé nécessaire de traduire le mot « *waka* », c'est pourquoi nous en rappelons la signification : « *waka* » désigne la poésie japonaise en général, par opposition à la poésie chinoise qui servait de modèle à cette époque .

mentionné le vers de Victor Hugo, la métaphore se serait sans doute bornée à un métalangage poétique visant à décrire le *haiku* lui-même. Mis en perspective du poème de Matsuo Bashô, la mention de la forme poétique devient critère. Enfin, mis en parallèle avec le *haiku* de Matsuo Bashô, celui de Henri Brunel en devient une sorte de palimpseste : un auteur évoquant un auteur plus ancien, mentionnant l'un le *waka* et l'autre l'une des plus grande figures du Romantisme français, en se tournant soi-même en dérision devant la grandeur des poètes qu'ils ont évoqués et/ou mentionnés. Cependant, il convient de noter que le *haiku* de Matsuo Bashô que nous avons reporté pour illustrer notre propos se caractérise comme tel et sans ambiguïté en dépit du fait que l'auteur nomme explicitement la forme poétique. En effet, le dernier *kanji* « 哉 » (qui se lit « *kana* ») est un *kireji* qui apporte une nuance lyrique au texte. Dans le cas du maître japonais, il est interprétable comme une tonalité à la fois cocasse et nostalgique : Matsuo Bashô convoque le souvenir de Chikusai, pour lequel il avait une grande admiration, tout en commentant avec distance la situation ridicule dans laquelle il se trouve à l'endroit même où Chikusai avec composé certains de ses plus fameux poèmes. Il s'avère donc impossible de confondre un *haiku* comique avec un *senryû* puisque cette règle formelle est présente dans ce texte. La conclusion que nous en tirerons est la suivante : même au sein de la littérature japonaise, où coexistent *haiku* comique et *senryû* sans devenir pour autant des synonymes, le comique ne peut être restreint au genre. Le comique peut être envisagé comme agénérique en ceci qu'il n'obéit qu'aux règles qui lui sont propres, régi par son fonctionnement interne, et ce dans n'importe quel texte ou contexte.

Pour en revenir à l'usage des diminutifs, ils sont un outil morphologique auquel les auteurs ont souvent recours pour « en dire long » dans le *haiku* caractéristiquement perçu comme bref. Dans le cas de la littérature hispanique, les exemples sont nombreux, tant dans leurs occurrences que dans leur variété : il n'est pas une seule sorte de diminutifs employée dans la langue espagnole pour signifier le rapport qu'entretient le sujet avec la personne ou l'objet dont il parle. C'est justement le choix d'un suffixe plutôt qu'un autre qui renseigne le lecteur sur la visée de l'auteur. Car s'il est un point que nous devons garder à l'esprit, c'est que, s'il existe une linguistique de l'encodage (sur laquelle l'analyste n'a que peu de prise), il existe également une linguistique du décodage, où l'analyste (à la fois comme lecteur et comme commentateur) joue certainement un rôle de premier plan. En d'autres termes, coexistent dans l'échange verbal (oral ou écrit) deux linguistiques moins opposées que complémentaires : une linguistique de l'émission et une linguistique de la réception. En dépit du fait que les domaines soient sensiblement les mêmes pour les deux « versants » de l'échange, le point de vue est nécessairement différent selon que nous nous placerons du point de vue de celui qui émet, où le message de même que le code restent *in posse* et sur lequel nous n'avons que les renseignements que nous fournit le texte et peut-être le co-texte ou le contexte d'émission

quand il y en a un, ou que nous nous placerons du point de vue de celui qui reçoit, le « versant » *in esse*, et qui n'a d'autre alternative que de « connaître » le message et de le « comprendre », au sens étymologique du terme.

Les remarques d'Amado Alonso quant à l'usage des diminutifs en langue espagnole, qu'il associe à plusieurs niveaux « intentionnels » que sont la notion, l'émotion, l'action et la fantaisie dès le titre de son ouvrage, n'exclut pas les traditionnelles colorations dont on teinte volontiers les suffixes diminutifs. Ils peuvent être vecteurs d'une certaine dépréciation de la part de l'émetteur, visant à créer un « décalage » vital, une « distanciation » plus que nécessaire pour pouvoir accéder à ce « second degré » que l'on attribue presque toujours à la notion d'humour. Parler d'un second degré du texte équivaut à parler d'un second texte, qui se donne à lire derrière le première, une réalité autre « biaisée », « orientée » par l'émetteur, comme c'est le cas pour ce *haiku* du poète mexicain José Rubén Romero :

LA PLAZUELA

Sesión permanente.

*Los viejos del pueblo discuten
la honra de toda la gente⁴⁹⁶.*

Tout d'abord, une remarque s'impose quant au titre du poème : il est extrait d'une section du recueil intitulée « *El pueblo* », dans laquelle la voix poétique décrit divers endroits du village tels que l'hôpital, l'école, le cimetière etc. Cependant, aucun des autres lieux mentionnés dans cette section ne comporte de diminutif comme c'est le cas pour le titre de ce poème. Ajoutons maintenant que ce poème, hautement ironique nous l'aurons noté, clôt cette section. Il en ressort un effet à la fois d'apogée, car il s'agit effectivement du point d'orgue de la visite poétique du « *pueblo* », mais aussi de la mise en relief de tout ce qui régit ce village, c'est-à-dire la population qui l'habite et qui a pouvoir d'autorité et de jugement sur tout, notamment sur les membres mêmes de cette communauté.

Composé d'un syntagme nominal, le titre revêt d'emblée une connotation dépréciative. Le mot « *plazuela* » s'oppose à « *placeta* » dans la langue espagnole, connoté ici par antinomie et dont la valeur est bien plus « affectueuse » que le « *-zuela* » final du signifiant titulaire. Cette opposition, Amado Alonso la relève dans les possibles significations des suffixes diminutifs mais ceux-ci ne peuvent acquérir une valeur appréciative ou dépréciative que dans la mesure où un mot antagoniste existe pour en faire ressortir le caractère, voire

⁴⁹⁶José Rubén Romero, « *Tacámbaro* », in *Obras Completas*, México, Editorial Porrúa, 1993, p. 710

même la catégorie d'objets dans laquelle le locuteur les place⁴⁹⁷. La dimension humoristique commence à se dessiner dès que le lecteur aura franchi le cap du premier segment, lui aussi nominal, où l'on passe de tout le caractère populaire et oral de l'utilisation du suffixe dans le titre à la rigueur du discours politique avec « *sesión permanente* » qui renvoie effectivement à des organismes gouvernementaux (*las Cortes* en Espagne, par exemple, ou le Sénat en France). Il s'agit d'un premier niveau de décalage, point de jonction entre deux univers qui, à première vue, n'ont rien en commun. Le second niveau de distanciation est atteint entre le second et le troisième segment, qui forment une unité phrastique complète et cohérente. Cette unité phrastique entre en contraste non seulement avec le caractère lapidaire des deux syntagmes nominaux qui composaient le titre et le premier segment, mais aussi avec le registre de langage : « *los viejos* » n'est pas ici « *los ancianos* » et redouble effectivement la portée dépréciative induite dès le titre par la voix poétique. L'actualisateur de tension singularisante contribue à refermer l'univers au microcosme régi par ces « vieux » du village, présentés comme connus de tous (« *toda la gente* » dans le troisième segment du texte) et, par le pacte tacite qui lie la voix poétique au lecteur, amène ce dernier à les connaître à son tour. Toujours dans l'optique de la présentation du village de Tacámbaro, qui donnera son titre au recueil de José Rubén Romero, il semblerait naturel qu'à l'instar de la Rome antique où la politique (au sens attique du terme) s'organisait autour du *forum*, la petite place fût le point final de ce parcours poétique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le mot « *pueblo* » est au centre du poème, en une sorte de mise en abyme à rebours : on part du village vers la placette pour revenir, depuis la placette, au village dans sa globalité. La clé de ce ressort bergsonien du comique est la métonymie : dans l'idée générale de l'anthropologie sociale, nombreux sont les exemples où les villages – de même que les états – sont administrés par une poignée d'individus représentatifs de toute une collectivité absente, diffuse, qui s'exprime par leurs voix. C'est bien ce qu'il paraît advenir dans le second segment puisque le groupe nominal « *los viejos* » est bien le sujet de « *discuten* » et, jusque là, nous ne décelons ni décalage, ni même une aniosémie pouvant nous mettre sur la voix du retournement de situation qui est opéré dans le troisième segment. En effet, loin d'administrer la politique du village, c'est de la « *honra de la gente* » dont il est question lors des débats. Après avoir convoqué des stéréotypes bien ancrés dans l'imaginaire collectif comme les Conseils des Anciens dans la plupart des civilisations, les Sénateurs de la Rome antique, dépositaires et garants de sagesse et d'expérience, le dernier segment les relègue à une position nettement moins brillante : sur la petite place du village, ils passent leur temps – et ce n'est pas peu dire puisqu'il s'agit d'une

⁴⁹⁷Cette hypothèse est avancé par le linguiste lorsqu'il s'agit d'ajouter à la valeur d'intensité celle de qualité que peuvent en effet véhiculer les suffixes diminutifs : « *Entre los afectivos se suelen incluir, como signo negativo, los despectivos; pero mujercita-mujerzuela, casita-casucha no son parejas de meros contravalores. [...] aunque suelen ir acompañados de emoción, lo que denuncian más bien es una valoración y categorización del objeto.* » (AmadovAlonso, *op.cit.*, p.28-29)

session permanente – à critiquer tous les autres membres de leur communauté. La « *plazuela* » devient alors un univers étriqué, empli de gens dont la petitesse d'esprit est à l'image de la petitesse du lieu. Le suffixe met effectivement en relief non pas la notion de petitesse en soi mais celle de l'étroitesse du jugement, de l'impudence des anciens à calomnier leurs semblables et renvoie par la même occasion à un autre fait bien connu de tous, les personnes âgées « radotent » en permanence. Le comique surgit alors de la tension entre la mécanique des stéréotypes à laquelle s'oppose celle de la voix poétique qui les dénonce et s'en amuse.

Toujours dans le même recueil de José Rubén Romero et dans la même section intitulée « *El Pueblo* », il serait également intéressant de citer le *haiku* suivant, dont le titre a retenu notre attention dans le cadre de l'étude de l'emploi des diminutifs :

EL « PAPALOTE »

*¡Pájaro entristecido,
ya no recortas el azul del cielo!
¡El aeroplano te ha vencido⁴⁹⁸!*

Pour cet autre poème extrait de la même section de *Tacámbaro*, le recueil de *haikus* du poète mexicain José Rubén Romero, le titre est également composé d'un syntagme nominal de type « actualisateur + substantif ». Il est par ailleurs intéressant de noter que tous les *haikus* de ce recueil comportent un titre, ne se plient pas au canon métrique du 5-7-5, peuvent comporter de deux à six vers pour les plus longs. Certains poèmes sont scindés en deux strophes, l'une de trois vers avec une *coda* qui rappelle le modèle purement espagnol de la *seguidilla*. Le recueil se compose de plusieurs sections : « *El Pueblo* » est l'une d'elle, avec « *Las Gentes* », « *Calendario rural* » (dans lequel chaque *haiku* possède un titre et, en marge du poème, le mois qu'il s'attache à décrire, ce qui porte à douze le nombre de poèmes de cette section) et enfin « *Retablo familiar* » qui clôture l'ensemble. Avec un caractère éminemment typique et rural, José Rubén Romero dresse des estampes de la vie du village dans lequel il est né, au Mexique, et en revendique aussi bien les attraits que les défauts. « *El papalote* », au-delà de la nostalgie de l'enfance révolue et de ce paradis désacralisé que constitue l'univers de Tacámbaro, se pose alors comme une revendication des origines du peuple mexicain tout comme le rappel de l'hybridation dont ce dernier a été l'objet après la conquête des Espagnols.

En effet, le mot « *papalote* » vient du *náhuatl* « *pápalotl* », désigne le papillon et, par dérivation, le cerf-volant au Mexique. Or, « *papalote* » n'est le seul « mexicanisme » employé

⁴⁹⁸José Rubén Romero, *op.cit.*, p.709

pour désigner le cerf-volant. Dans les régions plus à l'Est, il est également appelé « *papagayo* », provenant du portugais « *papagaio* » qui, s'il est employé la plupart du temps pour désigner cet oiseau tropical qu'est le perroquet, signifie « comète ». À l'image de la « boucle bouclée », l'étymon portugais « *papagaio* » ne peut que renvoyer au castillan « *cometa* », qui désigne également « *cometa* ». Dès le titre, la voix poétique imbrique étroitement les deux cultures qui parlent la même langue sans la parler complètement, comte tenu de toutes les variantes dialectales qu'il existe au sein de l'espagnol non comme langue mais comme « famille » de langue. Ainsi, cette familiarité des cultures est mise en exergue par le simple signifiant titulaire. Mais sans doute faut-il chercher plus loin une autre ressemblance sur laquelle la voix poétique va faire peser toute la dimension affective dont le *haiku* est investi : il s'agit du « -te » du mot « *papalote* ». Effectivement, une combinaison de consonnes comme le « -tl » final de nombreux mots issus du *náhuatl* n'a pas été conservé par les locuteurs hispaniques. La chute du /l/ final remplacé par une épenthèse vocalique que constitue le [e] final, beaucoup plus familier pour une langue telle que l'espagnol. Or, selon nous, cette difficulté de prononciation du *náhuatl*, contournée comme souvent en diachronie par l'ajout d'une voyelle épenthétique, n'est, à notre sens, sans doute pas la seule raison à la motivation de l'emploi du mot « *papalote* » dans ce *haiku*, plutôt que « *papagayo* » ou « *cometa* » aux sens équivalents. La dernière syllabe, « -te », n'a pas de raison étymologique. Or, nous savons que le suffixe « -ete » est, en espagnol, l'un des nombreux diminutifs possibles avec la particularité de pouvoir se fixer aussi bien à la fin des adjectifs (« *vejete* », « *calvete* », « *clarete* », etc.) que des substantifs (« *clavete* », « *templete* » et même « *juguete* », qui dérive de « *juego* » mais demeure lexicalisé comme tel si bien que le suffixe subduit a perdu son sens initial). Il serait alors naturel, sous le coup de la rétro-motivation effectuée par le lecteur après lecture du poème, de considérer le mot « *papalote* » comme le diminutif à valeur hypocoristique d'un autre mot fantaisiste et absent, comme il en vient souvent à l'esprit hypercorrectif des enfants. Si, d'aventure, nous prenions comme suffixe la syllabe « -ote » de ce même mot, nous ne trouverions plus en présence d'un « diminutif » mais bien d'un augmentatif fonctionnant aussi bien avec des substantifs que des adjectifs qualificatifs (comme par exemple, « *librote* »)⁴⁹⁹. L'emploi de l'augmentatif « -ote » en espagnol a, la plupart du temps, une connotation péjorative sauf dans des cas tels que « *grandote* », par exemple, où le suffixe n'enlève rien à ce que le radical peut comporter de bon. Dans ce type d'emploi exceptionnel, l'augmentatif devient un diminutif à valeur hypocoristique. Cet aspect énantiosémique du suffixe n'invalide en rien l'hypothèse que nous

⁴⁹⁹Jean-Marc Bedel rappelle que le suffixe « -ote, a » a, la plupart du temps, une valeur péjorative visant à marquer l'antipathie ou tourner l'objet en ridicule. Néanmoins, il signale qu'accolé à certains adjectifs, il peut revêtir un caractère affectueux en ce sens qu'il n'est plus un augmentatif mais un diminutif, à valeur hypocoristique. Voir Jean-Marc Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.51-52

avançons concernant le « *papalote* » de José Rubén Romero, qui peut effectivement conserver sa valeur affective dans le contexte.

D'un point de vue phonétique, le « *papalote* » du titre convoque immédiatement « *papagayo* », synonyme et paronomase de celui-ci mais semble également annoncer le premier mot du poème : « *pájaro* ». Il leur est à la fois lié par le son, avec la syllabe « *pa* » accentuée qui revient en anamnèse, et par le sens puisque « *pájaro* » partage des sèmes communs avec la comète (/céleste/, /volant/, /coloré/, /rapide/, entre autres) mais se trouve également être l'hypéronyme de « *papagayo* » lorsqu'il désigne le « perroquet ». Notons également que le mot « *papalote* » apparaît entre guillemets dans le titre du *haiku*, signalé d'emblée par la voix poétique comme un élément capital dans l'appréhension et la compréhension du texte par les lecteurs. Le premier vers, « *Pájaro entristecido* » est le reflet de cette double circularité annoncé dans le titre : circularité lexicale et circularité morphologique. En effet, l'adjectif « *entristecido* » qui est l'un des deux formants du syntagme nominal qui compose le premier vers est lui-même un assemblage du radical « *triste* », auquel on accole le préfixe « *en-* » comme intensificateur et le suffixe « *-cido* », qui par dérivation propre, conserve à l'adjectif sa valeur qualificative tout en l'intégrant au paradigme verbal des participe passés (qui peuvent être employés comme adjectifs qualificatifs). Cette rontondité lexico-morphologique est mise en apposition au premier vers, tandis que « *entristecido* » établit une rime consonante avec « *vencido* », participe passé par nature, au troisième vers. Se profile alors cette tonalité lyrique fondée sur le cerf-volant comme symbole d'un passé presque perdu, comme en témoignent également les points d'exclamations qui jalonnent le texte, signes d'une subjectivité évidente. L'instauration d'une chronothèse, bâtie vers après vers, éloigne peu à peu ce souvenir du présent de l'énonciation, dont il n'est pourtant pas complètement coupé. En effet, le premier vers est un syntagme nominal comportant un participe passé à valeur d'adjectif qualificatif mais inclut néanmoins un aspect du *perfectum*.

Le second vers, « *ya no recortas el azul del cielo* », comporte une occurrence de verbe conjugué mais dont la modalité négative, renforcée par l'embrayeur temporel « *ya* », fait passer l'acte dans un passé récemment révolu. Cette impression de « fraîcheur » du procédé est le résultat de la combinaison de l'adverbe avec un verbe au présent dont le parcours modal est nié : l'événement a eu lieu jusqu'à il y a peu mais n'a plus cours. Quant à « *el azul del cielo* », les deux actualisateurs du substantif de tension généralisante permettent au lecteur d'être intégré à la sphère énonciative, puisque ce dernier est censé partager un référentiel commun avec la voix poétique, et participent de la « mise en scène » de ce souvenir, où le lecteur est à la fois acteur-témoin et public. Le mot « *cielo* » à la rime du second vers est un nouveau point de bascule : fin de la première exclamation où l'oiseau est métaphore du cerf-volant, il est le point de départ de la métaphore de l'aéroplane comme nouvelle métaphore du

cerf-volant. Toujours actualisé dans une tension généralisante, « *aeroplano* » est la face « latinisée » du « *papalote* », dont le sens plus général se rapporte à tout objet ou toute machine susceptible de pouvoir voler dans les airs. Le pronom « *te* » au milieu de ce vers est un nouveau cran franchi dans la dimension lyrique du poème : participant d'une anthropomorphisation du « *papalote* » auquel s'adresse la voix poétique sur le ton du regret, il rétro motive à son tour le premier vers, qui n'est plus seulement une apposition mais bien un vocatif destiné à amorcer une tonalité tragique. Tragédie qui trouve son apogée dans le syntagme verbal « *te ha vencido* ». Ici, la chronothèse *in esse* est également teintée du *perfectum* inhérent à l'emploi du passé composé. Si l'auxiliaire « *haber* » reste au présent, sa combinaison morpho-syntaxique avec un participe passé implique un procédé certes révolu mais dont les conséquences sont toujours perceptibles au moment T de l'énonciation. Métaphore du temps qui passe, le cerf-volant de l'enfance est devenu l'aéroplane de l'adulte sous ce même ciel bleu tandis que ce *haiku* en retrace la lente métamorphose.

Enfin, nous citerons un dernier exemple toujours extrait de la section « *El pueblo* » du recueil de *haikus* du poète mexicain :

EL RATÓN

*Enigmático despertador:
de día provoca risa,
de noche infundes terror*⁵⁰⁰...

Une nouvelle fois, nous commencerons par analyser le titre, important à bien des égards dans le cadre de notre analyse. Tout d'abord, notons qu'en espagnol, le mot « *rata* » désigne le rat et le mot « *ratón* », la souris. Le suffixe augmentatif est attribué à l'animal le plus petit quand le mot de base désigne l'animal le plus gros, tous deux étant de la même famille. Faut-il voir dans cet ajout d'affixe une plus grande familiarité du sujet parlant avec l'un plutôt qu'avec l'autre ? Cette hypothèse serait par trop simplifiée : c'est sans doute que la souris, plus petite, attire plus de « sympathie » que le rat, réputé pour être nuisible et porteur de maladies. Or, ce qui apparaît au vu de ces remarques morphologiques, c'est encore l'ambivalence des suffixes, qu'ils soient augmentatifs ou diminutifs. Moins que ce clivage entre le « gros » et le « petit », c'est le rapport à la situation d'énonciation, et plus particulièrement le rapport du sujet parlant avec l'objet qu'il nomme, qui détermine la valeur méliorative ou péjorative de l'emploi des suffixes. Si nous avons décidé de citer de ce poème précisément, dont le titre porte un augmentatif quand les deux autres *haikus* se distinguaient

⁵⁰⁰José Rubén Romero, *ibid.*, p.708

par l'usage de diminutifs, c'est avant tout pour montrer la relation de subjectivité entre sujet parlant et objet nommé révélée par l'emploi de l'une ou l'autre de ces catégories de suffixes.

Le premier vers de ce *haiku*, composé d'un syntagme nominal de type « adjectif + substantif » porte en soi un premier paradoxe mis en relief par l'antéposition de l'adjectif et les deux points en fin de vers qui l'isolent partiellement du reste du texte. L'« *enigmático despertador* » suivi de ces signes d'assise suppose que l'aspectualisation du référent titulaire est en cours et sera certainement développée dans les deux vers à venir. Quant à l'actualisation de ces deux lexies côte à côte, le combinatoire a des allures d'oxymore. D'une part, l'adjectif « *enigmático* » renvoie à un objet discret, voire caché, dont on ignorerait à la fois la présence et/ou la nature, ou dont l'apparence pourrait s'avérer trompeuse et cacher ainsi une réalité autre. De toute évidence, il s'agit d'un objet pour lequel il serait bon de garder quelque réserve. D'autre part, le substantif « *despertador* » évoque ce qui éveille et, par extension, ce qui révèle. Le mot convoque aussi l'image du réveil qui sonne alors qu'on est endormi : un retour abrupt à une réalité concrète et tangible, par opposition au sommeil. De fait, cette opposition « veille »/ « sommeil » semble être la base de l'anaphore visible au début des deux derniers vers avec le balancement « *de día* »/ « *de noche* ». Les deux derniers vers comportent tous deux des verbes conjugués, dont le présent est ici à valeur atemporelle, deux verbes dont la sémantèse s'oppose. « *Provocar* » suppose une action volontaire et perceptible d'un sujet sur un autre : on cherche à éveiller un sentiment particulier. Dans le cas présent, il s'agit du rire. Notons que « *día* » et « *risa* » en fin de vers forment une rime interne : s'ils sont liés par la circonstance, les deux mots sont également liés phonétiquement et entrent en résonance tandis que le premier vers rime invariablement avec le troisième. « *Infundir* », littéralement « inspirer », ne possède pas ce sème de cause externe que peut recouvrir le mot « *provocar* » : il est une réaction interne à une cause intériorisée. Enfin, la dernière antithèse est mise en évidence en fin de vers, portant sur « *risa* » et « *terror* ». Nous sommes en présence des deux valeurs, presque simultanées, de l'utilisation des suffixes, notamment des diminutifs : d'une part, une prise de distance telle que le sujet peut rire de l'objet dont il parle ; d'autre part, une émotion qui apporte une tonalité plus lyrique et témoigne du rapprochement du sujet de l'objet dont il parle. Le rire que provoque la souris de jour se mue en terreur lorsque la même souris est vue de nuit. L'objet demeure le même : c'est la relation du sujet à l'objet qui change en fonction de la situation d'énonciation. Les points de suspension à la fin du poème, au vers où il est question de la vision nocturne de la souris, contribuent à maintenir le discours dans une position atemporelle car l'énoncé n'est pas tout-à-fait achevé même s'il est clos. La visée à l'encodage, opérée par la voix poétique, prend en compte le fait que celle-ci laisse au lecteur un double travail après sa lecture : celui de l'interprétation mais aussi celui de l'imagination. Le lieu, le moment importerait finalement peu : l'expérience d'avoir trouvé une souris

amusante ou terrifiante est possible pour tout lecteur et sans doute déjà éprouvée par celui-ci, qui souscrira ou ne souscrira pas à l'impression donnée par le poème.

Pour des raisons pragmatiques, nous avons restreint notre corpus d'exemple tirés de la même section du recueil *Tacámbaro* à ces trois poèmes, tous trois porteurs de l'élément que nous nous attachons à analyser, soit l'utilisation des suffixes dans l'énonciation comme support de la relation du sujet parlant à l'objet dont il parle. D'autres occurrences peuvent être relevées comme par exemple ce *haiku* de la section « *Calendario rural* » :

FEBRERO

EL CARNAVAL

*¡Alegría de cascарones,
policromía de agasajos
en la tristeza de los callejones⁵⁰¹!*

Il ne saurait y avoir d'ambiguïté sur la nature profondément lyrique de poème, qui s'ouvre sur l'allégresse d'une fête et qui se termine sur la double désolation de la fin du carnaval et de la fin de l'hiver, métaphorisée par les ruelles désertes. Ici encore, le suffixe de « *callejón* », augmentatif par nature, désigne un référent plus petit que celui du mot de base, « *calle* ». Les « *cascарones* » peuvent être métaphore des déguisements aussi bien que des manteaux portés par les participants lors de la célébration du carnaval. L'augmentatif sert, dans ce cas, une mise en relief de cette « présence » humaine métonymique, dont la voix poétique fait certainement partie. En posant le substantif pluriel sans actualisateur susceptible de le rattacher dans le temps ou dans l'espace, la voix poétique « se détache » de la scène, qu'elle contemple avec nostalgie mais laisse également la possibilité au lecteur de s'y inscrire, le cas échéant. Le rappel du carnaval annoncé dans le titre du *haiku* est condensé dans la « *policromía de agasajos* », les couleurs et la convivialité de la fête, qui forment la frontière entre l'allégresse et la tristesse.

Nous terminerons cette série d'exemples extraits de *Tacámbaro* par cet autre *haiku* de José Rubén Romero, dans « *Retablo familiar* » :

MI HERMANO

Gordito, tu hinchazón

⁵⁰¹José Rubén Romero, *ibid.*, p. 714

*es porque no te cabe
por grande el corazón*⁵⁰².

Ce poème, clôturant la série de ceux que nous citerons du haïkiste mexicain, apparaît comme un résumé de ce que nous avons cherché à démontrer en ceci qu'il présente des emplois d'augmentatifs et de diminutifs coexistant au sein d'un même texte, ce qui nous permet de mesurer la valeur attribuée à chacun de ces emplois dans un contexte énonciatif commun.

Le premier mot du texte, « *gordito* » en apposition, porte un suffixe diminutif quand la sémantèse de l'adjectif comporte des sèmes contradictoires avec le « petit » tels que /gros/, /massif/, /imposant/. Il ne s'agit donc pas de réduire implicitement la taille du « *gordito* » mais bien d'attirer une attention bienveillante sur l'objet dont parle la voix poétique, son frère. L'apposition s'avère être un vocatif et c'est à son frère que s'adresse la voix poétique : il devient difficilement concevable que le « *gordito* » ait une valeur d'amplification péjorative d'un trait physique dans le but de le tourner en ridicule mais bien d'atténuer un constat qui pourrait s'avérer vexant. Ce n'est pas de la surcharge pondérale du frère de José Rubén Romero qu'il faut tenir compte mais bien de l'affection manifeste qu'il porte à son frère et ce, malgré ses imperfections. Le syntagme nominal « *tu hinchazón* » à la fin du premier vers (qui rimera avec le troisième, comme dans tous les *haikus* de José Rubén Romero) permet un glissement sémique de l'obésité, pouvant résulter d'un comportement conscient du frère, vers un « gonflement », qui tiendrait alors d'un fait d'ordre médical ou physiologique tout en restant indépendant de la volonté du frère.

L'idée de « taille », de « grandeur », de « grosseur » au sens littéral et médical du terme, est pourtant réactivée au second vers avec « *cabe* » en fin de segment. Le verbe apparaît, dans l'axe des successivités, après un connecteur logique (« *porque* »), le rappel au moyen du pronom « *te* » de l'objet du discours et une modalisation négative de « *caber* ». À l'image d'un médecin qui diagnostique une anomalie chez son patient, la voix poétique cherche une explication « vraisemblable » au fait qu'il décrit. Il faut attendre le début du troisième vers avec un nouveau connecteur logique (« *por* ») balisant la suite de la justification, pour voir actualiser « grande », qui n'est plus « *gordo* » et qui ne porte pas de suffixe même s'il signifie la taille. Cette absence de suffixe est une « rampe de lancement » pour l'apogée du poème : le mot « *corazón* ». En le faisant rimer avec « *hinchazón* », dont le suffixe a été subduit au point d'en oublier sa nature originelle, « *corazón* » devient un augmentatif lui aussi subduit, par contraste avec le « *gordito* » du début, lequel a servi de

⁵⁰²José Rubén Romero, *ibid.*, p.717

motivation à la remotivation opérée par la voix poétique et à la rémotivation opérée par le lecteur.

Cette manœuvre lexicale et morphologique à laquelle s'est livrée la voix poétique prête à sourire. En prenant comme « prétexte » une rationalisation d'un fait tel que la surcharge pondérale du frère, elle a tissé tout un réseau de « renvois » morpho-syntaxiques dont le but n'était autre que le compliment, la marque d'affection qui n'a pu être possible que dès lors qu'elle s'est distanciée du fait pour en donner une justification rationnellement absurde mais émotivement juste.

Au sujet de l'absurde, souvent lié à la notion de comique, Laurence Olivier fait cette remarque fort pertinente :

On pourrait comprendre la formule « un accès au monde médiatisé par le langage » comme une façon, pour le langage, de s'interposer entre le sujet et le monde pour les réconcilier. Cette réconciliation reste imparfaite toutefois, car le langage est toujours une interprétation approximative du monde et non sa parfaite représentation⁵⁰³.

Ce rôle du langage comme médium de (ré)conciliation entre l'être et le monde qui l'entoure revêt une importance capitale dans le procès comique du texte littéraire : le langage demeure un outil que la voix poétique manipule à l'encodage, tout au tant que le lecteur au décodage sans que les deux instances aient été en rapport autrement que par le biais du texte. Le caractère « différé » du texte littéraire est précisément l'aspect du message qui prête le flanc au comique, comme le souligne Jean-Marc Moura dans l'ouvrage qu'il a consacré au comique dans le texte littéraire : « En ce sens, le texte littéraire constitue un médium privilégié de l'humour. Puisque sa capacité performative est limitée, il ne peut déclencher qu'un sourire fort singulier, une forme de distance à l'égard de son propre rire où la critique s'accorde à reconnaître la retenue et la complexité humoristiques⁵⁰⁴. » Et ce n'est pas là le seul point que Jean-Marc Moura éclaire brillamment puisqu'il invoque deux tendances majeures de l'humour en rappelant que, depuis l'Antiquité, l'on se doit de distinguer la « *vis comica* » comme recherche du « comique simple » et le « *speculum vitae* », qu'il définit comme le « miroir amusant de la société⁵⁰⁵ », la même différence que nous avons pu faire entre *haiku* comique et *senryû*.

La nécessité d'analyser ces poèmes, que nous avons caractérisés comme appartenant au comique, dans un recueil comme celui de José Rubén Romero tient au projet initial que nous avons de caractériser le *haiku* comme une forme fragmentaire, appartenant au

⁵⁰³Laurence Olivier, *Langage et absurde*, Pour une sémiotique in-signé, Montréal, Liber, 2011, p. p10

⁵⁰⁴Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.44

⁵⁰⁵Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.71

discontinu. Fragmentaire car, nous l'avons vu, elle n'est qu'une « amorce » de la pensée, donné comme telle à lire et à se lire. Discontinue car, si elle conserve son autonomie de sens, cette forme poétique relève du « discret », pour reprendre ici la terminologie de Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès. Tous les *haikus* de José Rubén Romero que nous avons cités sont des textes clos sans pour autant cesser d'entretenir entre eux ces liens discrets que sont les rimes, le rythme, la tonalité et les constituants sémiotiques tels que les suffixes que nous avons relevés. Ces liens ne peuvent apparaître que sur un fond continu, un tout dans lesquels les unités s'inscrivent et, entre elles, les réseaux sémiotiques se dessinent. La brièveté se « relativise » mais ne disparaît pas.

À la lueur de ces considérations, citons cette série de formes brèves brefs figurant dans le poème intitulé « *Campo nuestro* », du poète argentin Oliverio Gironde :

[...]

*Cuando me acerco, pampa, a tu recuerdo,
te me vas, despacito, para adentro...
al trote corto, campo, al trotecito.*

* * *

*Entra y descansa, campo. Densesilla.
Deja de ser eterna lejanía.*

* * *

*Cuanto más te repito y te repito
quisiera repetirte al infinito⁵⁰⁶.*

[...]

À l'instar des *haikus* de José Rubén Romero que nous avons cités, le poème de Oliverio Gironde apparaît également comme une sorte d'hommage rendu à la « terre », celle des origines e celle que l'on cultive. Nous avons pris le soin de mettre en gras dans le texte les suffixes diminutifs afin que le lecteur puisse percevoir leur répartition de façon plus immédiate.

⁵⁰⁶Oliviero Gironde, « *Campo nuestro* », in *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 100

La « *pampa* » argentine est anthropomorphisée, destinataire premier de l'adresse de la voix poétique avec les embrayeurs personnels de deuxième personne du singulier dont le référent est mis en apposition, vocatif qui place l'énonciation dans une dynamique dialogique. Elle coexiste avec un terme qui lui est proche, sans en être synonyme : « *campo* », qui désigne la réalité dégagée de tout affect, tandis que « *pampa* » est l'objet de la tendresse exprimée par la voix poétique. Cette proximité de la voix poétique est matérialisée par le jeu des pronoms personnels qui émaille le texte : « *me acerco* », « *tu recuerdo* » dans le premier vers, qui se « contracte » dans la locution verbale « *te me vas* », rapprochant les deux personnes quand le verbe signifie l'éloignement de la deuxième (tandis que « *adentro* » connote un rapprochement intime). L'apostrophe à la fin du second vers semble traduire une hésitation, mise en relief par l'absence de majuscule au début du troisième vers, comme si la voix poétique cherchait ses mots. C'est sans doute cet empressement lyrique qui motive les nombreuses répétitions, qui impriment au texte un rythme particulier, tout comme les juxtapositions qui obligent le lecteur à marquer des pauses entre les répétitions.

Dans la première strophe, un rythme ternaire s'impose : « *pampa* » et « *campo* » sont en milieu de vers comme si le second était un reflet du premier. La paronomase les rapproche phoniquement tandis que le sens demeure similaire. C'est encore la relation du sujet parlant à l'objet dont il parle qui se trouve modifiée, notamment par l'actualisation d'un premier diminutif, « *despacito* », pris entre l'éloignement du souvenir et l'intériorisation de celui-ci auquel la voix poétique s'efforce de se livrer. Dans le troisième vers, la notion de rythme, ici liée à celle de vitesse (celle du passage du temps, celle de l'oubli), fait l'objet d'une répétition avec le mot « *trote* » en début de vers, qui devient « *trotecito* » en fin de vers. Entre les deux occurrences, « *trote corto* », avec la répétition de plusieurs phonèmes tels que [t] et [r] pour les consonnes, [o] pour la seule voyelle, semble une anagramme imparfaite, comme si la notion d'allure rapide se trouvaient amplifiée par le redoublement des phonèmes d'un mot sur l'autre. Pourtant, le mot « *campo* », intercalé en apposition vocative au milieu du vers, paraît briser ce martèlement phonique et aboutit, avec l'anaphore du « *al* » de part et d'autre de l'incise, à un nouveau diminutif. Il apparaît alors que, si le sens des lexies employées dans ce vers connote une certaine rapidité, le discours s'ingénie à la ralentir, à l'enrayer au point de pouvoir la saisir. Dans le cas présent, le diminutif n'a pas de fonction péjorative, ni même diminutive au sens littéral du terme : il se pose comme une mise en relief de cette volonté tendre de la voix poétique de garder ce souvenir de la « *pampa* ».

Dans la seconde strophe, un distique quand la première était un tercet, il est intéressant de noter que c'est le mot « *campo* » qui est mis en apposition dans l'adresse qui suit deux impératifs liés par la copule « *y* » : « *entra* », « *descansa* ». Le point final après « *campo* » nécessite une pause plus longue après laquelle survient le diminutif. « *Densesilla* » est l'unique

mot de cette unité phrastique. La flexion du féminin singulier dans le suffixe diminutif exclut « campo » des référents possibles et réactive, *in absentia*, la « pampa », véritable objet de la quête de la voix poétique. La répétition de la syllabe [de] au début de « *descansa* » lie le verbe, dont le support est « *campo* », à l'adjectif « *densesilla* », dont le référent n'est pas actualisé dans la strophe. Notons par ailleurs que le rythme ternaire imposé par le premier tercet se laisse toujours entendre dans le premier vers du distique. La rupture rythmique opérée par l'actualisation d'un syntagme phrastique complet dans le second vers de ce même distique ne manquera pas d'interpeller le lecteur : il s'agit d'un point de bascule entre l'atmosphère intérieure de la voix poétique, son intimité lyrique, et son expression, comme nous allons le voir.

En effet, dans le dernier distique que nous avons cité, « *cuanto* » renvoie par paronomase au « *cuando* » du complément circonstanciel de temps qui ouvrait le tercet. Toujours en écho au premier tercet, où le suffixe diminutif employé était « *-cito* », la répétition de la locution verbale « *te repito* » confère au verbe un caractère performatif (la voix poétique répète qu'elle répète) en même temps qu'elle s'élève au plan du métalangage. Or la ressemblance phonique de la flexion verbale « *-ito* » du verbe « *repetir* », dont le radical change en raison de l'affaiblissement, et le suffixe diminutif « *-cito* » qui contient tous les phonèmes de la flexion, semble faire dériver le verbe vers le paradigme des adjectifs dotés de diminutifs. L'inverse peut être envisageable : les suffixes accolés aux adjectifs peuvent les faire dériver vers un semblant de flexion verbale et leur fonction modifiée ne s'attacherait plus à décrire un état mais à mettre un désir en acte. Afin de mieux les percevoir dans le texte, nous avons souligné les mots comportant les syllabes [ito]. C'est le même type de rapprochement phonique qui fera entrer « *infinito* » dans le paradigme des diminutifs au dernier vers du second distique. Le découpage morphologique annoncé dans le premier tercet par l'usage des suffixes se propage dans le poème jusqu'à « contaminer » toutes les catégories grammaticales. « *Infinito* » peut alors être lu comme « *in-* »+ « *-fin-* »+ « *-ito* », cette fin de l'éternel éloignement (« *eterna lejanía* » dans le second vers du second distique) que la voix poétique semble souhaiter ardemment.

En traitant de l'emploi des diminutifs en langue espagnole dans le haïku, nous avons tenté démontrer comment ceux-ci pouvaient participer de cette esthétique du fragment, de la discontinuité inhérente aux formes brèves – et plus particulièrement au haïku comme archétype du bref en poésie. Le diminutif n'est pas un simple morphème syntaxique, comme le souligne Amado Alonso :

Con los diminutivos elocuentes nos paramos y detenimos al oyente en determinada representación para imponerle un aserto. Ponemos el dedo sobre

la realidad del objeto, sobre su existir. Con los estético-valorativos nos paramos nosotros en la representación imaginativa del objeto, pero ahora poniendo el dedo sobre su « valor », o más exactamente, sobre lo valioso que nos es. El diminutivo elocuente responde a una representación del objeto como existente; el estético es una contemplación del objeto como valioso. Con esto queda cerrada la cadena de funciones del diminutivo: el estético se engancha con lo afectivo⁵⁰⁷.

Cette remarque, qui semble clore la question de l'utilisation des diminutifs, notamment dans la poésie, est intéressante à plusieurs égards. Elle postule la reconnaissance de l'existence d'un objet précis sur lequel s'arrête la voix poétique, conceptuel ou réel, qu'elle fait reconnaître à son tour au lecteur par le biais du langage. L'expérience du sujet parlant est donc transmise au sujet qui écoute mais non comme un fait aseptisé de toute émotion, de toute esthétisation. La poésie étant le résultat d'une esthétisation du langage, il serait difficile de nier aux diminutifs la valeur esthétique dont ils sont investis et celle qu'ils doivent transmettre. Par ailleurs, en les qualifiant d' « éloquents », Amado Alonso donne à ces morphèmes une valeur interne et intrinsèque : le diminutif renseigne sur la relation et le sujet dont il parle mais renseigne également sur lui-même et la fonction qu'il occupe dans le texte. Quant à la dimension émotionnelle qu'il contient, elle n'est plus à démontrer : la subjectivité dont la voix poétique charge le diminutif n'est pas minimisée ni écartée. Bien au contraire, non seulement la voix poétique « capte » l'attention du lecteur mais elle la canalise aussi vers un point précis de l'énoncé sur lequel l'accent doit être mis et entendu comme tel.

D'un point de vue sémiotique, nous considérons que cette subjectivité est discrète, réactivée à chaque incursion illocutoire de la voix poétique en différents points des recueils, à l'image des exemples que nous avons cités. Sans doute faut-il voir une motivation de la voix poétique de l'ordre de la « *captatio benevolentiae* », qui serait à l'origine d'une connivence implicite entre énonciateur et énonciataire. Cet énonciataire, dans le cas présent, est double. Nous l'avons vu, l'emploi des diminutifs est souvent accompagné d'une adresse en deuxième personne à l'objet – au sens sémiotique du terme, c'est à dire objet animé ou inanimé sur lequel se porte l'attention de la voix poétique –, ce qui implique un destinataire intra-discursif. Cependant, si un dialogue est établi, les deux instances dialogique créent automatiquement la nécessité d'un tiers, présent ou absent, assistant à l'échange. Le lecteur joue le rôle de ce tiers dans le dialogue : il donne une « valeur » à l'échange. Il en est à la fois le témoin silencieux et l'interprétant actif.

⁵⁰⁷Amado Alonso, *op.cit.*, p.99-100

III.3.1.4. Connivence et références : le lecteur complice

La notion de connivence entre émetteur et récepteur pouvant être dorénavant admise comme présumé, de même que la relation « singulière » entre le sujet parlant et l'objet dont il parle, demandons-nous ce qui pourrait prêter à sourire lorsque se présente sous nos yeux un texte comme celui d'Esteban Alonso Ramírez :

SACADO DE LAS AGUAS

*Quando bajó del monte
todos sabían
que él había escrito esas leyes⁵⁰⁸.*

[...]

Le texte que nous avons reporté ci-dessus est la première strophe d'un poème plus long qui compte quarante-cinq vers en tout. Ce premier tercet, qui fait écho à un autre tercet final qui se prolonge dans un vers isolé, a de quoi retenir notre attention. Faisant immédiatement suite au titre, la référence biblique au personnage de Moïse fendant la Mer Rouge, descendant du Mont Sinaï avec les pierres contenant le Décalogue, n'aura pas échappé au lecteur. Teinté d'une ironie à peine voilée, le texte se donne à voir comme tel d'emblée⁵⁰⁹. Le sujet du verbe « *bajó* », dans le premier vers, comme le référent de l'embrayeur personnel « *él* » dans le troisième vers apparaît être le prophète, ce qui assure une cohérence logique du texte alors même que le personnage biblique n'est pas explicitement nommé. Cependant, le tercet faisant référence au fameux épisode des Tables de la Loi (*Exode*, 20:18), à l'incompréhension et à la terreur du peuple juif face à l'échange en aparté qui eut lieu entre Moïse et Yahvé sur la

⁵⁰⁸Le poème complet est consultable sur le site : <http://afinidadeselectivascr.blogspot.fr/2010/01/esteban-ramirez.html>, consulté le 30/07/2013. Le poème est extrait du recueil *Corazón de los días*, San José de Costa Rica, Ed. Espiral, 2010. En raison de son édition restreinte, nous n'avons malheureusement pu avoir accès qu'à certains poèmes disponibles sur les différentes pages de l'auteur.

⁵⁰⁹L'épisode de Moïse recevant le *Décalogue* sur le Mont Sinaï n'est cependant pas la seule mention au *Livre de l'Exode*. Afin de faciliter la compréhension du texte et d'en percevoir l'ironie prégnante, nous reportons l'une des strophes suivantes du poème d'Esteban Alonso Ramírez : « [...] *Satisfecho/ siguió con la misión/ de controlar sus vidas/ guiarles por sendas circulares/ e instituirles en temores/ soberbia/ sed de sangre y de venganza/ para saciar/ la extraña justicia/ de su dios egoísta.* ». Cette strophe renvoie également à un autre épisode biblique, celui de la *Mission de Moïse* (3:20) mais est également une continuité de celui du *Décalogue* (20:5) : « Tu ne te prosterner pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrière petits-enfants pour ceux qui me haïssent, mais qui fais grâce à des milliers pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements. »

montagne, le « *él* » prend, sous la plume du poète costaricain, un sens double qui peut effectivement prêter à sourire. Sachant que אֱלֹהִים (« *el* ») est une des nombreuses manières de nommer Dieu en hébreu⁵¹⁰, le « *él* » espagnol devient homophone d'un mot hébreu. En castillan, cette syllabe a pour référent le prophète ramenant le *Décalogue* mais qui demeure bel et bien humain, tandis qu'en hébreu, il désigne Dieu lui-même. Ce « louchement » phonique, dans le contexte où il est inséré, tend à montrer l'ambiguïté du langage autant que du symbole : l'imposture de Moïse voulant « dicter sa loi » est dénudée par un simple procédé d'homophonie. Cette dénonciation humoristique semble toujours d'actualité relative puisque la voix poétique emploie l'actualisateur « *esas (leyes)* », qui situe le texte en question dans une sphère déictique à mi-chemin entre le *hic et nunc* du « je » et l'éloignement spatio-temporel de la troisième personne (*aquellas*). Cependant, le pivot sur lequel s'articule le double discours de la voix poétique reste le « *él* » : Jean-Marc Moura précise que l'humour littéraire participe d'une poétique fondée sur un effet de position de certaines instances textuelles⁵¹¹, ce que nous venons de tenter de démontrer avec ce poème d'Esteban Alonso Ramírez.

Bon nombre de *haikus* que nous qualifierons de « comiques » (au sens large du terme, qui provoquent un amusement) sont des détournements ou des parodies de textes ou d'épisodes bibliques souvent très connus. Aussi, nous émettrons l'hypothèse suivante : si, pour déceler l'humour (ironie, satire, cynisme ou tout simplement mot d'esprit ou jeu de mots), les instances d'émission et de réception doivent partager un référentiel commun en fonction duquel s'opérera le « décalage » discursif, la religion fait sans doute partie des référentiels les plus répandus. Aussi, il sera plus « facile » pour le lecteur de comprendre l'humour sur un sujet qu'il connaît bien ou, à tout le moins, sur lequel il possède quelques repères (personnages, passages de la *Bible* célèbres, aphorismes tirés des versets des *Évangiles*).

Afin de mieux illustrer notre propos, prenons cet exemple de *haiku* de Mario Benedetti, dans « *Otro rincón de haikus* » :

54

*nadie recuerda
que Cristo fue una víctima
del cristianismo*⁵¹²

⁵¹⁰Le suffixe « *el* » hébraïque est encore visible de nos jours dans les prénoms, notamment dans ceux des anges, archanges et prophètes, principaux messagers de la Voix divine, tels que Gabriel (« *gabar* », la force et « *el* », Dieu, soit littéralement la « force de Dieu ») ou encore Daniel (de « *dayân* », le juge, et « *el* », soit littéralement « Dieu est ton seul juge »), entre autres exemples possibles. Le « *el* » est une contraction du nom אֱלֹהִים (*elohim*), littéralement « le seul et vrai dieu ».

⁵¹¹Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.73

⁵¹²Mario Benedetti, *Adioses y Bienvenidas*, « *Otro rincón de haikus* », Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 139

La figure christique, à l'origine d'une tradition symbolique depuis plus de deux millénaires et en constant renouvellement, est effectivement un référent que le lecteur pourrait difficilement ignorer. Si l'on part du principe de que l'ironie « consiste à exprimer un énoncé qui doit être entendu comme un autre et suppose un décodage rapide du destinataire⁵¹³ », il semblerait que le *haiku* de Mario Benedetti remplisse les critères définitoires avancés par Aline Geysant, Nicole Gutteville et Asifa Razack dans l'ouvrage intitulé *Le Comique*. Les trois théoriciennes du comique rappellent que le statut du modèle divin (pris dans la *Bible*, notamment) est particulier puisqu'il place l'ironiste en position de « supériorité omnisciente », lui laisse le loisir « de railler et rire » pendant que « l'homme déchiffre et pense ». Peut-être faut-il voir dans cette suggestion une tentative du poète d'être restitué dans sa fonction d'herméneute, de *poieta* au sens attique du terme.

En revenant sur la crucifixion du Christ, Mario Benedetti ne fait que replacer le texte dans un contexte dont la tradition l'a extrait afin de lui conférer une portée symbolique dans l'iconologie religieuse. Or, de fait, Jésus Christ était rabbin, s'est rebellé contre l'autorité de la religion juive représentée par le Sanhédrin, est allé au-devant d'un sort funeste pour défendre son point de vue et a subi le châtement romain que l'on appliquait aux traîtres, aux voleurs et aux esclaves récalcitrants, à savoir la croix. À l'origine du christianisme, et non des différents schismes que celui-ci connaîtra par la suite, il fut effectivement le premier à pâtir des persécutions de chrétiens puisque, par définition, lui-même l'était. Le « décrochage » énonciatif opéré par Mario Benedetti dans ce *haiku* est une dénudation du déplacement de la norme, obéissant à une logique de « vraisemblance » historique plutôt que symbolique.

Tsvetan Todorov nuance fortement la relation « écart »/ « norme » dans l'utilisation des figures du discours :

Écart de quoi ? D'une norme. Le rêve des rhétoriciens modernes a été d'identifier cette norme avec les codes de la langue. Et il est vrai qu'un certain nombre de figures représentent des infractions à la langue (par exemple, la plupart des « métoplasmes » de Klinkenberg). Mais ce nombre ne correspond qu'à une partie seulement des figures ; pour les autres, on doit chercher la norme, non dans une langue mais dans un type de discours. [...] Les règles de la langue s'appliquent à tous les discours ; les règles d'un discours ne s'appliquent qu'à lui ; dire qu'elles sont absentes dans un autre discours est une tautologie. Chaque discours possède sa propre organisation qu'on ne peut pas forcément déduire en inversant celle d'un autre. Affirmer le contraire revient à considérer les chaises comme des tables déviantes⁵¹⁴.

⁵¹³Aline Geysant, Gutteville Nicole, Razack Asifa, *Le Comique*, Paris, Ellipses, 2000, p.81

⁵¹⁴Tsvetan Todorov, « Synecdoques », in *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, p.9

Même si l'hypothèse de Tsvetan Todorov n'invalide pas la notion d'écart comme possible caractérisation de la figure, elle met cependant en exergue la fonction discursive attribuée à celle-ci, restreignant de fait toutes les tentatives de systématisation des figures comme un ensemble régi par des règles que l'auteur (poète, dramaturge, romancier, journaliste, etc.) se doit de respecter sinon d'enfreindre. C'est-à-dire, pour le cas qui nous occupe, que Mario Benedetti n'a pas commis un écart mais a placé son discours à distance de la norme symbolique qu'on confère habituellement à l'énoncé pour lui rendre une « véracité » historique. Toute l'ironie de ce *haiku* réside dans le fait qu'il y a échange : c'est dans le sens « propre » du texte qu'il faut chercher le sens « figuré », et non l'inverse comme le voudrait une figure telle que la métaphore. C'est à partir du fait que l'on a créé le symbole et non le symbole qui a engendré le fait.

Cette remise en question du rapport entre signe et symbole dans le *haiku* du poète mexicain est perceptible à travers le polyptote « *Cristo* »/ « *cristianismo* », qui, sous couvert de dérivation lexicale, cache une métalepse qui rend concomitantes l'existence du Christ et celle du christianisme alors que le second est la conséquence directe du premier. Par ailleurs, la rémanence phonique ces voyelles [a]/ [i] et des consonnes [t] / [m] communes à « *víctima* » et « *cristianismo* » paraissent mettre au jour une relation à la fois phonique et sémiotique entre les deux mots, comme si le premier, par une sorte de glossolalie sensée, avait programmé l'apparition (logique) du second. En somme, Jésus Christ fut « victime de son succès », chronique d'une mort annoncée dans le nom même de la religion qu'il fonde. Enfin, ce sens « occulte » du fait historique est explicité par le premier vers, « *nadie recuerda* », avec la tournure impersonnelle accompagnée d'un présent à valeur atemporelle. Ce vers sonne comme un aveu de culpabilité dont la voix poétique est exclue, une sorte de « *tua culpa* » qui ne peut laisser indifférent. En effet, la voix poétique a conscience de cet oubli et le rectifie par le biais du poème, et par là-même, engage le lecteur dans la voie qu'elle lui trace, à savoir reconsidérer à la fois le statut d'un texte, comme Esteban Alonso Ramírez nous a conduit à reconsidérer les limites d'une langue.

Bien loin des rythmes des psaumes que Salvador Espriu laissait transparaître en filigrane de ses formes brèves, lesquelles demandaient une connaissance approfondie de la littérature biblique, Mario Benedetti joue, voire se joue, de l'image. Le *haiku* extrait de « *Otro rincón de haikus* » semble presque entrer en contradiction avec celui-ci, provenant du recueil antérieur *Rincón de haikus* :

como es notorio
jesús no era cristiano
*pero sufría*⁵¹⁵

Le contre-pied du premier texte que nous avons cité semble flagrant. Pourtant, le mécanisme discursif demeure le même : replacer le fait dans un contexte, c'est-à-dire déplacer le discours qui le rapporte dans un autre plan, lui attribuer une valeur propre. Contrairement au « *nadie recuerda* », le « *como es notorio* » inclut à la fois la voix poétique et lecteur, qui ne peut qu'adhérer à l'énoncé. La portée omnitemporelle d'un texte qui se donne à voir comme un aphorisme permet de réactiver la chronothèse du discours à chaque lecture : l'imparfait, temps de l'inactuel et surtout du récit, prend ici toute sa valeur narrative. La voix poétique énonce un fait. Jésus-Christ ne pouvant être chrétien puisque le christianisme est le fruit de son idée, il n'était pas encore le mythe désincarné que la *Bible* a fait de lui. Cette explication constitue déjà, en soi, une distanciation de la voix poétique non par rapport au fait mais par rapport au discours que l'on produit dans les *Écritures*. Notons par ailleurs que, si la voix poétique appelle le prophète par son prénom (« *jesús* » sans majuscule), son nom apparaît pourtant de façon hypogrammatique dans « *cristiano* », où l'on ne manquera pas de lire « *cristo* » sans majuscule. Dans cet exemple, la casse est également vecteur de lien sémiotique entre les formants du discours. Enfin, le point d'orgue du texte réside sans doute dans le dernier mot du poème, le verbe « *sufría* ». Il est de nos jours communément admis que les Évangiles ont été, pour la plupart, rédigés en grec. Par analogie, « *sufrire* » peut convoquer *in absentia* son synonyme, « *padecer* », qui dérive du latin « *patior* » qui signifie « souffrir » mais aussi « supporter », « endurer », mais pouvant également renvoyer au « *pathos*⁵¹⁶ » grec qui, comme le verbe déponent latin, inclut l'idée de souffrance accompagnée d'une certaine passivité devant la douleur physique ou morale. Il est alors presque naturel de se remémorer l'un des passages les plus célèbres des *Évangiles*, la Passion du Christ, où le Fils de Dieu endure toute sorte d'infamies sans jamais se plaindre.

Comme dans le premier exemple, Jésus-Christ « souffre » effectivement des maux injustes que cause son engagement idéologique, mais non sans une certaine résignation, ce qui rend la figure mythique plus humaine. Au lieu d'anthropomorphiser un objet pour « en rire », comme c'est souvent le cas dans la poésie, le ressort comico-ironique du *haiku* de Mario Benedetti repose sur le désacralisation de la figure christique, d'essence partiellement divine, pour le ramener à la condition humaine que l'on peut effectivement tourner dès lors en

⁵¹⁵Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2001, p. 172

⁵¹⁶Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901, p.642. Il s'agit des différentes acceptions dans la définition du mot « *πάθη, ης* » : « état passif suite à ce qui arrive à quelqu'un » ; « souffrance, douleur, affliction ». Le latin porte cette « passivité » sous-entendu dans la morphologie même du déponent « *patior, passum, pati* », qui se conjugue comme un passif même si sa diathèse est active.

dérision. Ce détour étymologique nous permet de situer le diagramme dans lequel se nouent les liens sémantiques et, par là-même, d'accéder à un plan autre du discours occulté par le discours lui-même, conformément à l'hypothèse avancée par Tsvetan Todorov.

Nous avons évoqué l'idée, un peu plus tôt, que la prédilection des poètes pour l'ironie en matière de religion trouvait sans doute quelque motivation dans le fait que, en prenant à la fois de la distance et de l'ascendant sur le monde qui l'entoure, l'Homme retrouve une sorte de pureté originelle, le rapprochant de l'Être primordial capable d'entendre et de voir les signes comme il en était capable avant le Châtiment.

Citons cet exemple tiré du recueil de *haikus* de Juan Antonio González Fuentes intitulé *Haikus sin orden* :

16

*Ese otro bosque
en el que las palabras
son Dios de nuevo*⁵¹⁷

Toujours dans l'optique de la théorie émise par Tsvetan Todorov, le discours du poète cantabre est à « double tranchant ». Sans réelle portée comique immédiatement visible, il s'agit pourtant d'un rappel de l'épisode biblique de la *Genèse*, où Adam et Ève sont encore dans le Jardin d'Éden, lieu où Adam entendit la voix de Dieu surgir de nulle part. Le premier vers sous-tend un présupposé : s'il existe un « *otro bosque* », c'est sans doute qu'il en existe un premier « *bosque* » que nous avons quitté. Une fois encore, comme pour le syntagme « *esas (leyes)* » d'Estéban Alonso Ramírez, le champ déictique est celui de la deuxième personne. L'énoncé trouve donc sa place entre le locuteur « effacé » du texte et l'interlocuteur « non-actualisé » mais toujours dans une dynamique dialogique : la voix poétique émet un constat lapidaire, omnitemporel (le verbe d'état « *ser* » est investi de cette valeur), une vérité sans durée dans le temps. Cependant, les repères spatiaux « abondent » dans une forme aussi brève : « *bosque* » dénote un endroit en particulier, « *otro* » suppose qu'il en existe plusieurs, « *en el que* » ancre le discours dans le cadre de ce nouveau bois où un changement s'opère manifestement. En effet, la locution « *de nuevo* » en fin de poème ne revêt pas un sens purement itératif mais plutôt celui de la fin d'un parcours aporétique dont le poème n'est qu'une transcription, une preuve manifeste de ce que ce retour aux origines a bien eu lieu.

⁵¹⁷González Fuentes Juan Antonio, « *Haikus sin orden* », in *Monedas Sueltas, haikus 2009-2013*, Madrid, Huerga y Fierro, 2014, p.22

Cette locution peut alors est aspectualisée tant comme indice spatial que comme indice temporel.

Il est intéressant de noter que, même s'il n'y pas de rime dans ce *haiku*, un certain jeu phonique est instauré entre le premier et le troisième vers avec l'assonance en [o] : trois occurrence pour la voyelle dans chaque segment. Celle-ci est totalement exclue du second vers, où la dominante vocalique reviendrait plutôt au [a], seule voyelle présente dans le mot « *palabras* » qui est le pivot du poème. Il y a donc, comme toujours dans cette topographie poétique propre à Juan Antonio González Fuentes, un en-deçà et un au-delà du mot, matérialisé par la symétrie versale qu'il donne au poème autour de l'axe central du second vers. Quant au dernier vers, où « les mots sont Dieu de nouveau » littéralement, nous pourrions sans doute y voir une allusion au premier verset du premier livre du *Pentateuque* : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était Dieu⁵¹⁸ ». Le poème s'inscrit alors comme un prolongement du premier verset de la *Genèse*, attestant du fait que les choses sont rentrées dans l'ordre, l'ordre tel que conçu par Dieu. Notons également que dans la *Bible*, ce verset est le prologue à la Création et que celle-ci commence par le Ciel, le premier jour, et la Terre le second jour. Le *haiku* renvoie donc aux deux lieux de la Création par excellence, celle qui participe de ce monde et se matérialise par la poésie, et celle, céleste, qui l'inspire. Nous avons perçu une certaine « symétrie » apparaissant dans le poème de Juan Antonio González Fuentes qui n'est pas sans rappeler le chiasme du premier verset de la *Bible*, qui tient à la fois du changement (dans l'ordre des mots) et répétition (avec la réactualisation des mêmes mots). De manière presque iconique, ce *haiku* infirme la puissance poétique pour mieux l'affirmer ensuite, en une sorte d'astéisme très léger, autre forme de comique combinée à une logique de double discours, donc d'ironie⁵¹⁹.

Voici un autre exemple de *haikus*, qui apparaît moins comme un détournement de passages bibliques que comme un comique de situation basé sur un discours dont le contenu est effectivement en lien avec la religion :

*Una testigo
de Jehová me ofrece
la salvación⁵²⁰.*

⁵¹⁸*La Bible, Genèse, (1:1)*

⁵¹⁹Bernard Dupriez, *op.cit.*, p.84 : « L'astéisme est une forme d'ironie mondaine ». L'auteur du *Gradus* informe également que l'astéisme ne va pas sans une intonation particulière. Faute de canaux para-verbaux dans le texte littéraire, nous ne nous risquons pas à qualifier le procédé utilisé par Juan Antonio González Fuentes d'astéisme mais nous trouvons des similitudes entre l'organisation de son discours et cette figure de style que nous tenions à signaler.

⁵²⁰Eduardo Moga, *op.cit.*, p104

Dios no existe,
pienso en responderle.
*Pero sonrío*⁵²¹.

Ces deux poèmes sont extraits du recueil intitulé *Los haikus del tren* d'Eduardo Moga et sur ce point, nous devons avant tout revenir. Il serait bon de rappeler, avant de pousser plus avant l'explication des ces textes, que les *haikus* de ce recueil du poète catalan forment un ensemble, un tout au sens aristotélicien du terme. En effet, dans son introduction, le poète explique que ces poèmes sont le fruit d'observations qu'il a pu faire lors des nombreuses fois où il a pris le train, dans une gare proche de son domicile, pour se rendre à son travail. Ainsi, les *haikus* présents dans ce recueil ont été composés entre la fin de l'année 1999 et le début de l'année 2000, ayant un ancrage dans le temps explicité dans le prologue. Ils ont aussi un ancrage spatial avec deux lieux où se déroulent les événements : la gare et, bien entendu, le train en soi, à la fois prolongement de la gare et endroit autarcique une fois que celui-ci a quitté le quai. Avec ces repères spatio-temporels constamment rappelés, de manière implicite ou explicite tout au long de la lecture, le lecteur ne perd jamais de vue que, chaque fois qu'il tourne une page où il doit découvrir un nouveau *haiku*, ce poème est à la fois un isolat dans le temps et l'espace d'un point de vue typographique et phénoménologique mais se souvient constamment qu'il s'intègre dans un tout dont il n'est que qu'un formant.

Nous en voulons pour preuve ces deux *haikus*, que nous n'aurions pas pu citer séparément puisque, face à face dans le recueil sur une double page, ils sont liés dans un continuum temporel. En effet, pas de copule, ni même de marqueur logique dans le premier vers du second poème, qui aurait pu le lier syntaxiquement au premier. La dialectique entre les deux textes est avant tout fondée sur des binômes que nous pourrions considérer à la fois comme antithétiques et comme complémentaires. La sémantèse des deux verbes « *ofrecer* », dans le premier *haiku* (« *me ofrece* ») et « *responder* » (« *responderle* » avec une chronothèse de type I et l'enclise du pronom « *le* » qui renvoie à l'interlocutrice introduite dans le premier poème) forme une première paire tandis que la modalisation affirmative du premier poème s'oppose à la modalisation négative du second poème. Chacune de ces modalisations, assertive ou négative, porte sur l'existence de Dieu mais aucune n'émane de la voix poétique directement. En effet, dans le premier *haiku*, il s'agit d'une femme appartenant aux Témoins de Jéhovah : la voix poétique emploie un actualisateur du substantif avec un morphème de genre féminin devant « *testigo* », épïcène. Une nouvelle opposition/complémentarité se fait

⁵²¹Eduardo Moga, *ibid.*, p,105

jour : la femme, d'une part, et l'homme, d'autre part, puisque la voix poétique parle d'elle au masculin. Enfin, si nous considérons de plus près cette joute entre la croyance et l'incroyance polarisée respectivement par la femme et l'homme dans le texte, nous voyons comment l'image de Dieu se décline d'un poème à l'autre. En effet, le mot « Jéhovah » est une des nombreuses lectures du fameux tétragramme hébraïque « *YHVH* » qui, privé des *nikkudot*, rend imprononçable le nom de Dieu. Face à cette branche schismatique de la religion chrétienne qu'est le Jéhovisme, la voix poétique oppose « *Dios* », explicitement nommé. Il est bon de rappeler que Jésus, dans la langue hébraïque, se prononce « *Yeshoua'* », contraction de « *Yehoshuah*⁵²² » (qui a également donné le prénom Josué), où l'on peut reconnaître le tétragramme mentionné précédemment et que nous avons mis en gras afin de le rendre plus visible. La mention explicite de Dieu par la voix poétique, même si elle cite un autre texte, est motivée par cette apparition en filigrane de Jésus et renvoie directement à la conception du rapport Jésus-Christ/ Dieu dans la religion catholique, comme deux des trois éléments de la Trinité. Même l'imprononçable devient scriptable dès lors qu'il est élevé au rang de symbole, dépassant le stade du signe.

D'un point de vue plus littéral, intéressons-nous à présent aux verbes. Nous avons déjà évoqué une paire dont les sémantèmes semblaient se compléter : « *ofrecer* » et « *responder* ». Or, « *me ofrece* » est conjugué et si ce présent de l'indicatif peut revêtir une valeur atemporelle dans le cadre discursif du *haiku*, il peut également être investi d'une valeur descriptive dans la situation d'énonciation. Dans le second *haiku*, deux verbes sont conjugués : « *pienso* », qui évoque certes une réponse mais celle-ci n'est guère formulée, et « *sonríó* », réponse en soi mais qui ne passe pas par le canal verbal. « *Responderle* » demeure effectivement dans une chronothèse *in posse*, puisqu'il n'est pas question de répondre directement à l'offre qui est faite. L'action de penser, première réaction de la voix poétique, n'est pas tant celle d'émettre une pensée propre que de « penser à » puisqu'il s'agit d'une citation de Nietzsche. La citation apparaît en gras dans le texte, à la fois pour l'isoler typographiquement du reste de l'énoncé mais aussi pour la mettre en relief comme formant partie d'un discours indirect et intériorisé, car il s'agit bien d'un emprunt et non d'une formulation *ad hoc*. Le comique de cette situation naît de ce jeu de ricochets à la fois syntaxiques, textuels et diagrammatiques, dans une situation pour le moins atypique : la voix poétique croise une femme inconnue dans la gare et celle-ci l'interpelle pour lui proposer d'adhérer à ses convictions religieuses. Ce « jeu de ricochets » se poursuit jusque dans les phonèmes qui composent les mots présents dans les deux textes : « *testigo* »/ « *Dios* » formant

⁵²²Dans la langue hébraïque, l'apostrophe a souvent valeur, dans la translittération, de [h] expiré, tandis que le son [sh] est représenté par la lettre /h/. Le /v/ est semi-voyelle qui se rapproche de la prononciation du [w]. En l'absence de diacritiques, les *nikkudot*, c'est le contexte (religieux, culturel, dialectal, etc.) qui détermine la lecture du mot hébreu que l'on peut décomposer, schématiquement, en deux unités : le schème (qui rassemble les variantes vocaliques) et la racine (qui désigne les unités consonantiques, « armature » lexicale du mot).

une assonance ; « *me ofrece* »/ « *responderle* » avec le même schéma [e]/ [o]/ [e]/ [e] dans les deux syntagmes ; « *salvación* »/ « *sonrío* » avec, sur le même binôme vocalique sauf un déplacement de l'accent presque chiasmatisque. Les paires sont toujours respectées. Néanmoins, il est intéressant de noter l'apparition du verbe « *sonrío* », dernier mot du dernier vers du second poème cité. Cette place d'importance qu'occupe le sourire semble en effet se poser comme la seule et véritable réponse de la voix poétique à la harangue dont elle a fait l'objet, la première réaction étant restée à l'état de pensée. Il convient de rappeler ce que dit Jean-Marc Moura au sujet des manifestations physiologiques consécutives au comique, notamment dans le cadre de la littérature : « La complexité de la communication littéraire impose en effet un contexte où références et normes sont connues et stables, afin de produire un (sou)rire particulier⁵²³ ». La théorie de Jean-Marc Moura s'articule sur deux « pôles » : le pôle dit « fort », celui du rire qu'il reconnaît comme étant « plus ou moins désinfectable d'une expression linguistique » telle que le gag, la farce, etc. ; le pôle dit « faible » que représente le sourire vu comme manifestation d'un certain « laconisme », empreint d'un « silence » que le rire ne permet pas, s'accompagnant d'une « retenue » (qui frôle l'inhibition dans l'exemple d'Eduardo Moga) et favorise la prise de « distance » intrinsèque à la portée comique d'un énoncé⁵²⁴. Ce sourire de la voix poétique dans le *haiku* d'Eduardo Moga, médiatisé par un langage qui plus est poétique, constitue bien une réponse à un fait jugé comique : à la foi fervente de la femme, il oppose la rationalité nietzschéenne qui fit scandale en son temps. Ce sourire ne se retreint pas à la seule voix poétique : en « narrant » le fait, il place le lecteur dans une position explicitement mentionnée dès le début du premier poème, celle de témoin. Témoin du débat théologique, du « dialogue de muets » qui s'établit, le lecteur sourit à son tour et entre dans le schéma discursif sans sortir de son silence, de sa réserve et de sa retenue. « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires⁵²⁵. », nous dit Henri Bergson dans son ouvrage sur *Le Rire*. En encodant un message à visée comique, l'énonciateur a bien l'idée plus ou moins avouée qu'il suscitera chez son (ses) énonciataire(s) une réaction similaire.

À ce stade de notre réflexion, nous rappelons que l'enjeu des « tendances » que nous avons cherché à identifier dans le *haiku* hispanique ont un objectif double : tout d'abord, il s'agit de tenter de caractériser le *haiku* comme appartenant à une littérature du fragmentaire et du discontinu ; d'autre part, il est question de savoir si le *haiku* peut être considéré comme une forme « à pointe », au sens où Baltazar Gracián l'entend dans son traité de rhétorique intitulé *Arte de ingenio* : « *La uniformidad limita, la varidad dilata, y tanto es más sublime quanto*

⁵²³Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.43

⁵²⁴Pour les besoins de l'explication théorique, nous avons repris la terminologie proposée par Jean-Marc Moura dans son ouvrage. Voir Moura Jean-Marc, *op.cit.*, p. 44

⁵²⁵Henri Bergson, *op.cit.*, p.5

*más nobles entidades multiplica*⁵²⁶. ». Ces formes de la diversité, nombreuses s'il en est au vu des différentes tendances que nous avons pu percevoir dans l'écriture haikistique, témoignent effectivement d'une volonté commune à tous les auteurs de ce type de poème d'en repousser sans cesse les limites. Ou bien faut-il concevoir la question sous un autre angle et nous demander si cette diversité, ce caractère éminemment protéiforme du *haiku* n'est pas la marque singulière d'une agénéricité typique, d'une forme « à pointe » que chacun s'approprie selon la « visée » qu'il lui donne et projette chez le lecteur une réaction particulière, qu'il aura préalablement provoquée dans le discours poétique. De fait, ce n'est pas le haiku qui traverserait les genres mais bien les genres qui traverseraient le *haiku*.

Nous citerons, comme derniers exemples de ces différentes représentations du comique dans le haiku, les poèmes de Joan Salvat-Papasseit, extraits du recueil « *Vibracions* » en commençant par un texte que nous pourrions qualifier de descriptif, captation de l'image d'un tramway passant sous la pluie :

*Quin vent que fa,
quina pluja més fina !
— El tram llampega*⁵²⁷.

Les *haikus*, même s'ils ne sont pas explicitement nommés comme tels par l'auteur catalan, respectent la structure canonique du modèle japonais avec un pentasyllabe, un heptasyllabe et un pentasyllabe. Dans ce poème, nous pouvons cependant remarquer une rime assonante entre le premier et le troisième vers, qui imprime au texte un rythme particulier et entraîne une rémanence phonique.

Les deux premiers vers sont des syntagmes nominaux, juxtaposés à la pause versale mais formant, d'un point de vue syntaxique, une seule et même unité, comme en témoigne le point d'exclamation qui clôt le segment phrastique. Ainsi, les deux vers sont liés par la syntaxe mais aussi par la répétition anaphorique du pronom relatif à valeur d'intensificateur en début de vers : « *Quin* »/ « *quina* », lesquels forment par ailleurs un polyptote. Le second vers apparaît comme une amplification à la fois quantitative (cinq syllabes pour le premier vers contre sept syllabes pour le second) et hyperbolique avec l'actualisation du comparatif « *més* » intercalé entre le substantif et l'épithète. Avec le tiret qui l'introduit, le dernier vers semble isolé du reste du poème : en effet, les deux premiers vers apparaissent comme la « mise en scène » de ce qui se produit dans le troisième vers.

⁵²⁶Gracián Baltasar, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Madrid, Catedra, 2010, p.142

⁵²⁷Salvat-Papasseit Joan, « *Vibracions* » in *Poesies Completes*, Barcelona, Ariel, 1983, p.35

Néanmoins, une isotopie réunit les trois vers, celle de l'orage. Avec le vent dans le premier vers, la pluie dans le second et le verbe « *llampegar* » conjugué dans le troisième vers, le champ sémantique du phénomène météorologique constitue le « fil rouge » du poème. Tout le ressort humoristique du poème réside précisément sur les glissements opérés par le biais des différentes combinatoires mises en place au fur et à mesure du déroulement du texte. Le premier vers est un constat portant sur le vent qui souffle tandis que le second insiste sur la pluie fine qui tombe. Si l'on revient à la théorie submorphémique avancée par Didier Bottineau, il est bon de noter que les voyelles [i] et [a] prédominent dans ces deux segments, tandis que la consonne [f] apparaît deux fois en fin de vers, dans « fa » et « *fina* », comme si le second mot était une amplification phonique, du premier en incluant la voyelle [i] récurrente dans l'anaphore. Nous pourrions alors déduire que cette armature vocalique et cette répétition stratégique de la consonne [f] délimitent le champ de ce qui relève du phénomène purement météorologique, la manifestation physique de l'orage par des « signes » reconnaissables de tous. Ponctué par une exclamation finale, la voix poétique dresse ici le table de l'événement qui va se produire, à savoir le tram qui passe.

L'effet n'aurait sans doute pas été le même si la voix poétique n'avait pas repris l'isotopie de l'orage pour décrire un autre phénomène physique, celui des éclairs produits par le contact de la perche et du frotteur sur les lignes aériennes d'alimentation lorsqu'il pleut. Ici, « *llampega* » s'inscrit aussi bien dans le champ sémantique du phénomène météorologique que dans celui, humain, du passage du tramway. Passage que l'on déduit puisque la voix poétique ne parle que des éclairs que celui-ci produit et le lecteur doit imaginer le véhicule en mouvement pour obtenir le résultat évoqué. Par ailleurs, le verbe « *llampega* », à l'instar du verbe « fa » dont la valeur est purement constative, est investi d'une valeur atemporelle en ceci qu'il décrit une action qui n'est valable que dans la temporalité du discours.

Celle connivence entre la voix poétique et le lecteur est d'autant plus prégnante qu'elle passe par une « mise en scène », nous l'avons dit, ce cet événement somme toute banal. À la première voix don l'attention se porte sur le temps qu'il fait, la seconde voix répond, par l'intermédiaire du tiret, sur un autre élément du paysage plus pragmatique, déplace le plan de la réflexion et, de fait, soustrait ainsi l'attention du lecteur à la contemplation de l'orage pour la centrer sur cet « orage artificiel » que représente le tramway.

C'est de ce décalage, de ce glissement subtil que naît le sourire du lecteur lorsqu'il comprend que la voix poétique, ici dédoublée ou prêtée à un tiers intra-discursif, s'est « jouée de lui » en le menant insidieusement à considérer un objet pour mieux le pousser à en considérer un autre. Quant au comique à proprement parler, il provient certainement de ce qu'un parallèle s'établit entre l'orage et les étincelles du tramway, entre la démesure effrayante des éclairs et de la foudre et les étincelles produites par une machine inventée par l'Homme.

Cet exemple est à « classer » parmi ceux que nous rattacherons au « comique de situation » mais moins parce que l'objet est comique, puisque le passage d'un tramway en soi n'a rien de risible, mais bien parce que la perception qu'en a la voix poétique permet le rapprochement de deux images bien différentes dont le seul lien commun est le sème du « scintillement » applicable aux éclairs comme aux étincelles du tramway.

Enfin, à l'issue de cette démonstration, nous tenons que la forme brève, discours de l'amorce, corporéité du non-dit, repose sur le lien qui s'établit entre le lecteur et la voix poétique, un lien lyrique mais au sens japonais du terme. C'est-à-dire qu'il ne s'agit ni de compassion, ni d'empathie ou de sentimentalisme. Il s'agit simplement de la rencontre de deux intériorités qui échangent leurs intériorisations dans un dialogue muet, peuplé de dialogismes retentissants dans le cas du mot d'esprit. C'est en ceci, et simplement en ceci, que l'appellation de *haiku* pour la forme brève hispanique est légitime. En dehors de cette acception, elle n'est qu'une indication de lecture qui sous-entend que l'on va lire du bref, qu'il y aura sûrement un sens caché derrière ce qui est dit ou, au contraire, que le lecteur peut se laisser aller à la béatitude de la contemplation. Mais nous le savons, même la contemplation a ses limites car l'acte de lecture, comme l'acte d'écriture, n'est jamais anodin, pas plus qu'il n'est gratuit.

SYNTHÈSE

Nous serions bien en peine de conclure, au sens scolastique du terme, une réflexion que nous avons conçue comme une ouverture sur l'objet est le *haiku* dans la littérature hispanique. C'est pourquoi nous préférons parler ici d'une synthèse, dont le but est d'ouvrir de nouvelles perspectives sur un questionnement riche et complexe. Cependant, nous rappellerons la progression que nous avons suivie pour rattacher le *haiku*, forme poétique issue de la littérature japonaise, au domaine hispanique car, de prime abord, rien ne semblait devoir unir les deux cultures et leurs poésies.

Avant de lier ensemble les mots « *haiku* » et « hispanique » dans un même syntagme postulant l'existence de cette forme poétique, nous avons consacré un premier pan de notre réflexion à définir le *haiku* dans son contexte d'origine. Issu de formes plus anciennes, il est la **crystallisation** poétique d'une volonté de « redonner vie » à une poésie que l'on sentait vouée au déclin. Ainsi, le *haikai no renga* est devenu le *haiku*, forme **marginale**, populaire, destinée à enrayer un désintérêt causé par une poésie élitiste que plus personne ne semblait pouvoir entendre. Le *haiku* est donc né de cette fragmentation du *renga*, de l'arrachement de cette strophe à un corps devenu inerte, auquel on a redonné du mouvement en lui insufflant une simplicité presque enfantine où l'on peut tirer de faits triviaux des motifs poétiques, car il faut avoir l'âme d'un enfant pour pouvoir s'émerveiller de tout. Ce que nous retiendrons tout d'abord du *haiku* japonais, c'est que tout y est prétexte à poésie. Ensuite, nous nous souviendrons qu'il est l'art du bref, de la condensation qui tient dans un souffle. Ses dix-sept mores peuvent contenir des paysages entiers, des souvenirs de voyages, des états d'âme et de simples moments de vie pour peu que l'on sache comment les y faire tenir.

Le second mouvement de cette progression proposait une approche **comparative** – qui fut le plus souvent **contrastive** – des langues et des littératures japonaise et hispanique puisque nous partions du principe que parler de poésie, c'est parler de la langue tout autant que du langage. Entre ces deux pôles poétiques, l'hispanique et le japonais, que tout semble séparer, il y eut un besoin de **rupture**. Or, paradoxalement, cette rupture de la **tradition** s'est justement inspirée de la tradition elle-même, pas sous son aspect docte mais dans sa simplicité populaire. Ce que les grands maîtres japonais, de Matsuo Bashô à Shiki Masaoka, ont « arraché » au flanc de la tradition poétique, les courants d'Avant-Garde l'ont arraché au flanc de la lyrique populaire en Espagne, l'ont intégré, en Amérique Latine, comme un nouveau territoire poétique à conquérir à la lumière des théories anglo-saxonnes et européennes. Ce que l'idéogramme japonais pouvait avoir de signifiante iconique dans son fonctionnement poétique, le calligrammatisme et autres jeux typographiques l'ont apporté à la langue

alphabétique espagnole. Allogènes, les deux domaines coexistent et parfois fusionnent dans leur accomplissement : le traditionnel 5-7-5 n'a plus été qu'une « balise » jalonnant une entité poétique de plus en plus protéiforme mais quand les auteurs, jouant le jeu, s'y sont accrochés, il leur a néanmoins fallu composer avec les exigences de la métrique espagnole et une forte tendance à demeurer fidèles à la marque poétique par excellence en Occident : la rime. Le *haiku*, comme noyau de sens devenait graine de réflexion poétique. Là où le *haiku* japonais restait majoritairement contemplatif, fruit d'un poète communiant avec l'Univers, le *haiku* hispanique est devenu la possibilité de contenir l'Univers en soi, **lyrique**.

Enfin, au terme de cette « gestation » ontogénétique, nous avons le **haiku hispanique**. La règle numérique, l'objectivité, l'absence de rime sont autant de critères que l'on peut respecter comme on peut les bannir. Nous retiendrons que le seul critère valable pour le *haiku* hispanique est sa **brièveté** : le *haiku* est bref, se donne à voir et à lire comme tel. Il n'est qu'une **amorce**. Il implique donc une plus grande participation du **lecteur**, dont il fait une instance poétique à part entière puisque ce dernier devient acteur du mécanisme de signifiante et c'est à lui qu'il incombe le devoir de saisir la « *lápida* » qui lui a été lancée. Au bref, s'ajoute donc la notion de rapidité : rapidité de la lecture – parfois remise en cause par des manipulations typographiques –, du décodage et de l'interprétation. Elle doit être le symétrique de la rapidité avec laquelle le poète associe les images, les mots, les sons, pour en faire une esquisse qui, par son faible ancrage spatio-temporel, possède le privilège de se renouveler sans cesse tant qu'il y aura des lecteurs pour la lire. La brièveté du *haiku* jouit donc du luxe de la **pérennité** discursive.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à répondre à la question majeure que cette réflexion a tenté d'éclairer : qu'est-ce que le *haiku* hispanique ?

Dans ses *Réflexions sur la poésie*, Paul Claudel pose d'emblée le constat suivant : « La parole écrite est employée à deux fins : ou bien nous voulons produire dans l'esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie⁵²⁸. » C'est à partir de cette opposition quelque peu manichéenne que l'auteur distingue la prose de la poésie. En effet, s'il s'agit de faire prendre « connaissance » au lecteur d'un fait ou d'un raisonnement, le déroulement de l'explication doit être complet et analytique, l'information ne devant pas être occultée. Dans le cas où il s'agit de provoquer une émotion – P. Claudel parle ici de « joie » mais nous nous garderons de réduire le spectre des émotions à cette seule manifestation –, la création poétique de l'auteur doit rencontrer celle du lecteur car c'est à ce dernier qu'il incombera, après avoir pris plaisir à lire ou entendre un poème, d'en reconstituer tout le sens, temps second de cet « hédonisme »⁵²⁹ poétique.

⁵²⁸Claudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, p.9

⁵²⁹Le concept d'hédonisme poétique est emprunté à Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 30

Cependant, P. Claudel soulève, dans ces constats préliminaires, plusieurs points que nous devons considérer attentivement avant de pousser plus avant notre réflexion. Le premier est le caractère écrit de la parole poétique. En dépit de ce que la poésie est, à l'origine, un chant dont elle garde nombre des règles qui président à sa composition, elle n'est plus de nos jours qu'un écrit seul. Nous pourrions même nous risquer à dire que la composition d'une chanson, aujourd'hui, n'est pas la composition d'un poème : ce sont deux activités bien distinctes entre lesquelles le seul lien qui subsisterait serait la métrique, rémanence de la musicologie indissociable du chant des origines. La musique ne vient plus en plus des « paroles » : elle ne vient plus du tout et la seule « musicalité » que l'on retrouve se déploie au sein de la production poématique⁵³⁰, soit de la langue elle-même qui aura été soigneusement agencée de sorte qu'il en émane un rythme, une harmonie du son que l'on ne saurait retrouver lorsque l'on parle ou que l'on écrit de façon « naturelle⁵³¹ ». La poésie, de nos jours, est une poésie de l'écrit. Les poèmes ne sont plus composés pour être chantés, mais bien pour être lus. C'est donc aux yeux autant qu'aux oreilles que s'adresse la poésie de ces derniers siècles.

Or donc, si cette remarque du poète est pertinente pour un grand nombre de formes poétiques, elle apparaît par trop limitative pour une forme telle que le *haiku* puisque ce dernier partage de nombreux points communs avec des formes brèves de la prose telles que la maxime, la sentence, l'aphorisme qu'il rejoint moins sur la mise en œuvre de la parole poétique que sur sa fonction : il est des *haikus*, nous l'avons établi déjà, dont le but est autant d'instruire que de plaire. Le second point abordé par P. Claudel visant à bien différencier les fonctions qui président au classement primordial de la littérature s'avère, dans le cas du *haiku*, difficile à envisager de façon aussi tranchée. En effet, si l'on concède volontiers au *haiku* cette part d'émotion qui suit l'illumination que le lecteur éprouve dès lors qu'il (se) restitue un des sens possibles du poème, il demeure très difficile de placer et de ressentir, dans les dix-sept syllabes théoriquement imparties, les prouesses d'euphonie ou d'eurythmie qui se déroulent sur des vers et des strophes dans l'ode, la ballade, le lai, le rondeau, la chanson de geste ou même dans le sonnet. La contrainte de l'espace devient une contrainte du langage qui doit exprimer le plus possible et s'harmoniser tout à la fois, l'un se faisant parfois au détriment de l'autre.

Néanmoins, ce flottement que nous éprouvons déjà à placer le *haiku* dans l'une ou l'autre des deux grandes catégories littéraires que sont la prose et la poésie entraîne d'autres problématiques d'ordre ontologique et épistémologique. Si, d'aventure, il était établi que le

⁵³⁰Nous employons ici l'adjectif « poématique » afin de ne pas créer d'ambiguïté avec l'adjectif « poétique » qui, nous le verrons par la suite, ne désigne pas uniquement ce qui se rapporte à la poésie.

⁵³¹Ce que nous désignons par « naturelle » est la façon dont nous nous exprimons, à l'oral ou l'écrit, sans esthétisation intentionnelle de l'expression. Nous restons cependant tout-à-fait consciente qu'il existe bel et bien une « poétique » du langage en dehors de la poésie, perceptible dans les actes de parole quotidiens.

haiku tenait plus du poème que de la prose, il faudrait ensuite se heurter à cette seconde question qui se profilait dans la première : quel genre de poésie est-ce ?

Deux pistes s'ouvrent qu'il faudra traiter de façon méthodique, celle de l'appartenance du *haiku* à la poésie et celle du genre poétique s'il en est. Cependant, la seconde question ne pourra être abordée qu'après la première car nombre de nuances devront être apportées à cette opposition binaire largement répandue entre prose et poésie. Ainsi, il nous appartiendra d'éclairer la notion de poésie, en premier lieu, pour ensuite tenter d'éclairer la notion de genre, toutes deux rapportées au *haiku* hispanique. Il s'agira donc d'en étudier les modalités à la lueur des critères proposés par la critique pour ces deux notions, pour tenter d'établir une codification de cette forme poétique, si toutefois cela était possible. Cette approche multiple est vouée à apporter les éléments nécessaires à une tentative de définition du *haiku* dans la littérature hispanique.

Pour tenter de mesurer de la *haiku* hispanique à l'aune de la poésie, il faut avant tout avoir une approche claire et, si possible, rigoureuse de ce que l'on nomme « poésie ». Cette démarche s'avère nécessaire tant l'ensemble des réalités recouvertes par ce terme est varié, incluant parfois des objets ou des notions entre lesquels le rapport est ténu tant l'immensité des possibles qui les sépare est vaste.

La définition du mot « poésie » est accessible dans le dictionnaire comme, par exemple, celle qui apparaît dans le *Littré*⁵³² :

1. Art de faire des ouvrages en vers.
2. Il se dit des différents genres de poèmes, et des différentes matières traitées dans les vers. Poésie épique, lyrique, dramatique [...]
3. Absolument. Qualités qui caractérisent les bons vers et qui peuvent se trouver ailleurs que dans le vers.
4. Fig. Se dit de tout ce qu'il y a d'élevé, de touchant dans une œuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne, et même dans une production naturelle.
5. Art de faire des vers, versification.
6. Ouvrages en vers.

Nous avons reporté ici les principales acceptions et laissé de côté les innombrables exemples d'emplois cités pour chacune des significations prêtées au mot recherché. Cependant, les six « définitions » énumérées par le dictionnaire renseignent sur le lien étroit qui se fait jour entre la notion de poésie et sa manifestation dans le vers. Sur les six acceptions ci-dessus, cinq d'entre elles mentionnent le vers comme mesure d'étalonnage de la poésie que

⁵³²Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 6, Paris, Gallimard Hachette, 1965, p. 19

l'on pourrait presque résumer au théorème suivant : tout ce qui est en vers est poésie, la réciproque semblant tout aussi logique. Que l'on en considère l'aspect technique (le mot « art » est employé dès la première acception ainsi que dans la cinquième où il est question de versification), la tonalité (ton du discours poétique), la qualité (et l'appel au jugement de valeur du lecteur qu'elle suppose, de même que la connaissance technique du lecteur), tout paraît se fonder sur le vers comme unité première à prendre en compte lorsque l'on a à faire à la poésie⁵³³. Peut-être s'agit-il alors de cette confusion commune que l'on entend dans les salles de classes, quand le professeur demande à l'élève de « réciter sa poésie » en parlant du poème donné à apprendre. Il faut admettre que, souvent, ce que l'on désigne par « poésie » est finalement sa manifestation aboutie, le poème.

Cependant, l'élève récitant sa poésie l'a apprise, souvent strophe par strophe, parfois se limitant à quelques vers. Le poème se découpe alors comme une série de périodes délimitées typographiquement, mais aussi de manière sonore. C'est vers par vers, de toute manière, qu'un poème s'apprend. Indifférent à la syntaxe qu'il lui est permis d'entrer en décalage – des figures comme l'enjambement ou le rejet en sont la preuve formelle même si elles font partie du processus de signification dans le poème –, le vers s'attache à lier le sens de ce qui est dit à la manière dont on le dit. D'un point de vue étymologique, le mot vers est issu du latin « *versus* », supin du verbe « *vertere* » qui désigne l'action de « tourner », plus spécifiquement « de tourner la charrue au bout du sillon », avant de désigner « tour, ligne, sillon » et, par analogie, « une ligne d'écriture » avant de devenir ce que l'on s'entend à reconnaître comme l'« unité de base d'un poème⁵³⁴ ».

Ainsi, pour l'instant, cette unité de base doit être entendue et définie comme suit : « assemblage de mots mesurés selon certaines règles (coupe, rime, etc.), rythmés d'après la quantité de syllabes, comme chez les Grecs et les Latins (vers métriques), d'après leur nombre, comme en France (vers syllabiques), ou d'après l'accentuation comme chez les Anglais et les Allemands (vers rythmiques)⁵³⁵ ». Dans cette définition relativement simple du vers comme unité métrique, il est néanmoins possible de noter le rapport qu'il existe entre la métrique et la langue dans laquelle elle est appliquée. Fondée sur l'unité phonétique de base de chacun des langues – qu'elle soit, syllabe, more dans l'opposition longue/brève, accentuée/atone –, la métrique demeure pourtant un agencement qui ne concerne que des unités non-signifiantes de la langue telles que le phonème, inférieure au monème selon la théorie de la double-articulation du langage énoncé par A. Martinet. Une fois encore, cette

⁵³³La quatrième acception, décrite comme figurée par le *Littré*, a été volontairement laissée de côté car c'est celle qui se rapproche le plus de ce que, dans une volonté de rigueur, nous nommons la « poétique » et sur laquelle il nous sera donné de revenir.

⁵³⁴Cette définition est accessible sur le portail Ortolang du CNRS : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vers>, consulté le 14/06/2014.

⁵³⁵Définition du mot « vers » accessible sur le dictionnaire *Larousse* en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vers/>, consulté le 14/06/2016

définition est valable dans des langues telles que celles mentionnées dans la définition du *Larousse*, langues alphabétiques, et devient inopérante pour une langue telle que le japonais pour les raisons que nous avons évoquées auparavant : la graphie idéogrammatique possède un fort pouvoir figuratif en dépit de la manière dont les *kanjis* sont prononcés. De ce fait, il est fort probable que pour une même syllabe en japonais, plusieurs graphies soient envisageables et avec elles, plusieurs sens distincts, parfois sans aucun rapport les uns avec les autres. Pour la poésie japonaise, nous pourrions aller jusqu'à dire qu'elle doit être lue plus qu'entendue dans le but de lever toute ambiguïté rendue possible par les nombreux cas d'homophonie. C'est l'occasion de rappeler que les définitions reportées ici dans le cadre de notre tentative de détermination et de codification du *haiku* ne sont valables et opérantes que dans le seul domaine de la littérature hispanique, dont la métrique se fonde sur une unité phonétique syllabique et dont la graphie est également alphabétique.

Pourtant, dire que la métrique ne concerne qu'un niveau infra-signifiant ou submorphématique, le phonème, entraîne la prise en compte du fait que le sens d'un message n'est pas affecté par la « mise en vers » ou l'absence de celle-ci. En effet, Jean Cohen rappelle que « rien n'est changé dans la signification d'un message selon qu'il compte tel ou tel nombre de syllabes, pas plus que le sens d'un mot n'est affecté selon qu'il rime ou non avec un autre⁵³⁶ ». Pour la linguistique, les notions de mètre et de rime ne sont donc pas pertinentes dans la mesure où elles ne sont pas à prendre en compte pour l'opération de signification à laquelle s'attache cette discipline : le discours versifié apparaît comme « isomorphe » au langage non versifié⁵³⁷. La différence n'est en somme qu'esthétique, le langage versifié étant, comme nous l'avons dit, soumis à des principes d'euphonie et d'eurythmie. L'affaire de la linguistique, dans ce cas, ne serait que d'ordre discursif dans la mesure où, pour les vers comme pour la prose, le seul matériau dont elle disposerait serait le message en lui-même.

Il apparaît que le clivage entre prose et poésie semble rendre les deux pans de la littérature difficilement conciliables. D'ailleurs, il serait intéressant de nous demander dans quel but nous devrions les concilier. Dans la poésie classique, régie par des modèles restés figés durant des siècles, la question n'aurait sans doute pas eu lieu d'être, quoique si la *Poétique* d'Aristote devait être remise en perspective des ces formes dites « classiques », il y aurait encore matière à un grand embarras terminologique et épistémologique. Aujourd'hui cependant, la nécessité de décliver ces deux pôles naît de l'apparition de nouvelles formes poétiques dès le XIX^e siècle, de cette volonté de reconsidérer le langage et le discours poétiques, de s'affranchir de la rigidité moribonde de formes poétiques dont les ressorts semblent avoir été épuisés. Le poème en prose, ainsi que son nom l'indique, paraît une

⁵³⁶Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 29

⁵³⁷Nous reprenons la terminologie et l'hypothèse avancées par Jean Cohen.

absurdité si l'on devait s'accrocher encore aux définitions binaires de la littératures telles que celles du Littré, par exemple, mais de bien d'autres dictionnaires, de l'opinion générale qui associe sans discuter le vers à la poésie, la poésie à la rime, la rime à l'image poétique et la poésie à la poétique dans un immense amalgame consenti, écheveau des incertitudes terminologiques qui émaillent l'histoire de la littérature. Nous ne prétendons pas faire ici toute la lumière sur ce débat ni même apporter des solutions pérennes à ces questionnements : il s'agit simplement de faire un bilan de ces problématiques pour les garder présentes à l'esprit dans les considérations ultérieures que nous serons amenée à développer sur ce sujet.

Ainsi donc, que faire de ce que l'on appelle « poème en prose » ? Auquel des deux pôles raccrocher cette « aberration » poétique qui postule d'emblée une hybridation que la poésie classique se refuserait à reconnaître ? Dans une partie de son ouvrage intitulée « Esthétique du poème en prose », Yves Stalloni propose deux « formes possibles » :

Les poèmes en prose, nous dit Suzanne Bernard, peuvent être répartis en deux familles : d'une part le « poème formel » (dont Aloysius Bertrand est le modèle) où se trouvent respectées les structures artistiques et « dont les buts ne sont pas foncièrement distincts de ceux de la poésie en vers » (S. Bernard) ; d'autre part, le « poème révolte », représenté par Rimbaud, essentiellement soucieux, en dehors de toute loi récurrente, de retranscrire des hallucinations, de rompre les « charmes » de la poésie pour imposer des « inventions d'inconnus ». C'est l'« illumination »⁵³⁸.

Dans le cadre de l'analyse du *haiku*, cette définition de Suzanne Bernard reprise par Y. Stalloni offre un compromis et par là-même, une possible manière de trancher le nœud gordien des considérations terminologiques sur de la poésie. Il suffit simplement de retenir l'« illumination » que nous avons déjà évoquée, tant pour le *haiku* japonais (le fameux *satori*) que pour le *haiku* hispanique (en reprenant la terminologie de R. Barthes qui parle d'« épiphany ») comme but ultime de cette forme brève : le réveil d'une conscience poétique active chez le lecteur, la satisfaction d'avoir percé le mystère, dense s'il en est, d'un message lapidaire à partir duquel se reconstruit un univers linguistique et symbolique. L'autre point d'importance évoqué par Y. Stalloni est la retranscription de ce qu'il nomme « hallucination », que nous avons nommé vision ou perception, s'opérant hors de « toute loi récurrente ». C'est grâce à cette absence – peut-être ce rejet – de la récurrence comme fondation de l'archétype, que nous pouvons enfin avancer l'hypothèse suivante : le *haiku* hispanique est sans doute à « ranger » dans la catégorie des poèmes en prose en tant que forme poétique.

⁵³⁸Yves Stalloni, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 95

En effet, que l'on prenne le poème d'Antonio Cabrera :

Reyezuelo

*Mínima ascua
en las ramas heladas
por el invierno⁵³⁹.*

Ou bien encore le poème de Luis Cernuda :

Bagatela

*Como un pájaro de fuego
La luna está entre las ramas
Del enebro.*

*Negro es el cuerpo del árbol
Y gris el aire nocturno,
Oro el astro.*

*Dios por lo visto hace muestra
Que ha oído alguna estampa
Japonesa⁵⁴⁰.*

Ou enfin ce *haiku* du poète cantabre Juan Antonio González Fuentes :

*Silencio en la voz,
frontera por abismo,
límite más luz⁵⁴¹*

Si l'on conserve la définition formelle du *haiku* comme un poème de dix-sept syllabes, dont la structure métrique est 5/7/5, ne comportant pas de rime mais comptant un mot de saison, nous serons au regret d'admettre qu'aucun des poèmes que nous venons de citer ne

⁵³⁹Susana Benet et Frutos Soriano, *Un Viejo estanque, Antología de haiku contemporáneo*, Granada, La Veleta, 2013, p. 35

⁵⁴⁰Luis Cernuda, *Desolación de la quimera*, Madrid, Catedra, 2003, p.144

⁵⁴¹Juan Antonio González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Carena, 2010, p. 35

remplit les critères requis et, par conséquent, aucun ne peut prétendre à être appelé « *haiku* ». Le premier exemple de la main d'Antonio Cabrera compte bien dix-sept syllabes, un mot de saison (« *invierno* ») et ne comporte pas de rime or la présence d'un titre contrevient à l'usage formel en vigueur pour la *haiku* hispanique. L'entorse au règlement est minime mais d'un point de vue des critères énoncés, elle n'en demeure pas moins un manquement dont on ne peut ignorer l'existence. Le signifiant titulaire conditionnant la métaphore développée dans la strophe, il fait partie intégrante du poème et doit être considéré au même titre que le poème lui-même. La fonction du titre est d'ailleurs justement décrite par Pierre Coirier, Daniel Gaonac'h et Jean-Michel Passereault :

Conformément au modèle, l'introduction d'un titre thématique donné introduit un biais dans l'élaboration de la base de texte, en faisant varier le niveau structural de certaines propositions et en déconnectant de cette base de texte les propositions incongruentes. On pourrait donc parler à ce propos d'interaction entre les traitements ascendants fondés sur la base du texte et les traitements descendants, liés au schéma d'encodage constitué par le titre. La macrostructure, envisagée comme architecture thématique, représente un compromis stratégique entre les deux types de traitement⁵⁴².

Si la remarque des trois linguistes sur la fonction du titre est pertinente dans le cadre de l'étude de textes « non-littéraires » (comme des affiches, tracts ou bien encore des articles de presse), elle d'autant plus opérante dans le cadre de la production poétique, et notamment la production poétique brève. D'un point de vue strictement quantitatif, il existe peu de différence entre un filet dans un journal, un tract ou même un slogan publicitaire et un *haiku*. Carlos Gutiérrez Cruz, à qui nous devons le fameux *haiku* intitulé « *El alacrán* » a d'ailleurs rédigé une brochure de propagande communiste sous forme de *haikus* dans *Comment pense le peuple* (1923)⁵⁴³. C'est dire si, une fois encore, le potentiel expressif du *haiku* a pu servir nombre de causes qui ont parfois dépassé le cadre de la littérature ou, si nous prenons la question à contre-sens, a poussé la littérature sur des domaines bien vastes. Néanmoins, la finalité de ces textes, qu'ils soient considérés comme littéraires ou non, demeure le fait de délivrer un message qui doit tenir dans peu d'espace. Si la publicité rentabilise l'espace, au même titre que la propagande en utilisant souvent un renfort iconographique, la plupart des *haikus* ne comportent que le texte qui les constitue. C'est pourquoi l'emploi d'un signifiant

⁵⁴²Pierre Coirier, Daniel Gaonac'h, Jean-Michel Passereault, *Psycholinguistique textuelle, Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin, 1996, p.96

⁵⁴³Éric Dussert, *Au fil de l'eau suivi de Haikais, Les premiers haiku français (1905-1922)*, Paris, Mille et une nuits, 2004, p16. Nous avons repris cet élément historiographique de l'introduction du recueil rédigée par Éric Dussert intitulée « Brève hisoire des *haijins* ».

titulaire – en marge ou inclus dans le texte – procure à peu de frais un espace de signification supplémentaire tout en assurant une importante fonction d'encodage. Ainsi, l'actualisation de la lexie « *reyezuelo* » s'avère importante à bien des égards. Le premier segment du *haiku*, « *mínima ascua* », apparaît comme une amplification et une métonymie du référent convoqué par le titre : « *mínima* » fait écho au suffixe diminutif, à valeur hypocoristique dans ce cas, du titre tandis que la lexie « *ascua* » sème le doute quant à l'oiseau que le lecteur peut se représenter à partir de cette description métaphorique. Il peut effectivement être question du roitelet dit « huppé », dont le sommet du crâne est orné d'une huppe jaune vif, ou bien du roitelet dit « à couronne de rubis » dont la huppe est rouge vif. Les sèmes « jaune » et « rouge » entrant tous deux dans le spectre sémantique du mot « *ascua* », il est possible, sans commettre de faux-sens, de se représenter l'un ou l'autre de ces oiseaux. Ainsi, les deux autres segments, où il est question du paysage hivernal, sont comme une « toile de fond » de cette métaphore, lieu du contraste entre la vie de l'oiseau et la désolation du paysage, les couleurs et le blanc uniforme, la chaleur de ces couleurs face à la froideur de l'hiver. Le « frottement » de l'image, sorte de « collision » brutale de deux visions, est présent. Et ce titre pourtant pourrait gêner la classification du poème mais nous prendrons le parti, en vertu de l'absence de loi de non-réurrence, de le nommer *haiku*. Et si cet argument ne suffisait à rendre ce choix légitime, rappelons que ce poème est extrait d'une anthologie de *haikus* contemporains. Libellé comme tel, le doute n'est décidément plus permis.

Plus notable est la manière dont le poème de Luis Cernuda contrevient aux critères fixés pour la *haiku* hispanique. Il n'est pas question des dix-sept syllabes réglementaires, pas plus que du mot de saison. Le poème comporte trois strophes dont le schéma métrique est rigoureusement identique pour toutes : deux octosyllabes suivis un tétrasyllabe faisant office de *pie quebrado*. Cet hétérométrie au sein de la strophe n'est pas sans rappeler la lyrique populaire espagnole où le *pie quebrado* servait à créer un rythme plus marqué, notamment dans les *sextillas* de Jorge Manrique. Si la réminiscence classique semble évidente dans la structure métrique de ce poème, rappelons-nous que nous l'avons analysé comme un triptyque où chaque strophe serait une amplification des trois segments canoniques du *haiku*. Les deux premières strophes « campent un décor », inscrivent un contexte en une magistrale ecphrasis d'une estampe japonaise, avant que n'apparaisse explicitement le groupe nominal « *estampa/ japonesa* » distribué sur les deux derniers segments. Toujours en vertu de cette loi de non-réurrence, nous pouvons ainsi considérer ce poème comme un *haiku* potentiel.

Enfin, le dernier poème cité est un *haiku* de Juan Antonio González Fuentes extrait de son recueil *Haikus sin estación*. Revendiqué comme tel par son auteur, il s'agit sans aucun doute de l'exemple se rapprochant le plus du *haiku* standard que nous avons décrit : il ne comporte pas de titre, ne contient pas de rimes et se trouve distribué en trois segments. L'on

pourra facilement objecter qu'il ne comporte pas non plus de mot de saison mais il en est d'autres, au sein de ce recueil, qui en comportent explicitement. Pour Juan Antonio González Fuentes, le mot de saison n'est pas systématiquement présent dans chacun de ses poèmes, c'est pourquoi nous ne considérerons pas ce critère comme opérant et pertinent en vue de la caractérisation du *haiku* pour cet auteur. Rappelons d'ailleurs que ce recueil est précisément « sans saison », comme l'indique explicitement son titre : l'absence du mot de saison est donc à la fois un principe esthétique et ontologique tout comme un écart. En revanche, nous avons choisi de reporter ce texte en particulier car il illustre plus clairement un principe métrique présidant au recueil entier. En effet, dans cet ensemble de poèmes paru en 2010, le premier de la série des « *Haikus sin ...* », l'auteur s'est astreint au schéma métrique du 5/7/5 mais en détournant ce principe où les syllabes sont comptés sans tenir compte de l'accent. Ainsi, les mots oxytons présents dans les poèmes, en l'occurrence les monosyllabes « *voz* » et « *luz* » dans l'exemple cité, ne comptent que pour une seule syllabe au lieu de deux. Là où nous devrions compter 6/7/6 en tenant compte des lois métriques traditionnelles, nous obtenons un schéma de type 5/7/5 si nous comptons selon ce que l'auteur nomme les « *silabas naturales* ». Il est intéressant de noter la terminologie employée par l'auteur lui-même lorsqu'il évoque la structure métrique. Si les syllabes du vers espagnol sont considérées comme « naturelles » en dehors du compte métrique traditionnel, doit-on en déduire que le compte métrique « falsifie », « artificialise » la langue, signe évident de la manipulation du poète ? Il n'en demeure pas moins que même la règle unanimement reconnue du 5/7/5, héritée du modèle japonais, est ici soumise à une « adaptation » pour ne pas dire un « contournement ».

interrogé sur la question de la métrique dans ses poèmes, Juan Antonio González Fuentes nous dit ceci :

Mis haikus son, quizá paradójicamente, un ejercicio de libertad poética en cuanto a formas y contenidos. Una libertad que a veces se expresa en un subrayado no sometimiento a las reglas que es heredero sin duda de las vanguardias. Y en otras ocasiones esa libertad sí se expresa aceptando las reglas métricas y el espíritu más ortodoxo del haiku en cuanto a su contenido e intención. En mis formas poéticas breves, sobre todo en los haikus, procuro adaptar mi intención poética occidental a la intención espiritual oriental, a su misterio⁵⁴⁴.

⁵⁴⁴Cette citation est extraite des discussions sur le *haiku* que nous avons eu la chance d'avoir avec le poète Juan Antonio González Fuentes dans notre correspondance.

Nous nous en tiendrons à ces quelques exemples pour démontrer qu'une définition du *haiku* comme forme poétique fixe est difficilement concevable car la liste des poèmes allant à la fois dans le sens de la définition « classique » du *haiku* tout en y contrevenant pourrait être longue, voire sans fin. Les stratégies de contournement du canon métrique sont aussi nombreuses qu'il est d'auteurs. Ainsi, vouloir définir le *haiku*, c'est aussi le limiter, se risquer à écarter un grand nombre de textes qui, pourtant, trouvent effectivement leur place dans ce que l'on nomme *haiku*. Néanmoins, il nous est désormais possible d'avancer deux constats : tout d'abord, le *haiku* relève bien de la poésie ; ensuite, le *haiku* semble être moins une forme poétique qu'une appellation destinée à nommer un poème bref, dont les critères sont pour le moins fluctuants et évoluent bien souvent au gré des poètes qui la pratiquent. Faute de terme plus adéquat, nous continuerons cependant de traiter le *haiku* comme une forme poétique pour l'instant.

La loi de non-réurrence serait alors un principe par trop commode, sorte de « loi-fantôme » qui, sous couvert qu'un même principe n'a pas à être répété pour devenir un élément-clé d'une structure poétique, serait une sorte d'excuse formelle. Pour le *haiku*, elle est simplement un moyen de comprendre cette laxité de la forme, cette potentialité presque infinie de cette forme à se renouveler, à s'adapter selon les modes, les époques, les langues, les esthétiques et les auteurs. Si nous devons invoquer une autre loi qui permettrait de placer le *haiku* dans la vaste escarcelle de la poésie, ce serait sans doute celle qui donna ses lettres de noblesse à la poésie en prose : la non-saturation de la ligne.

Il est cependant curieux de noter le fait suivant : à l'heure même où nous tentons de nous représenter ce qu'est le *haiku* dans la littérature hispanique, il semble que nous ne puissions le faire qu'à partir de principes qui décrivent ce qu'il ne possède pas : non-réurrence et non-saturation. C'est sans doute qu'à défaut de pouvoir affirmer ce qu'il est, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur ce qu'il n'est pas.

Sur la question de la non-saturation de la ligne comme formant de l'esthétique du poème en prose, nous reportons ici la citation de Michel Sandras par Yves Stalloni :

Le vers non mesuré et non rimé, reste un vers, typographiquement. Commencant ou non par une majuscule, ne remplissant pas la longueur de la page, il constitue un segment toujours isolable. La disposition verticale rend visible l'égalité ou l'inégalité des segments, les positions de certains mots du texte. Le passage à la ligne attire l'attention sur la coupure elle-même, et le dessin du poème peut être porteur de sens⁵⁴⁵.

⁵⁴⁵Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p.40 in Stalloni, Yves, *op.cit.*, p.94

Yves Stalloni ajoute qu'il s'agit d'une libération du vers, non d'un abandon. Appliquée au *haiku*, cette remarque devient d'autant plus pertinente que cette forme poétique pousse cette non-saturation à son paroxysme car, si les segments ne saturent pas la ligne, un poème de trois lignes ne sature résolument pas la page. L'occasion nous est donnée ici de revenir sur les différentes tendances de présentation des *haikus* dans le cadre de recueils. Une fois encore, si les romans se présentent en chapitres d'une façon assez semblable d'une œuvre à l'autre, la mise en page des *haikus* dépend une fois encore du recueil qu'ouvre le lecteur. La plupart du temps, chaque poème occupe une page du recueil comme c'est le cas dans *Rincón de haikus*, de Mario Benedetti, ou bien dans *Los Haikús del tren*, d'Eduardo Moga. Le recueil du poète catalan est d'ailleurs intéressant dans le format même du livre, petit s'il en est, s'ouvrant par le bas à l'instar de certains livres d'images qui, feuilleté rapidement, reconstituent un mouvement, évoquant sans peine la rapidité éphémère du passage d'un train vu depuis le quai. D'autres auteurs voient leurs *haikus* publiés à la suite, parfois numérotés, comme c'est le cas pour Andres Fisher dont une partie du recueil *Series* est intitulée « *Haiku* ». On peut y rencontrer certains des *haikus* de l'auteur en une sorte de liste, numérotés, ce qui permet également de au lecteur de constater que tous les *haikus* ne sont pas présents, qu'il s'agit en somme de quelques « morceaux choisis » figurant dans le recueil comme témoignage d'une écriture haikistique parmi les nombreuses formes brèves pratiquées par cet auteur. Il existe également des cas de poètes ayant publié plusieurs recueils de *haikus* et dont la présentation varie d'un ouvrage à l'autre. Nous évoquons à l'instant Mario Benedetti parmi les *haijins* dont les recueils comptent un poème par page. L'affirmation n'est vraie que pour *Rincón de haikus* puisque le second recueil « *Otro rincón de haikus* », paru dans un recueil intitulé *Adioses y bienvenidas*, laisse voir des *haikus* les uns à la suite des autres, numérotés et en nombre bien moins conséquent.

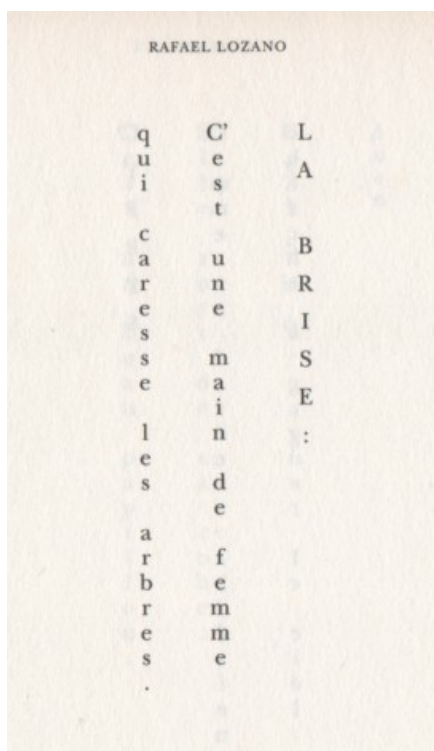
Le *haiku*, dans sa présentation, doit rester reconnaissable, à la fois dans son essence propre et dans son contexte. C'est pourquoi le principe de non-saturation recouvre une importance particulière : conforme à sa propre image – à tout le moins celle que les traductions en ont livré –, il doit également être conforme à l'image que le lecteur occidental se fait de la poésie.

Si nous tenons pour acquis que le *haiku*, comme forme poétique, participe effectivement de la poésie en prose, il nous faut tenir compte du contexte dans lequel est née cette tendance car, dans l'histoire littéraire, l'apparition du poème en prose est assez récente. Après un XVII^e siècle jugé sans relief, on pensa alors que la poésie de l'époque périssait en raison de formes poétiques sclérosées, dont le langage par trop abstrait n'exprimait plus et devenait l'apanage d'une certaine élite intellectuelle qui finissait par privilégier la quantité produite à la qualité de ce qui était produit. Cette poésie corsetée, voire étouffée, ne devait

voir son salut venir que du renouvellement de ses formes, de son langage et de ses thèmes. Cette idée de renouveau, bientôt devenue rébellion en faveur d'une liberté poétique, s'est aussitôt attaquée à l'élément le plus représentatif de la poésie : le vers et, par là-même, la métrique. Ce que nous rappelons ici semble, à première vue, ne pas être lié au *haiku* qui, postérieur, n'aurait été qu'une manière comme une autre de continuer un processus de libération. D'ailleurs, il serait bon de rappeler que le *haiku* tel qu'il nous est parvenu dans la littérature japonaise est né des mêmes préoccupations, des mêmes aspirations chez des poètes tels que Buson, dans un premier temps, puis Shiki au XIX^e siècle.

Cependant, retenons que cette élaboration du poème en prose paraît prendre racine en France, avec tout d'abord André Chénier avant d'être développée et poursuivie par Aloysius Bertrand avec *Gaspard de la nuit* qui devint l'un des fers de lance du poème en prose. La gestation se poursuivra sous d'autres formes, aboutissant à des œuvres telles que les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire ou bien encore à l'hermétisme de Stéphane Mallarmé ou la poésie visionnaire – illuminée, peut-être – d'Arthur Rimbaud. Il s'agit, somme toute, d'un phénomène bien français. Français aussi le phénomène d'« importation » du *haiku* au moyen des premières anthologies traduites – de l'anglais, certes, mais en français finalement – par Michel Revon au début du XX^e siècle. Il faut également ajouter le rôle joué par l'école romantique du XIX^e siècle, qui lasse de cette tradition classique qui ressemble volontiers à un carcan, a modifié en grande partie la perception esthétique de la poésie par l'exaltation de la remise en cause des modèles, de la rupture avec les normes et trouvant dans le quotidien un terreau fertile pour les thèmes poétiques qui, force était de le reconnaître, ne faisaient guère plus recette car pris dans une fixité délétère, mortuaire. C'est sans doute dans le sillage de ce bouillonnement, prélude à l'éruption poétique de la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles que le *haiku* trouve un terrain propice à être considéré et reconnu. Si cette « poésie sans vers », comme la nomme Tsvetan Todorov, apporte un nouveau souffle à la production poétique, elle suppose également une réflexion tout aussi profonde sur le langage poétique. La rhétorique classique ne léguant plus que des figures en nombre limité et dont on a épuisé le potentiel, il fallait sans aucun doute trouver un langage mieux à même de traduire la métamorphose en cours et ce langage se devait d'être affranchi du fardeau de la tradition et, surtout, de la contrainte. Souvenons-nous à présent du recueil intitulé *Tres Libros*, de José Juan Tablada datant de 1919, où se côtoient les poètes de Chine et le calligrammatisme de Guillaume Apollinaire, du recueil *Au fil de l'eau* dans lequel se trouvent les « *Haikais* » de Rafael Lozano (1922) qui, bien qu'écrivant en langue française, adopte une typographie japonisante

jouant de verticalité à la fois dans la typographie et dans la structure comme le montre ce poème intitulé « La Brise »⁵⁴⁶ :



Cette section du recueil *Au fil de l'eau* réservée à Rafael Lozano a de quoi surprendre, voire dérouter le lecteur. À l'instar des mangas, que l'on se fait un devoir de publier dans le sens de lecture japonais avec un avertissement en dernière page – précisant qu'il s'agit là de la fin et non du début – pour le lecteur néophyte et parfois même un mode d'emploi du sens de lecture des cases, les *haikus* de Rafael Lozano ont dû, en leur temps, semer un doute semblable dans l'esprit de qui n'est pas rompu à l'exercice de cette lecture. Alors que le numéro des pages suit cours depuis le début du recueil, le lecteur doit, à un moment donné de sa progression, retourner le livre, le rouvrir à la fin, parcourant le fil des poèmes tandis que le numéro des pages décroît. Ce heurt de l'édition avec l'œuvre éditée a de quoi laisser perplexe. C'est pourquoi le numéro de page de ce premier exemple cité est supérieur à celui que nous citerons ultérieurement alors que le poème est antérieur dans l'ordre d'apparition. En somme, la première prouesse de l'œuvre haikistique du poète mexicain est d'obliger le lecteur à parcourir une partie d'un livre « à contre-sens ». Cet isolat permet, en quelque sorte, de délimiter très clairement et très réellement sa production poétique de celles des co-auteurs du recueil. Il est également le signalement explicite d'une chronologie de la lecture et,

⁵⁴⁶Rafael Lozano, *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris Éditions Mille et Une Nuits, 2011, p.89

métaphoriquement, de la suspension de cette chronologie par l'inversion de son axe. Il est la remarquable mise en œuvre d'un « saut » temporel qui pousse le lecteur à respecter non plus la chronologie du livre mais bien celle de l'auteur. Dans son univers littéraire, Rafael Lozano apparaît en maître incontesté du temps et de l'espace.

La seconde prouesse consiste à bousculer cette fois la mécanique de lecture, à l'état de réflexe dans le balayage des mots par les yeux et le cerveau du lecteur, pour l'obliger à considérer une approche autre de sa lecture. Reprenant le modèle calligraphique japonais, il « découpe » les mots lettre par lettre, les égraine si bien qu'il faut au lecteur un temps plus long pour lire les poèmes. Le lecteur doit suspendre régulièrement le « geste » de sa lecture pour pouvoir déchiffrer – car il s'agit bien ici d'un déchiffrement – et comprendre ensuite ce qui est écrit. Or donc, nous l'avons vu, les langues alphabétiques, si elles eurent autrefois un degré de représentation plus élevé, ont beaucoup perdu de leur potentiel idéographique, ce qui n'est pas le cas des langues comme le chinois ou le japonais. Pris un à un, un *kanji* signifie. Pris en binôme, trinôme ou plus encore, il devient une part de la signification globale du mot sans toutefois que son sens propre ne subisse de réelle subduction. Il est peu probable pourtant que Rafael Lozano ait voulu rendre à l'alphabet son rendement idéographique originel en usant des lettres comme on se sert de *kanjis*. Sans doute vaut-il mieux envisager l'hypothèse suivante : le poète mexicain a tenté de pousser la langue, remise en question par les courants littéraires de l'époque, jusque dans ses derniers retranchements. En introduisant cette verticalité à l'échelle du syntagme, sans doute faut-il voir un questionnement de la représentation de la langue dans dans son signifiant que dans sa signifiante. Force est d'admettre qu'en dépit de l'effort de lecture supplémentaire que requièrent les *haikus* de Rafael Lozano, ils « représentent ». Nous pourrions logiquement nous demander : que représentent-ils ? Sans doute sont ils la démonstration, au sens étymologique du terme, de ce processus de remise en question aussi bien poétique que linguistique.

En effet, Jean Cohen, rappelant la conception « substantialiste » du vers telle qu'envisagée par Louis Hjelmslev dans ses travaux, souligne l'impact de celle-ci sur la dichotomie vers/prose. En concevant la versification comme un système reposant sur des « normes conventionnelles qui ne mettent en œuvre que des unités non-signifiantes de la langue », c'est au niveau du phonème ou de la syllabe – notamment pour la rime – que la notion de vers doit s'entendre. Or, syllabes et phonèmes sont des unités inférieures au monème dont la valeur serait, pour ainsi dire, essentiellement esthétique. De fait, il faudrait alors envisager le langage versifié comme la somme suivante : prose + musique⁵⁴⁷. Cette conception systémique du vers permet, une fois encore, de sortir du clivage qui oppose prose et poésie en intégrant la prose comme formant de la poésie. Les *haikus* de Rafael Lozano

⁵⁴⁷Jean Cohen, *op.cit.*, p. 29

semblent alors porter cette logique « substantialiste » à son paroxysme, s'attaquant à la linéarité du signe, à l'axe des successivités à un stade infra-langagier. Peut-être doit-on également y voir cette connexion, que nous-même avons eu quelques difficultés à mettre en évidence, entre deux univers littéraires différents, celui de l'Occident des langues alphabétiques, des formes poétiques versifiées et parfois codifiées à l'excès, et celui de l'Orient des langues idéographiques, des poèmes « libres » et de l'esthétique de la simplicité. En décrivant la brise dans un poème se présentant comme un *haiku*, formé de trois segments et dont même la typographie renvoie au contexte d'origine de la forme poétique en question, Rafael Lozano paraît livrer le manifeste d'une esthétique nouvelle qui ne semble plus se soucier de règles, mêmes de celles qui sont aussi élémentaires que l'axe des successivités au niveau du mot. Si le poète mexicain fait mine de respecter la forme canonique du poème tripartite, reconnaissable instantanément, il bouleverse tout le reste, de la langue au langage en passant par le signe.

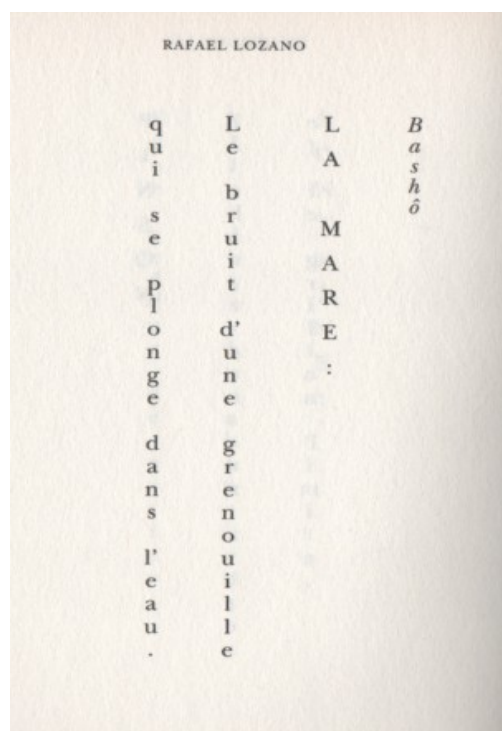
Nous rappelons le poème de Matsuo Bashô :

Vieil étang —
au plongeon d'une grenouille
l'eau se brise⁵⁴⁸

Dont le tercet « La Mare »⁵⁴⁹ de Rafael Lozano est inspiré :

⁵⁴⁸Corine Atlan, Zéno Bianu, *Haiku, Anthologie du poème court*, Gallimard, Paris, 2002, p.46

⁵⁴⁹Rafael Lozano, *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris Éditions Mille et Une Nuits, 2011, p. 84



Le lecteur aura bien entendu saisi le renvoi intertextuel au fameux poème de Bashô que nous avons précédemment cité⁵⁵⁰ qui tant marqua la conception esthétique du *haiku* japonais et à partir duquel les tentatives d'édification d'une poétique haikistique virent le jour. Si, à l'époque, les *haikus* circulaient allègrement dans les cercles poétiques, nous avons déjà signalé qu'ils ne sortaient cependant pas de ceux-ci. Sous ses aspects de « popularisme » et de « naïveté », le poème bref japonais était, il faut l'admettre, l'affaire d'une élite intellectuelle apte à y accéder et capable de la transcender. En définitive, et contrairement à une idée qui se répand largement depuis quelques décennies maintenant, tout le monde n'écrivait pas de *haiku* tout simplement parce que tout le monde ne pouvait pas en écrire. Il est fort probable que les contemporains de Rafael Lozano aient, comme lui sûrement, eu accès aux traductions de Michel Revon (1910), de Basil Hall Chamberlain (dont les derniers travaux sur la poésie japonaise datent de 1910) ou encore Paul-Louis Couchoud (1906). Dans chacune d'elles, le « *haiku* de la grenouille » de Matsuo Bashô est mentionné. À dire vrai, dans chaque livre comportant des *haikus*, regroupant des *haikus*, où les auteurs auront voulu donner une définition de l'esthétique ou l'illustrer à défaut de pouvoir en donner une représentation claire, c'est ce *haiku* de Bashô que l'on cite, qui vaut tant pour un exemple qu'une définition. Nous pourrions presque nous demander si la citation de ce *haiku* n'est pas un sorte de « rituel de passage », un « signe d'appartenance » glissé au détour d'une glose par les critiques, parodié

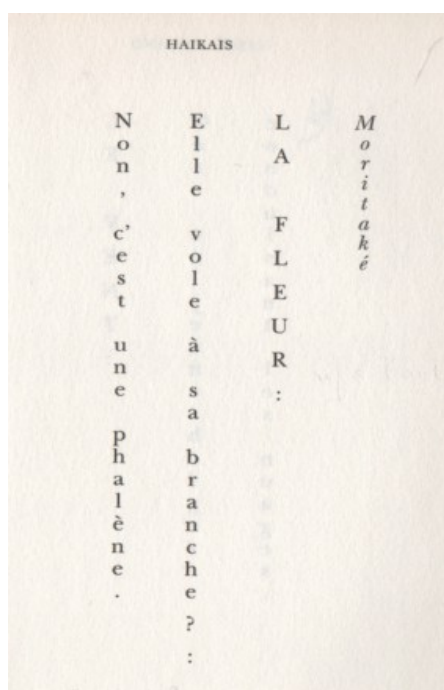
⁵⁵⁰Remettre le *haiku* de Bashô quand même

ou imité par les *haijins* eux-mêmes. Le poète mexicain Rafael Lozano ne déroge pas à la règle, s'inscrivant dans le mouvement haikiste et, sans aller jusqu'à penser qu'il revendique une filiation avec Matsuo Bashô ou autre maître japonais du genre, il aura sûrement voulu rappeler le modèle, orienter le lecteur dans l'appréhension de son œuvre poétique.

Cependant, nous n'avons pas choisi cet exemple parmi les poèmes de Rafael Lozano en raison du seul renvoi intertextuel vers Bashô. Comme certains autres poèmes, il existe un quatrième segment, précédant le texte, mis en relief par la typographie. Il est intéressant de noter que ces « didascalies » poétiques n'interviennent que dans les *haikus* dont la thématique est orientale. Le nom d'Arakida Moritake apparaît également sur le *haiku* suivant, glose du célèbre poème que nous avons déjà cité :

Una flor caída
¿Volviendo a la rama?
*Era una mariposa*⁵⁵¹.

Dont cet autre poème de Rafael Lozano, « La Fleur »⁵⁵² est inspiré :



⁵⁵¹ Ce poème est disponible sur le site « *Rincón del haiku* », sur www.rincondelhaiku.org, consulté le 17/07/2014. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver le texte original en langue japonaise.

⁵⁵² Rafael Lozano, *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris Éditions Mille et Une Nuits, 2011, p. 103

Il est intéressant, dans une perspective historiographique, de noter que les poèmes de Rafael Lozano, dans ce recueil de *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris Éditions Mille et Une Nuits, 2011 *haikus* français, se trouvent publiés à côté de ceux de Paul-Louis Couchoud, dont nous avons déjà eu l'occasion de mentionner parmi les premiers importateurs de *haikus*. Il semble qu'il existe bel et bien tout un contexte socio-littéraire associé à une conjoncture propice à la diffusion du *haiku* comme modèle poétique, que bientôt les auteurs se sentent libres de respecter ou d'adapter.

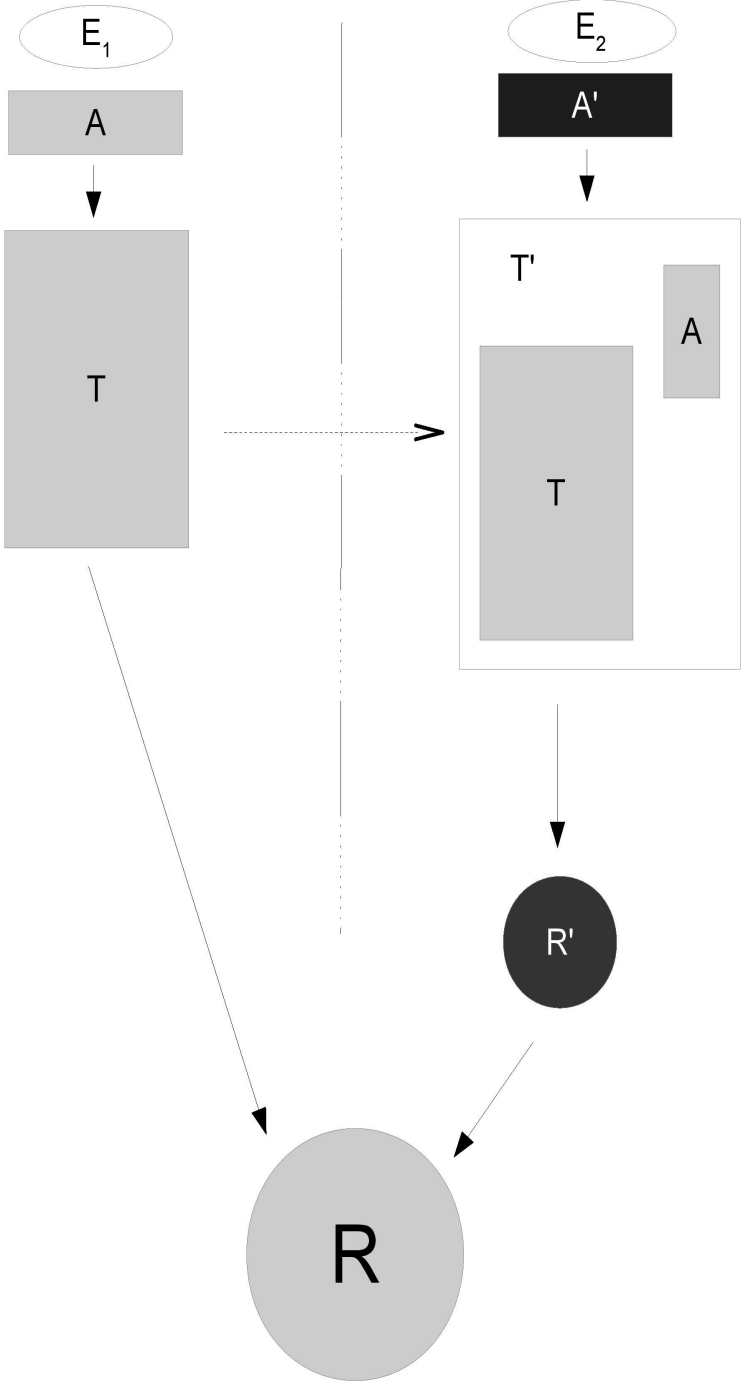
Ces poèmes sont issus de la section du recueil intitulée « Visions », dédiée à Paul Fort. Il s'agit donc d'une sorte d'imbrication discursive. La section du recueil est adressée à Paul Fort, nous l'avons dit, comme une dédicace dans un premier temps, mais que nous pouvons également interpréter comme un renvoi intertextuel et, à l'instar de Bashô, le rappel d'un modèle poétique et esthétique. Si nous tenons compte du degré de similitude entre les textes des auteurs japonais et les poèmes de Rafael Lozano, nous pourrions envisager de parler de citation. Rappelons ce propos d'Antoine Compagnon dans l'œuvre qu'il consacra au travail de citation :

Prétendre que la citation n'est qu'énoncé répété participe d'une réduction dont la linguistique a l'habitude : celle de l'acte de parole, de l'énonciation. L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une *dénonciation*. L'énonciation est la force qui s'empare d'un énoncé et qui le répète ; c'est pourquoi elle est au principe de la citation qu'un formaliste russe définissait ainsi : « un énoncé à énonciation reproduite »⁵⁵³.

Nous tenons pour acquis, à ce stade de notre réflexion, que la répétition – et non la récurrence – est un élément essentiel de toute articulation et, par la suite, de tout déploiement d'un langage, d'une poétique ou d'une esthétique. Sans revenir à des textes aussi fondamentaux que celui d'Aristote, pour qui il n'existait pas de texte qui ne soit une répétition totale ou partielle d'un autre texte, nous avons pu constater que ce principe est utile tant à la linguistique qu'à la sémiotique ou à la stylistique. Elle est ce fil rouge qui marque le lien, la succession, l'appartenance mais aussi le schisme, la scission ou l'écart. La conception qu'en a Antoine Compagnon, notamment dans le passage que nous avons cité, nous est hautement utile ici car elle introduit un nouveau niveau de traitement de la citation que la linguistique

⁵⁵³ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 65-66. Le formaliste russe dont parle A. Compagnon dans ce passage n'est autre que Valentin Vološinov et plus particulièrement l'article « *Reading in Russian Poetics* », 2, *Michigan Slavic Materials*, 1962.

saussurienne ou les dictionnaires n'ont pas développé plus avant : le niveau énonciatif. Or, si nous nous plaçons du point de vue de la linguistique de l'énonciation, le cas du *haiku* de Rafael Lozano se présente comme un enchâssement énonciatif que nous avons tenté de représenter sur le schéma ci-contre :



La situation d'énonciation du texte-source (E1), sur la gauche, représente la « trajectoire » entre son émetteur (A⁵⁵⁴) et son récepteur (R) que nous pourrions qualifier d'élémentaire plutôt que de simple. Il s'agit de la situation « ordinaire » d'émission/réception du message textuel sans intermédiaire. La situation E2 est plus complexe : dans le cas des *haikus* de Rafael Lozano, il existe des intermédiaires entre les deux instances d'émission/réception. La situation du texte-cible (E₂), porteur de la citation, apparaît plus complexe. T' représente le signe textuel comportant à la fois le message émis par A' pour le récepteur R (le lecteur, en l'occurrence puisqu'il s'agit d'un texte) et la citation. Cette « porosité » entre les deux situations d'énonciation est représentée par la ligne discontinue et la « translation textuelle » que postule la citation est représentée par la flèche en pointillés qui lie T à T inclus dans T'. Quant à R', il représente un premier récepteur intra-discursif qui est la personne à qui est dédiée chaque section du recueil. Cette instance ne se trouve cependant pas au même niveau que R car, en tant que récepteur explicitement ciblé par le discours, une partie du message encodé est destiné à cette instance R', de l'ordre de l'implicite et échappe, d'une certaine manière, à R. D'une certaine manière en effet car l'actualisation d'un destinataire intra-discursif, que R voit effectivement apparaître au cours de sa lecture, donne cependant une indication sur l'appréhension du texte qui s'ensuit. Si la mention du poète Paul Fort apparaît, c'est sans doute que Rafael Lozano indique au lecteur qu'il faut sans doute lire le texte comme on lirait « du Paul Fort », convoquant tout l'esprit symboliste, tout le questionnement poétique que le poète français a développés dans ses écrits. Ce sont autant de pistes. Ainsi, quand dans la section dédiée à Germaine, le seul poème qui soit est le mot « IDYLLE » écrit verticalement, il n'est nul besoin de se livrer à une exégèse complète de cette seule lexie pour comprendre, au-delà du sens du mot actualisé, que Rafael Lozano livre ici un texte lyrique qu'il dédie à celle avec qui l'idylle en question a sans doute été partagée. Ces dédicaces servent également de référents pour les embrayeurs personnels : dans la section qu'il dédie à sa mère, le pronom « tu » et tout le paradigme des embrayeurs de deuxième personne renvoie sans ambiguïté à un même référent, qu'il rend omniprésent.

Ce que nous avons avant tout voulu représenter en mettant en parallèle deux situations énonciatives qui ne peuvent pourtant qu'être consécutives dans le temps – il faut que le texte-source ait été produit pour que le texte-cible le reproduise –, c'est le changement de statut de A dans la situation (E₂). En étant intégré à T', image de T dans le schème citationnel, A

⁵⁵⁴Nous nommons l'émetteur A pour Auteur. Il n'est pas question pour nous de confondre l'auteur, instance extra-discursive, et l'émetteur, qui entre dans la sphère du discours. Or, comme la situation d'énonciation est symbolisée par (E) dans le schéma, nous avons opté pour (A) désignant l'émetteur afin de ne pas induire le lecteur en erreur.

devient un formant de T' au même titre que le texte cité. En somme, l'auteur de du texte-source devient partie du message, acquiert une dimension symbolique dans le sens où il devient un *representamen*, pour reprendre la terminologie pratique de Charles Peirce. De fait, le nom de « Bashô » ou de « Moritake » figurant en marge, en italique, ni vraiment dans le texte ni totalement exclu de celui-ci est comme une signature incluse dans un tableau que l'on aurait reproduit, ou photographié. Comme une coupe linguistique, Rafael Lozano se propose de montrer, de démontrer le texte, comme citer est l'acte de ré-citer ou énoncer convoque l'idée de dénoncer. Ainsi, au canon de la tripartition qui se refuse à saturer la ligne et rend le *haiku* reconnaissable, le poète mexicain ajoute un degré de signifiante supplémentaire en recréant la « plaquette » japonaise, le nom de l'auteur figurant comme un sceau sur une estampe.

La non-saturation de la ligne comme caractérisation typographique du vers a pour conséquence directe la création de la strophe puisque le texte poétique se fonde sur ces retours constants à la ligne pour créer des temps forts dans le poème comme le début du vers, la césure ou la rime. Le vers est alors une période musicale dans laquelle se déploie une « prose », puisque le terme est admis à présent, rythmée, cadencée, agencée, le tout la rendant versifiée. La strophe est donc le second niveau de caractérisation du poème. Une forme poétique telle que le sonnet, par exemple, demeure aisément reconnaissable en raison de l'agencement précis de ses strophes. Si des variantes ont affecté le schéma de rimes de certaines d'entre elles (notamment les tercets) depuis les premiers exemplaires du genre sous la plume du Marqués de Santillana, la tradition poétique a toujours retenu la forme canonique des deux quatrains suivis de deux tercets. Au sujet du sonnet, Tomás Navarro Tomás fait une remarque qui s'avère pertinente dans le cadre de l'étude du *haiku* : « *Considerado en sí mismo como un breve poema, el soneto no era empleado en serie a la manera de la estancia, la octava o las demás estrofas.*⁵⁵⁵ » Le sonnet se présente donc comme une forme classique de celles que l'on nomme « brèves » et l'autonomie totale qu'on lui reconnaît, qui la distingue des autres formes de la poésie classique, en fait un objet poétique bien particulier. Or, cette brièveté sitôt acquise et reconnue, l'on constate que certaines libertés sont prises, notamment à l'égard de l'espace textuel, normalement limité à quatorze vers. C'est pourquoi Tomás Navarro Tomás nuance son propos dans la définition du sonnet quelques lignes plus loin :

Entre formas especiales de sonetos de ingenio, en realidad poco frecuentes, con rimas agudas, esdrújulas, enlazadas o repetidas en forma de eco, o con algún otro género de artificio, la variedad que ofrece mayor número de

⁵⁵⁵Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 253

*ejemplos es la de los sonetos con estrambotes o apéndice añadido después de los catorces versos regulares*⁵⁵⁶.

Il semble que, si des formes brèves la tradition poétique a toujours cherché à repousser les limites, il est plus rare en revanche que l'on cherchât à limiter quantitativement ce qui ne l'était pas au départ : il est, en effet, rare, de voir des formes poétiques écourtées et courant d'en trouver qui auront été amplifiée. L'on invoquera alors, bien souvent, des raisons de rythmes, de répétition, qui

Prenons par exemple ce poème de José Juan Tablada :

A un lémur
(*Soneto sin ripios*)

GO

ZA

BA

YO

A

BO

GO

TÁ

TE

MI

RÉ

Y

ME

*FUF*⁵⁵⁷

⁵⁵⁶Navarro Tomás, Tomás, *op.cit.*, p. 253

⁵⁵⁷Tablada, José Juan, *op.cit.*, p. 96

Le lecteur, d'un simple balayage visuel, peut reconnaître « schématiquement » le sonnet. Les deux quatrains ainsi que les deux tercets canoniques sont présents. Si Tomás Navarro Tomás rappelle que le sonnet se caractérise par sa brièveté, que devons-nous penser de ce sonnet de José Juan Tablada, dont nous avons déjà largement analysé les questionnements ontologiques et épistémologiques quant à la poésie ? Dans le cas présent, il n'est nul besoin d'invoquer quelque esthétique orientaliste pour appréhender la brièveté du texte. Il semblerait que le poète mexicain – à l'instar de Rafael Lozano lui aussi d'origine mexicaine – ait poussé jusque dans ses derniers retranchements la théorie « substantialiste » de Louis Hjelmslev. Si les unités non-signifiantes telles que la syllabes revêtent dans la poésie un rôle capital dans les effets de rythmes (assonances, rimes ou encore harmonies imitatives) ou à la rime, ce sont les syllabes qui constituent les vers de ce sonnet de José Juan Tablada. Il s'agit de bisyllabes rigoureusement réparties en deux quatrains et deux tercets, puisque les monosyllabes comptent comme *palabras agudas* et se voient donc ajouter une syllabe métrique supplémentaire. Lorsque il est question de brièveté pour le sonnet, le constat est, à première vue, quantitatif puisque Tomás Navarro Tomás le place en perspective d'autres formes poétiques comme l'*estancia* ou l'*octava* qui, mises les unes à la suite des autres, deviennent des formes dites « longues ». Ici, la brièveté deviendrait donc, en quelque sorte un synonyme de court. Or, si nous avons choisi de citer ce sonnet alors que nous tentons de définir les contours poétiques, voire ontologiques du *haiku*, c'est qu'il semble partager certaines caractéristiques avec les *haikus* de Rafael Lozano précédemment cités.

Tout d'abord, force est de constater la prégnante verticalité du poème, le blanc laissé par ces vers si courts qu'ils forment à peine la ligne, ébauchent juste le vers. Dans l'édition que nous avons retenue, le poème n'est pas justifié à gauche, comme c'est souvent le cas dans les recueils : il est à milieu de la page, tel que nous l'avons reporté ici. Issu du recueil « *Li-Po y otros poemas* », il figure parmi des calligrammes des d'autres poèmes agrémentés ou inclus dans des dessins. Sans doute devons-nous y voir, comme le suggère la mention de Li-Po un renvoi non pas à un orientalisme quelconque mais bien à une graphie spécifique, celle des idéogrammes, verticale s'il en est, coïncidant avec cette volonté de marquer le poème comme « vertical » par opposition à la prose saturante et horizontale. En outre, cette verticalité est si revendiquée que la voix poétique ne s'embarrasse pas de faire correspondre l'unité lexicale à l'unité versale : les syllabes formant les mots forment avant tout le vers. Comme pour les *haikus* de Rafael Lozano, le lecteur est plus sollicité qu'à l'accoutumée dans l'acte de lecture. Il lui faut rigoureusement suivre les césures versales pour avoir un mot, puis un syntagme et enfin la phrase unique qui constitue le sonnet. Bien entendu, il sera très difficile de se livrer à la lecture dite « tabulaire » de la poésie traditionnelle. Une lecture en vers rapportés, pourtant possibles dans des formes aussi brèves que l'épigramme, n'est pas possible dans ce poème de José

Juan Tablada. Il apparaît que, cette fois, le sens doit ployer en faveur d'une chronologie intrinsèque, nécessaire et impérieuse. Cette « fragmentation » interne au mot, en-deçà même de l'hémistiche ou de la lexie, entraîne deux modifications majeures dans la conception du sonnet et sans doute de la poésie en soi : pour José Juan Tablada, la syllabe est la fois le vers et la rime.

Si la « forme » poétique du sonnet est reconnaissable même lorsque le type de mètre canonique est altéré, il en va de même pour ce tercet de Francisco Hernández :

AMORTAJADOS

amor

taja

*dos*⁵⁵⁸

Le signifiant titulaire est démembré et disséminé sur les trois segments que compte le poème. La fusion sentimentale de l' « *amor* » du premier segment est démentie par le verbe « *tajar* » du second segment tandis que le « *dos* » final signe l'éclatement du couple comme le poème « *éclate* » le signifiant. Pas d'actualisateurs du substantif car peu d'ancrage spatio-temporel : le seul verbe à la jonction du substantif et de l'adjectif numéral cardinal assure, avec un présent de vérité générale, une disjonction pérenne de ces deux individus représentés sous la forme d'un morphème du pluriel dans le titre et du « *dos* » final qui fait écho à la syllabe finale du signifiant titulaire, comme si le segment rimait avec le titre. Sans doute faut-il voir cet lien d'imbrication du texte et de son contexte comme le mode d'emploi de lecture du poème. En effet, si l'on relit le titre après le démembrement du poème, le lecteur sera forcément tenté de faire subir le même sort à cet adjectif qui figure une unité maintenant perdue. On pourra alors y lire anagrammes, hypogrammes et autres anacycliques dans un chaos de signifiants tous imbriqués les uns dans les autres. Le lecteur verra apparaître des mots tels que : « *amor* », « *atados* », « *somos* », « *ojos* », « *atajar* », « *rojo/a* », « *dama* », « *morada* », « *adorar* » dans une isotopie de l'amour et de tout les symboles qui lui sont attachés. Il pourra également retrouver une autre série de mots tels que : « *morados* », « *tajados* », « *rotos* », « *mora* », « *zanjar* » (si l'on neutralise l'opposition du /s/ et du /z/ espagnols), « *matar* » ou encore « *trama* ». Cette *lectio difficilior* cache cependant la « manipulation » la plus simple qui consiste à dépouiller l'adjectif « *amortajados* » et ses affixes et morphèmes grammaticaux. Il ne subsiste que « *mortaja* » lexique qui porte en elle

⁵⁵⁸Francisco Hernández, *Antojo de trampa, Segunda antología personal*, México, Fondo de cultura económica, 1999, p. 67

tout le programme de signification du poème : linceul mortuaire dont on recouvre les cadavres – ici les deux amoureux que l'amour a violemment occis – mais désigne aussi une « *muesca* », entaille (liée à l'isotopie de « *tajar* ») que l'on pratique dans un objet dans le but d'y insérer quelque chose. Si l'exemple de José Juan Tablada montrait comment la tradition classique avait été revisitée dans l'optique d'une modernisation, le *haiku*, forme moderne de la littérature hispanique, montre tout son potentiel à se renouveler continuellement, notamment parce que sa brièveté est à la fois poétique et visuelle, laissant bien des blancs, tant dans le message que dans la page, qu'il occupe finalement comme bon lui semble car sa substance demeure éminemment protéiforme.

Ce poème de José María Bermejo en est une autre manifestation :

*Febrero: el resol en los patios se aviva, se desvanece...*⁵⁵⁹

Ce *haiku* n'est pas sans rappeler des éléments connus tels que la visée définitionnelle où la voix poétique, en superposant son sens au substrat sémantique des mots, crée une condensation des images conceptuelles en une image poétique. Il introduit néanmoins un point qui pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure dans le *haiku* hispanique : les figures de l'inaccompli telles que l'aposiopèse présente dans ce poème, invitation explicite à pousser la fiction poétique plus loin que sa diction. Nouvel avatar formel du *haiku*, nous avons cependant tenu à le faire figurer dans cette réflexion car il s'agit, à notre connaissance, du seul *haiku* écrit et donné à lire d'un seul tenant. À l'heure où nous avons vu tant d'espèces du *haiku*, nous nous trouvons ici face à ce qui est sans doute la forme la plus « japonaise » du *haiku* hispanique. Ainsi, les notions de vers ou même de strophe deviennent inopérantes dans le cas d'un poème comme celui de J.M. Bermejo.

Ainsi que le dit justement Jean-Marie Schaeffer dans son texte intitulé « Du texte au genre », il faut bien voir que l'enjeu de ce débat [sur le genre] n'est plus littéraire, ni même épistémologique, puisqu'il concerne la théorie de l'être : *quid/ quod est ?*⁵⁶⁰ » Si le *haiku* semble écrire sa propre histoire, il s'entend bien à réécrire celle des autres. Et ce que les autres racontent, il le poématise.

Tout au long de cette réflexion, nous avons pu voir des *haikus* hispaniques qui ressemblaient à s'y méprendre à des *haikus* japonais dont ils reprenaient les thèmes ou la forme, et des *haikus* hispaniques qui se ressemblaient entre eux. Voyons maintenant comment le *haiku* peut ressembler à une forme brève de la prose : le *microcuento*.

⁵⁵⁹Ce *haiku* est extrait de l'anthologie de Susana Benet et Frutos Soriano, *Un Viejo Estanque, Antología poética de haiku contemporáneo en español*, Granada, La Veleta, 2013, p. 31

⁵⁶⁰Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », in Tsvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1986, p. 181

À l'instar du *haiku* de la grenouille de Matsuo Bashô ou de celui de la libellule de Kikaku qui se posent en archétypes du haiku japonais, l'archétype du *microcuento* est celui d'Augusto Monterroso publiée dans *La Oveja negra y otros relatos* en 1969, intitulé El Dinosaurio :

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Nous ne nous livrerons pas à une exégèse de ce poème car ce n'est pas l'objet de notre propos : nous nous limiterons à rappeler qu'il s'agit d'un texte narratif, bien que ramené à sa plus simple espèce. Sous la plume d'Efraín Huerta, il est détourné en une parodie :

Monterroseana

Cuando

Desperté

La

Putosauria

Todavía

Estaba

*Allí*⁵⁶¹

Le *microcuento*, réinvesti d'une visée ludique, devient jeu de mots, jeu de textes. Il faut ici entendre le « jeu » tant dans son acception ludique que comme une latence formelle, ontologique, qui permet d'introduire dans la poésie ce que la prose narre, pourvu que ce soit bref.

La transmutation du *microcuento* en *haiku* est encore plus spectaculaire sous la plume d'Andres Fisher :

xlv.

Cuando despertó

el dinosaurio toda-

*vía estaba allí*⁵⁶².

⁵⁶¹Efraín Huerta, *Poémínimos Completos I*, México, Verdehalago, 1999, p.109

⁵⁶²

Il aura suffi au poète chilien de segmenter en un tercet canonique le *microcuento* pris tel quel pour en faire un *haiku*. C'est la seule contrainte du genre que le poète a retenue mais le résultat y est atteint.

Si Aristote distinguait trois genres littéraires, qui n'en sont en fait que deux puisque la poésie lyrique et l'épopée sont en vers, nous réduisons encore le spectre générique antique à une monade puisque même le genre dramatique était rédigée en vers durant l'Antiquité. Plutôt que de parler de monade, prenons simplement la question à l'envers en disant que le vers, aux principes de la classification générique, n'était pas un critère pertinent. Il ne l'est pas plus dans le *haiku* hispanique plusieurs millénaires après *La Poétique*. Ainsi, nous en finirons définitivement avec l'opposition prose/poésie au sein du *haiku* : elle n'a tout simplement pas lieu d'être.

Mais sont-ce là des dérives ? La question serait plutôt de savoir si l'on peut encore dériver de quelque manière dans un monde poétique où il n'est plus de normes, ou tout au moins y travaille-t-on. Chacun à sa manière, les auteurs tentent de trouver un moyen de repousser plus loin les frontières du genre haikistique. Nous nous demandons : les frontières de quoi ? De la poésie, c'est certain, mais du langage, du signe aussi que l'on cherche à investir, parfois, d'une charge signifiante propre, comme une énième poupée russe enchâssée dans la poésie, le genre, le discours, le langage, le vers, le mot. Or donc, si nous parlons de dérive, nous supposons l'existence d'un cap fixé au préalable. Si nous parlons d'écart, nous supposons une norme en fonction de laquelle l'écart se caractérise. La norme, quand à elle, suppose la loi. Et la loi convoque la transgression. La boucle se devant d'être bouclée ici, nous nous demanderons légitimement : que transgresse-t-on ?

Dans son article intitulé « *The Law of genre* », Jacques Derrida nous fournit une réponse à cette épineuse question :

As soon as the word « genre » is sounded, as soon as it is heardn as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: « Do », « Do not » says « genre », the word « genre », the figure, the voice, or the law of genre. [...] But the whole enigma of genre spings perhaps most closely from within this limit between the two genres of genre [physis/ technè, NDLA] which, neither separable nor inseparable, form an odd couple of one without the other in which each evenly serves the other a citation to appear in the figure of the other, simultaneously and indiscernibly saying « I » and « we », me the genre,

*we genres, without it being possible to think that the « I » is a species of the genre « we »*⁵⁶³.

Pourtant, le principe étant appliqué ici à la stylistique de façon générale vaut pour la stylistique du *haiku*. La question des critères des formes poétiques passe sans aucun doute par le caractère fixe – ou l'absence de caractère fixe – de celles-ci. Cependant, en vertu de la loi de non-réurrence, c'est le principe de la fixité même qui est remis en cause. Et cette remise en cause s'étend juste dans le mot qui le désigne.

Nommé tout à tour « *poémínimo* » par Efraín Huerta, « *concéntrica* » par Antonio Espina, « *estampa* » par Rafael Lozano, « *copla japonesa* » par Carlos Riba, « *poema sintético* » ou « *disociación lírica* » par José Juan Tablada, « *micrograma* » par Jorge Carrera Andrade, le *haiku* hispanique, à l'instar de ses poétiques, compte presque autant de noms qu'il est d'auteurs. Plutôt qu'un « fourre-tout » commode, qu'une « coquetterie littéraire » qui diminuerait par trop toute la potentiel poétique qu'il renferme, nommons-le pour ce qu'il est avec la justesse qu'il se doit : un genre littéraire, rattaché à celui des formes brèves, dont cette taxinomie serait alors l'éventail non exhaustif de toutes ses espèces.

À présent que nous avons défini, par une approche linguistique raisonnée, comment le *haijin* construit son *haiku*, il serait bon de nous demander, toujours selon la même approche, comment le *haiku* construit son lecteur.

⁵⁶³Jacques Derrida, « The Law of genre », in *Glyph*, 7, 1980, p.203

BIBLIOGRAPHIE

- Diccionario de la Real Academia Española*, Real Academia Española, 2001
- ABLALI Driss, *La Sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003
- ALDRIGE Adriana, *Las fuentes chinas de José Juan Tablada*, BHS 60, 1983
- ALMEIDA RODRIGUES Graça, « *A Função di paralelismo do refrão e dos versos populares nas cantigas de amigo* », in *Revista de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1980
- ALONSO Amado, *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, Madrid, Gredos, 1967
- ALTOLAGUIRRE Manuel, de « *Las islas invitadas y otros poemas* », in *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 2008
- ALLETON Viviane, *L'écriture Chinoise*, PUF, 2005
- APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Flammarion, 2013
- ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993
- ARISTOTE, *Petit Traité d'histoires naturelles*, Paris, Flammarion, 2000
- AUDET Noël, « Vers une nouvelle poétique », *Études françaises*, vol. 20, n°1, 1984
- AULLÓN de HARO Pedro, *El Jaiku en España*, Madrid, Editorial Playor, 1985
- ATLAN Corinne ; BIANU Zéno, *Haiku, Anthologie du poème court*, Paris, Gallimard, 2002
- ATLAN Corinne ; BIANU Zéno, *Haiku du XX^e siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007
- AQUIEN Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Armand Colin, 2010
- BAILLY Anatole, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901
- BASHÔ Matsuo, *Seigneur Ermite, L'intégrale des Haïkus*, Paris, La Table ronde, 2012
- BASHÔ Matsuo, *Sendas de Oku*, versión castellana de Paz Octavio y Hayashiya Eikichi, México, Tezontle, 2005
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2007
- BEDEL Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004
- BÉNABEN Michel, *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Ophrys, 2002
- BENACHIR Hynde, *Les Formes brèves : Rincón de haikus, de Mario Benedetti*, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2007
- BENEDETTI Mario, *Adioses y bienvenidas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005
- BENEDETTI Mario, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor Libros, 2001

BENET Susana, SORIANO Frutos, *Un Viejo estanque, Antología de haiku contemporáneo*, Granada, La Veleta, 2013

BENOIST Luc, *Signes, Symboles et mythes*, Paris, PUF, 2004

BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

BERTOLUCCI-PIZZORUSSO Valeria, « Potenzialità di fissazione di forme metrico-retoriche nella poesia galego-portoghese », in *Atalaya*, n°8, Automne 1997

Le BIGOT Claude, *L'Encre et la poudre, La poésie espagnole sous la IIe République (1931-1939)*, Toulouse, PUM, 1997

Le BIGOT Claude, *Libro del Frío de Gamoneda, Une poétique de la discontinuité*, Paris, PUF, 2009

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955

BORGES Jorge Luis, « Diecisiete haikus », *La Cifra*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1981

BOTTINEAU Didier, « Submorphémique et corporéité cognitive », *Miranda*, 2012

BRAVO Federico, *Cahiers du centre interdisciplinaire de méthodologie*, n° 11, Presses Universitaires de Bordeaux, n°11, Presses Universitaires de Bordeaux

BRAVO Federico ; RODRIGUEZ LÁZARO Nuria (Dir.), *Le Discours poétique de Miguel Hernández (1910-1942)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010

BROCHARD Vincent, Senk Pascale, *L'Art du haiku*, Paris, Belfond, 2009

BRUNEL Henri, *Les haïkus*, Paris, Calmann-Lévy, 2005

BUSON Yosa, *Haiku*, Giromagny, Orphée, 1990

CARRERA ANDRADE Jorge, *Microgramas*, Quito, Benjamín Carrión, 2004

CEGLIA Simonetta, « Déconstruction du signe: la poésie japonaise du Man'Yoshu, » in *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, n°I, juillet 2000

CERNUDA Luis, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002

CERNUDA Luis, *Desolación de la Quimera*, Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2003, 6.^a edición

CERNUDA Luis, *Nubes, Desolación de la quimera, « Bagatela »*, Madrid, Catedra, 2003

CHANGEUX Jean-Pierre (Dir.), Dehaene Stanislas, « *Les bases cérébrales d'une acquisition culturelle : la lecture* », *Gènes et Cultures*, Paris, Editions Odile Jacob, 2003

CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996

CHIPOT Dominique ; KEMMOKU Makoto, *Bashô, Seigneur ermite*, Paris, La Table Ronde, 2012

CLAUDEL Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966

- COIRIER Pierre, GAONAC'H Daniel, PASSERAULT Jean-Michel, *Psycholinguistique textuelle, Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin, 1996
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979
- CORNULIER (de) Benoît, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982
- COROMINAS Joan, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1967
- COUCHOUD Paul-Louis, *Le Haikai, Les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, La Table Ronde, 2003
- COURTÈS Joseph, *Sémiotique du discours*, Paris, Armand Colin, 2010
- COURTÈS Joseph ; GREIMAS ALGIRDAS Julien, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1993
- COYAUD Maurice, *Fourmis sans ombre : le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978
- DARBORD Bernard (Dir.), *Introduction à l'analyse des textes espagnols et hispano-américains*, Barcelone, Ed. Armand Colin, 2008
- DEHAENE Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Paris, Editions Odile Jacob, 2007
- DELTEIL André (Dir.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Actes du colloque du 2 Décembre 1989, Publications de l'Université de Provence, 2001
- DERRIDA Jacques, « The Law of Genre », *Glyph*, 7, 1980, p. 202-232
- DOMINGUEZ CAPARRÓS José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992
- DUMOULIÉ Camille (Dir.) ; POLLOCK Jonathan, *Éclatement et dissolutions du sujet dans les Cantos d'Ezra Pound*, in *La Fabrique du sujet, Histoire et poétique d'un concept*, Paris, Éditions Desjonquères, 2011
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984
- DUSSERT Éric (Dir.), *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haïkus français (1905-1922)*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2011
- ECO Umberto, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2003
- ECO Umberto, *Il nome della rosa*, Barcellona, La Biblioteca di Repubblica, 2002
- ESPINA Antonio, *El Alma garibay*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1964
- ESPRIU Salvador, *Obres Completes, I Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1967
- FELDER Hilario, *Los Ideales de Francisco de Asís*, Buenos Aires, Desclée de Brouwer, 1948
- FENOLLOSA Ernest ; POUND Ezra, *Noh or accomplishment, a study of classical stage in Japan*, New-York, Ed. Alfred Knopf, 1917
- FISHER Andrés, *Series*, Madrid, Amagord, 2010
- FLORIT Eugenio, « Haïku », *Obras Completas*, Vol. II, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983

- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968
- FRENK Margit, « Refranes cantados y cantares proverbializados », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961
- FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988
- GARCÍA LORCA Federico, *Canciones, Poemas sueltos, Varia*, Madrid, Espasa. Calpe, 1973
- GARCÍA LORCA Federico, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960
- GARCÍA LORCA Federico, *Poesía Completa I*, Barcelona, Debolsillo, 2011
- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 2004
- GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 2004
- GEORGIN Charles, *Dictionnaire Grec/Français*, Paris, Editions Hatier, 1961
- GEYSSANT Aline; GUTTEVILLE Nicole, RAZACK Asifa, *Le Comique*, Paris, Ellipses, 2000
- GIRAUD Vincent, *Augustin, les signes et la manifestation*, Paris, PUF, 2013
- GIRONDO Oliviero, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1981
- GIYOO Hatano ; OTAKE Takashi *et al.*, « Mora or Syllable? Speech Segmentation in Japanese », *Journal of Memory and Language*, 32, Cambridge, Cambridge Academic Press, 1993
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Greguerías, Edición de Rodolfo Cardona*, Madrid, Cátedra, 2011
- GONZÁLES FUENTES Juan Antonio, *Haikus sin estación*, Barcelona, Carena, 2010
- GONZÁLES FUENTES Juan Antonio, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Ediciones Carena, 2011
- GONZÁLES FUENTES Juan Antonio, « Haikus sin orden », in *Monedas Sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2014
- GONZÁLES FUENTES Juan Antonio, *Monedas sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014
- GRACIÁN Baltasar, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Madrid, Catedra, 2010
- GUILLAUME Gustave, *Leçons de Linguistique*, Québec, Presses de l'Université Laval
- HAYA Vicente, « El Haiku japonés: esencia y tipología », *Pliegos de Yuste*, nº5, 1, 2007
- HENRIQUEZ UREÑA Pedro , *La Versificación española irregular*, Madrid, Casa Edit. Hernando, 1993
- HERNÁNDEZ Francisco, *Antojo de trampa, Segunda antología personal*, México, Fondo de cultura económica, 1999
- HERNÁNDEZ Miguel, *Obra poética Completa*, Madrid, Alianza Tres, 1992

- HIRAGA Masako K., « "Blending" and an Interpretation of Haiku: A Cognitive Approach », *Poetics Today*, Vol.20, n°3, *Metaphor and Beyond: New Cognitive Developments* (Autumn 1999), Duke University Press
- HUERTA Efraín, *Poémínimos I*, México, Verdehalago, 1999
- JAKOBSON Roman, *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977
- JIMÉNEZ José Olivio, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1981
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999
- KAWAMOTO Kôji, *The Poetics of the Japanese Verse*, Tokyo, University of Tokyo Press, 2000
- KEANE GREIMAS Teresa M., *Le visible et le vu, Unité et fragment dans la poésie épiphraïstique d'Alberto Girri et Olga Orozco*, col. Les Ateliers du SAL n°1, Paris, Presses Universitaires de La Sorbonne, 2007
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 2009
- KOBAYASHI Issa, *Et pourtant, et pourtant*, Edition Moundarren,
- KOBAYASHI Issa, *Haiku*, Lagrasse, Verdier, 1994
- KRISTEVA Julia, *Semiotikê*, Paris, Éditions du Seuil, 1968
- LABRUNE Laurence, *La phonologie du Japonais*, Paris, Ed. Peeters-Lewen, 2006
- LAGET Laurie-Anne, *La Fabrique de l'écrivain, Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012
- LAPACHERIE Jean-Gérard, « De l'idéographie et ses enjeux en poésie », *RiLUnE*, n°8, 2008
- LAPACHERIE Jean-Gérard, « Henri Michaux et les idéogrammes », *Textyles*, n°7, novembre 1997
- LEPLÂTRE Olivier, *La forme brève*, Paris, Gallimard, 2005
- LÉVY André, « À propos de la typologie en six catégories des caractères chinois, que reste-t-il de la théorie des liushu ? », *Études Chinoises*, vol. XIV, n°1, 1995
- LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard Hachette, 1965
- LOZANO Rafael, *Au Fil de l'eau, suivi de Haikais, Les premiers haikus français (1905-1922)*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris Éditions Mille et Une Nuits, 2011
- MACCHI Yves, « Le poème comme sculpture de la temporalité intra-phrastique », *Chronosyntaxe V*, in : *Bulletin Hispanique*, Tome 107, N°1, 2005
- MACÉ François et Mieko, *Le Japon d'Edo*, Paris, guide Belles Lettres des Civilisations, 2006
- MACHADO Antonio, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946
- MACHADO Manuel, *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Escograf, 1967

- MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009
- MALMBERG Bertil, *La Phonétique*, Paris, PUF, 1994
- Du MARSAIS César, *Des Tropes*, Paris, Manucius, 2011
- MASAOKA Shiki, *Cent sept haiku*, Lagrasse, Verdier, 2002
- MAYUZUMI Madoka, *Haikus du temps présent*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2010
- MEYER-MINNEMANN Klaus, « *Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada.* » *Nueva Revista de Filología Hispánica*, num. 1, 1988
- MEYER-MINNEMAN Klaus, *Formas de escritura ideográfica en Tablada*, in *NRFH XXXVI*
- MOGA Eduardo, *Los Haikus del tren*, Almería, El Gaviero Ediciones, 2007
- MONTANDON Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992
- MOURA Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010
- NAVARRO TOMÁS Tomás, *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991
- NUNES-FREIRE Inès, « *Cantigas d'amigo et chansons de toile* », *Médiévales*, n°3, 1983
- OLIVARES ZORILLA Rocío, « *Tablada y sus precursores* », *Suplemento dominical de La Crónica* du 5 novembre 2000
- OLIVIER Laurence, *Langage et absurde*, Pour une sémiotique in-signe, Montréal, Liber, 2011
- OMNÈS Robert, in *Phonétique, Phonologie, Orthographe et Prononciation de l'Espagnol*, collection Langues 128, Paris, Nathan Universités, 1995
- OTA Seiko, *La Influencia del haiku japonés en Un Día...*, in *Literatura Mexicana*, vol. XIV, núm. I, Mexico, UNAM, 2005
- OUNANE Ahmed, *Clase para estudiantes argelinos: cómo presentar el estudio de una moaxaja*, Actas XVI, Orán, ASELE, 2005
- OUSTINOFF Michel, *La traduction*, coll. Que sais-je ?, PUF, 2009
- PACHECO Emilio, *Antología del modernismo 1884-1921*, Mexico, UNAM, 1970
- PARDO Madeleine et Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan, 2000
- PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 2004
- PELLEGRINO François, *De la caractérisation à l'identification des langues*, *Actes de la 1^{ère} journée d'étude sur l'identification automatique des langues*, Lyon, Éditions de l'Institut des Sciences de l'Homme, 1999
- PIÑERO RAMIREZ Pedro Manuel, *Lírica Popular/Lírica Tradicional, Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Fundación Machado, 1998
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Mille et une nuits, 1999
- PLATON, *La République*, Paris, Librairie Générale Française, 1995

- PONGE Francis, *Le Grand Recueil, Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961
- POTTIER Bernard, « El referente », *Ibéricas*, n°4, 1994
- PRESTAGIACCOMO Carla, RUBA Maria Caterina (Dir.), *Dai modernismi alle vanguardie*, Palermo, Flaccovio Editore, 1991
- QUIGNARD Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Lignes fictives, Galilée, 2005
- QUILIS Antonio, *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000
- RAMÍREZ Esteban Alonso, *Corazón de los días*, San José de Costa Rica, Ed. Espiral, 2010
- RAMÍREZ GÓMEZ Hector, « Influencia de Oriente en la poesía de José Juan Tablada », *Poligramas*, 21 juin 2004
- REAL RAMOS Cesar, « El fin de la vanguardia histórica : la tradición como vanguardia en la generación de 27 », *Dai modernismi alle vanguardie*, sous la direction de Carla Prestagiacommo et M. Caterina Ruba, Palermo, Flaccovio Editore, 1991
- RENARD Jules, *Histoires naturelles*, collection Folio, Paris, Gallimard, 1984
- REY Alain (Dir.), *Le Micro-Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1988.
- RIFFATERRE Michael, *Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978
- RIVERO Angel ; RODRIGUEZ-IZQUIERDO Fernando, « El Haiku en el siglo XX », *Xul*, n°3, Diciembre 1981
- ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1970
- ROJO LEYVA Gabriel ; VALENDER James, *Poetas del exilio español: una antología*, México, Ed. Del Colegio de México, 2006
- ROMERO José Rubén, « Tacámbaro », in *Obras Completas*, México, Editorial Porrúa, 1993
- ROUBAUD Jacques, « Qu'est-ce qu'une forme fixe ? », in *Atalaya*, n°8, Automne 1997, Paris, Klincksieck
- ROUBAUD Jacques, « Le Shikokinshû, Huitième anthologie impériale japonaise », *Le Montage*, n°1, Paris, Seuil, 1968
- ROUGIER Bertrand, « interview de Satoshi Kon, » in *Otaku*, numéro 16, janvier/février 2004
- ROUKHOMOVSKY Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2001
- RUBIO JIMÉNEZ Jesús, « La difusión del haiku, Diez-Canedo y la revista España », C.I.F., XII y XIII, 1986-1987
- SAINT AUGUSTIN, *La Mémoire et le Temps*, Paris, Mille-et-une nuits, 2004
- SALVAT-PAPASSEIT Joan, « Vibracions » in *Poesies Completes*, Barcelona, Ariel, 1983
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Silbo de los aires amorosos*, in *Cántico Espiritual*, 1578
- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, *El Villancico, Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969

- SANDRAS Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995
- SAUSSURE (de) Ferdinand, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Bibliothèque Scientifique Payot, 1993
- SCHOELL Frédéric, *Histoire de la Littérature grecque profane : depuis son origine depuis la prise de Constantinople par les Turcs, suivie d'un précis de la transplantation de la littérature grecque en Occident*, Paris, Librairie de Gide Fils, 1825
- SHÔNAGON Sei, *Notes de chevet*, traduction d'André Beaujard, Paris, Gallimard, 1985
- SOLERS Philippe, « Haïku et épiphany : avec Barthes, du poème au roman », *Ebisu*, n°35, Printemps-Été 2006
- STALLONI Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2012
- STERN Samuel, *Hispano-arabic Strophic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1974
- STERN Samuel, *Les chansons mozarabes, Les vers finaux (kharjas), en espagnol dans les muwashshahs espagnols et hébreux*, Oxford, Bruno Cassirer, 1964
- TABLADA José Juan, *Tres Libros, Li-Po y otros poemas*, coll. *Poesía Hiperión*, Madrid, Ed. Hiperión, 2000
- TODOROV Tsvetan, *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979
- TODOROV Tsvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965
- TORRE (de la) Norberto, *El Universo en un sombrero, introducción*, publiée sur le site : www.universidadabierta.edu.mx
- TOURETTE Éric, *Les Formes brèves de la description morale : Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Honoré Champion, 2008
- TRUTT Jean-Claude, « Le 5-7 – réflexions d'un dilettante », 2007
- VALLE (del) Adriano, in *La pluma, año IV, núm. 37*
- VIÉ Michel, *Histoire du Japon*, Paris, PUF, 2009
- VILLENA (de) Luis Antonio, « Del « haïku », sus seducciones y tres poetas de lengua española », in *Prohemio*, IV, 1-2, Abril-Septiembre, Barcelona, 1973
- YARON Iris, « Poéticité et image du poème », *Cycnos*, vol. 11 n°1, 2008
- ZAMBRANO, María, *Apophtegmes*, édition établie par Gónzalo Flores, Paris, José Cortí, 2002

WEBOGRAPHIE :

www.elrincondelhaiku.org

www.revistakatharsis.com

www.revue-tanka-francophone.com

<http://terebess.hu/english/haiku/espana.html>

www.universidadabierta.edu.mx

<http://tabi.over-blog.com/article-27695031.html>

<http://afinidadeselectivascr.blogspot.fr/2010/01/esteban-ramirez.html>

www.cnrtl.fr

www.larousse.fr