

HISAKI MATSUURA

Une libellule rouge et un piment: André Breton au Japon

Par bonté bouddhique...

Lors d'une des rares occasions où il s'est référé au Japon, André Breton n'a pas cité de poète japonais contemporain. Faute de connaissance ou d'intérêt, il n'a pas nommé les avant-gardes de notre modernité qui, cependant, sous l'influence justement de Dada et du surréalisme, s'épanouissaient à Tokyo dans les années 20 et 30 et marquaient une étape cruciale dans l'évolution de la poésie japonaise moderne. Il s'agit bien sûr de ce texte concis intitulé «Signe ascendant», daté du 30 décembre 1947, où Breton essaie de reconstruire une théorie de l'image sur la base du concept d'analogie. Est-ce un pur et simple goût de l'exotisme, ou bien dans l'intention plus sérieuse d'élucider les «limites non-frontières du surréalisme», que Breton a choisi de clore ce texte par un «apologue zen»?

Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit: «Une libellule rouge — arrachez-lui les ailes — un piment», Bashô y substitua: «Un piment — mettez-lui des ailes — une libellule rouge» («Signe ascendant», repris dans *La Clé des champs*).

Voilà une référence d'autant plus déconcertante — paradoxale même — que le haïkaï est chez nous une forme poétique qui se situe parmi les plus traditionnelles. Bashô, maître du haïkaï du dix-septième siècle, est sans doute un de nos génies poétiques, mais il était contemporain de Racine et de Corneille, et son œuvre n'a apparemment rien de commun ni avec l'«automatisme psychique pur», ni avec la synthèse de Rimbaud et de Marx, ni avec la détermination d'un point suprême où pourraient se dissoudre toutes les contradictions. Or, cette anecdote apparemment cocasse, dont je ne me demande pas pour le moment si elle implique une profonde allégorie philosophique ou s'il ne s'agirait que d'une simple drôlerie insignifiante, Breton l'a retenue probablement dans la lecture d'un ouvrage de Suzuki Daietsu¹, philosophe japonais, qui écrivit, en tant que

1. Nous placerons systématiquement dans cet article le prénom devant les noms propres, nous conformant à l'usage occidental.

porte-parole du bouddhisme zen, une trentaine de livres en anglais, tous assez bien lus en Occident dans la première moitié du XX^e siècle. Mais dans cette anecdote, qu'est-ce qui a intéressé l'auteur de ce bref mais dense traité de poétique?

Il faudrait commencer par nous interroger sur ce que Breton entendait par les mots: «signe ascendant». On peut dire que la théorie poétique présentée dans ce texte de 1947 demeure, dans son ossature, fidèle au fameux postulat de Pierre Reverdy, que le premier *Manifeste* de 1924 a mis en valeur de façon passionnante. Elle est donc une sorte de prolongement de la théorie posée un quart de siècle plus tôt, mais cela ne signifie pas qu'il n'y ait eu aucun nouveau développement. En effet, Breton y joint deux nouveaux éléments, l'un concernant les implications idéologiques de l'idée d'analogie, l'autre le mode de dynamique de la production d'images.

D'abord, comme l'indique déjà l'emploi, dans le titre de l'article, du mot «signe» dont la connotation astrologique est évidente, Breton, ici, voulait fonder la théorie de l'image surréaliste sur la tradition du savoir ésotérique, qui est comme un courant de fond de la culture occidentale depuis le Moyen-Âge: voilà un point de vue qui était presque absent du *Manifeste du surréalisme*. Après ce premier manifeste de 1924, il s'est familiarisé de plus en plus avec les connaissances alchimiques, et a fini par décréter, dans le *Second Manifeste* de 1930, que la notion rimbaldeenne de l'«alchimie du verbe» demande à être prise au pied de la lettre. Ayant recours à Nicolas Flamel, Breton y affirme que les recherches surréalistes présentent avec les recherches alchimiques «une remarquable analogie de but». Cette formule sur la parenté entre la poésie et l'ésotérisme, il la prononce dans le texte de 1947 dont nous parlons ici, en la remplaçant cette fois sur le plan de la théorie de l'image: «L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents.» C'est ainsi que l'exigence de l'«occultation profonde, véritable du surréalisme» s'est appliquée aussi à la création des images surréalistes.

Dans ce texte, «Signe ascendant», qui porte comme épigraphe une phrase tirée du Zohar, traité ésotérique juif, Breton s'est délivré des problématiques de la modernité au sens étroit du mot pour replacer sa poétique dans le contexte plus large de l'histoire culturelle, ce qui justifierait d'ailleurs sa citation du *haikai*².

Le second élément nouveau — non moins important — que Breton a choisi d'adopter pour reconstruire la théorie de l'image est le concept d'irréversibilité. Tout en évoquant la théorie reverdyenne concernant les

2. L'emploi par Breton de ce mot, *haikai*, est incorrect: le *haikai* est un genre de poésie, tandis que le mot *haiku* désigne chaque petit poème qui appartient à ce genre.

deux réalités lointaines à rapprocher, il déclare que l'image analogique se meut dans un sens déterminé, «qui n'est aucunement réversible» :

De la première de ces réalités à la seconde, elle [l'image analogique] marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif.

N'est-il tout de même pas quelque peu étonnant de voir Breton oser utiliser les mots de *santé*, de *quiétude*, ou même de *bonté* (bonté bouddhique...), quand on se rappelle qu'il a pu lui arriver d'appeler, avec un humour dadaïste, à descendre dans la rue, revolvers aux poings, et à tirer au hasard dans la foule? Il faudrait peut-être replacer ce texte dans le climat intellectuel et spirituel du Paris de 1947: je me demande si, en mettant l'accent sur les valeurs d'une vitalité purement positive, Breton ne voulait pas s'opposer résolument à l'existentialisme sartrien, en tout premier lieu, et présenter une antithèse aux idées pessimistes et même nihilistes, tels le désespoir et l'absurde, qui étaient alors à la mode.

En tous cas, il a souligné qu'une «tension vitale» irréversible court dans un sens unique, et c'est afin d'illustrer ce principe d'irréversibilité et cette vertu du vitalisme positif qu'il a convoqué comme témoin Matsuo Bashô, ce poète extrême-oriental du XVII^e siècle. La libellule rouge étant rapprochée du piment, une analogie inattendue est créée, mais le vecteur analogique doit, suivant le principe vitaliste, se mouvoir dans le sens d'une addition, et non d'une soustraction; la leçon de pitié bouddhique que Bashô a donnée à son disciple est: ne tuez pas la libellule pour la transformer en piment, mais conférez plutôt la vie au piment pour le métamorphoser en libellule. Or, l'évocation par Breton de cet apologue est-elle légitime en tant qu'illustration de sa thèse, ou bien appartient-elle à une rhétorique gratuite, peu sérieuse?

Un beau papier se défait...

J'ai qualifié tout à l'heure ce geste de citation de déconcertant et de paradoxal, alors qu'en fait, Breton n'était pas le seul à rapprocher la poétique surréaliste de celle du haïku. Au milieu des années 1930, un peintre surréaliste japonais avait fait le même rapprochement. C'est Ichirô Fukuzawa (1893-), qui a consacré tout un chapitre de son ouvrage critique intitulé *Surréalisme* (1937) à l'évolution historique de l'art du haïkaï, de l'ère Muromachi à l'ère Meiji. Voici le début de ce chapitre intitulé «Le surréalisme et les formes japonaises» :

Le haïku qui, en son rythme concis de cinq, sept et cinq syllabes, peut exprimer des sentiments d'une ampleur illimitée, contient dans sa dynamique des éléments étonnamment proches du surréalisme. La sensation particulière que suscite en si

peu de mots un contraste extrême, ou la solution de cette contradiction, rappelle ce que le surréalisme nomme: «la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'un parapluie et d'une machine à coudre», et fait le lien avec l'intuition fondamentale qui marqua l'esprit de ce mouvement à ses débuts pour le traverser tout au long de son histoire.³

L'exemple qu'il cite immédiatement après ces lignes est celui-ci:

Samidare ya	Pluie douce sans fin
Shikishi hegitaru	Un beau papier se défait
Kabe no ato	Des traces sur le mur

C'est le haïku de Bashô, et le peintre surréaliste japonais en admire la «grande force picturale». Il serait possible de poser une hypothèse, que je n'ai pas encore pu prouver, selon laquelle Breton a pu s'informer, ne serait-ce que vaguement, du point de vue présenté en 1937 par Fukuzawa et que ce ne fut nul autre que ce surréaliste japonais qui encouragea Breton à citer le nom de Bashô à la fin de «Signe ascendant».

Ichirô Fukuzawa, né en 1893, après une brève carrière de sculpteur, se rendit en France en 1924 et, séduit par le bouillonnement des mouvements d'avant-garde parisiens, se mis à peindre sous l'influence du surréalisme. De retour à Tokyo en 1931, il est devenu l'un des représentants du surréalisme japonais. Ce dernier, pourtant, sera isolé et opprimé sous la pression de la censure, parce que considéré non seulement comme bizarre mais encore comme amoral et presque criminel. Entre-temps, l'ultra-nationalisme sous l'espèce d'un shintoïsme politisé dominera de plus en plus le Japon des années 30, et finira par pousser la nation nipponne sur le chemin de la guerre. En 1941, Fukuzawa est arrêté par la police spéciale, avec son camarade, Shûzô Takiguchi, poète et critique d'art, et il subit une détention de plusieurs mois (les interrogatoires portaient sur leurs sympathies pro-communistes). Le surréalisme japonais connaîtra un renouveau après la défaite de la Seconde Guerre mondiale, et surtout dans les années 60. Mais ma tâche ici n'est pas de retracer le sort d'un surréalisme transplanté sur la terre d'Extrême-Orient. La question à poser est: dans quel contexte faut-il situer cette référence à Bashô, que Fukuzawa donna dans son ouvrage daté de 1937?

On a vu assez fréquemment des intellectuels japonais versés dans la culture occidentale se retourner, à l'âge de la maturité ou de la vieillesse, vers la tradition japonaise; ceux qui avaient été des modernistes passionnés dans leur jeunesse devenaient, de façon soudaine pour les uns, plus progressive pour les autres, des admirateurs des valeurs morales et esthétiques les plus traditionnelles, au point de faire de celles-ci un idéal du savoir et de la vie. L'exemple typique en est Hideo Kobayashi, critique littéraire qui a

3. Traduit en français par Véra Linhartová.

exercé comme maître à penser une influence considérable sur la population intellectuelle japonaise. Si l'engouement pour la poésie de Rimbaud avait fortement marqué la formation intellectuelle de Kobayashi dans sa jeunesse, ses textes ont pris, au cours du temps, un ton de plus en plus nationaliste, et il a fini par consacrer ses dernières années à une grosse et minutieuse étude, écrite dans un style fort sympathisant, sur Norinaga Motoori, penseur shintoïste du XVIII^e siècle. Or, il ne semble pas que l'admiration que Fukuzawa a portée à Bashô appartienne à une telle lignée des «retours à l'ancien Japon». Ce peintre japonais, non-conformiste obstiné, n'a pas trahi l'esprit de modernité que le surréalisme lui avait révélé à Paris; il ne s'est pas non plus réconcilié avec la tradition rassurante du «Mono-no-aware». Ce qu'il a fait, ce n'est rien d'autre que de proposer la figure d'un «Bashô surréaliste»; il n'a pas trouvé en Bashô la fleur de la beauté japonaise; le rapprochement qu'il a fait entre le surréalisme et le haïku pourrait être une tentative de *relecture* de Bashô, une relecture modernisante visant à écarter le maître du haïkaï, ce noble vagabond, de l'orthodoxie de la culture japonaise.

Haïkaï, genre surréaliste?

Il reste à s'interroger sur le bien-fondé de ce rapprochement lui-même. A-t-on le droit de parler d'un Bashô surréaliste? Dans quelle mesure le haïkaï japonais peut-il légitimement être qualifié de surréaliste?

Le haïku a gagné une notoriété mondiale grâce à la brièveté de sa forme. Pour ma part, cependant, et non sans me risquer à une généralisation excessive, je définirais le haïku moins par sa forme laconique que par l'immédiateté de la présence des choses qu'il représente. Cela se comprendra par comparaison avec une autre forme poétique, non moins populaire: le tanka.

Un haïku se constitue de trois vers qui comportent respectivement cinq, sept et cinq syllabes, tandis qu'un tanka, autre type de poème traditionnel qui continue à être aimé et pratiqué chez nous, y ajoute deux vers dont chacun comporte sept syllabes. Ce supplément de deux vers revêt le tanka d'une certaine sentimentalité lyrique dont le haïku se prive volontairement. Le tanka ne se contente pas de présenter des objets ou de décrire des paysages, mais se doit d'exprimer une attitude, quelle qu'elle soit, du sujet de l'énonciation vis-à-vis de ces objets ou paysages, qui seront désormais teintés de nuances personnelles. L'intérêt du tanka réside presque toujours dans une émotion exprimée à la première personne.

C'est le mot allemand *Sachlichkeit* qui définirait le mieux l'essence du haïku: le nombre extrêmement limité de mots contraint le *haïjin*, auteur du haïku, à s'en tenir à l'indication de la présence de tel ou tel objet ou

paysage, sans y ajouter de commentaire personnel. Le sujet énonciateur est présent, mais en tant que regard absolument muet. Pour peu que l'émotion y devienne explicite, son haïku sera jugé médiocre: les sentiments ne s'expriment pas, mais se perçoivent en marge du texte. Il n'est pas de genre littéraire moins romantique que le haïkaï, et je me garderais donc d'insister, comme le fait Fukuzawa dans le passage que j'ai cité plus haut, sur l'ampleur des «sentiments» exprimés dans un haïku. Car c'est justement le refus de la sentimentalité, l'effacement de la subjectivité et l'absence de lyrisme qui constituent l'originalité du haïkaï.

Ce n'est pas l'intensité des «sentiments» personnels de l'auteur, mais justement la mise en valeur d'une telle *objectivité*, ou plutôt d'une telle *Sachlichkeit* — je préférerais, encore une fois, employer ce mot allemand —, qui rapproche le haïku de la poétique surréaliste de la rencontre. C'est autour de cette délivrance de l'emprise de la subjectivité que s'est formée toute une esthétique valorisant l'intensité de la présence des choses dites et les éclats fulgurants qui courent entre elles, et cette esthétique ne se situe pas très loin de l'image surréaliste. Il ne sera pas nécessaire de s'étendre davantage sur le concept d'*objet* et d'*objectif* dont Breton n'a cessé de souligner l'importance. Du sujet à l'objet: voilà un mot d'ordre hautement surréaliste. Il y a tout un champ thématique et idéologique ouvert par l'épithète *objectif*, comme dans l'humour objectif et le hasard objectif, et nous savons que Breton a essayé d'arpenter et de déterminer ce champ au moyen de la philosophie hégélienne. D'autre part, en présentant les choses de façon imprévue et fortuite, le haïku, à sa manière, provoque un choc, moins psychologique que métaphysique, et le choc devient souvent très humoristique, comme y invite l'un des concepts esthétiques proposés par Bashô: *Karomi*. Il serait donc intéressant de mettre en parallèle cet humour bashoïste du *Karomi* et l'«humour objectif» que Breton a avancé sous le patronnage de Hegel. On se rappelle que l'ambition, déjà formulée par Rimbaud, de parvenir à une «poésie objective», a été chaleureusement partagée par Breton.

D'où vient aussi que ces normes esthétiques que l'on formule parfois en termes de «Wabi et Sabi» rejoignent curieusement l'objet surréaliste. Il y a bien des haïku — non pas tous, mais un assez grand nombre — qui expriment un goût pour le saugrenu et l'étrange, et, partant: un humour inattendu. Il me paraît donc que ce n'est pas sans fondement que Breton, s'efforçant de définir les puissances de l'analogie poétique, ait cité le nom de Bashô avec son disciple Kikaku.

Or il n'en reste pas moins que la prosodie extrêmement rigide du haïku appartient essentiellement à l'âge pré-moderne, et que les aventures et les mésaventures de la modernité littéraire ont finalement peu à voir avec les jeux courtois du haïkaï. Certes, il est possible d'*interpréter* le contenu d'un haïku, c'est-à-dire les objets et les paysages représentés, en rapport avec la pensée surréaliste. Pourtant, sur le plan du signifiant, et non du signifié, la

forme invariable de cinq, sept, cinq syllabes, et son rythme non moins séculaire que celui de l'alexandrin dans la poésie française, ne sauraient être qualifiés de modernes, et encore moins de surréalistes. Et cela, d'autant plus que le noyau de la modernité en poésie, à mon sens, réside en ce qu'elle a mis à nu, et rendu sensibles, l'être et le devenir du signifiant. Mais s'il nous arrive de percevoir des fulgurances d'images quasi surréalistes dans certains des haïku de Bashô, la sensation sonore que ces derniers évoquent, aux oreilles des Japonais d'aujourd'hui, est tout à fait étrangère à l'aventure surréaliste. Ces agréments acoustiques appartiennent au «Mono-no-aware» dont j'ai parlé tout à l'heure, et ils ne servent qu'à conforter les normes traditionnelles, moralisantes et esthétisantes, nourries de milliers de haïku et de tanka. Ce que la sonorité matérielle de cinq et sept syllabes tend à susciter en nous, dans les chefs-d'œuvre de Bashô ou de Buson, autre maître du haïkaï du XVIII^e siècle, c'est une douce nostalgie pour la haute culture, la vie immobile et paisible de l'âge féodal.

La poésie japonaise et la modernité

Voici un haïku célèbre de Bashô:

Kareeda ni	Sur une branche morte
Karasu no tomaritaruya	Les corbeaux se sont perchés:
Aki no kure	Soir d'automne

Cet exemple témoigne de l'existence d'un haïku exquis mais très peu surréaliste. La traduction française ne rend pas suffisamment compte de la beauté de ce haïku, qui est inséparable du rythme syllabique volontairement irrégulier, puisque le deuxième vers a dix syllabes au lieu de sept. Trois syllabes de trop confèrent à ce haïku un léger déséquilibre, qui crée un certain plaisir musical. Il est évident, d'autre part, que la beauté provient aussi de l'allitération de la consonne «k» et de la voyelle «a». Le tableau ici représenté est bien nu, volontairement appauvri; il ne met en scène que des corbeaux sur une branche morte; et cette simplicité extrême n'a apparemment rien de surréaliste. Une image se présente, sans doute; elle exige du poète qu'il nomme sa présence. Seulement, il ne s'agit aucunement de cette rencontre inattendue de deux réalités lointaines ou disparates; le charme de ce tableau consiste dans la combinaison harmonieuse de deux éléments qui, proches l'un de l'autre, vont de pair avec bonheur. Des corbeaux sur une branche morte sont un triste paysage monochrome, ni réaliste ni surréaliste, mais simplement *haïkaïque*: c'est un motif on ne peut mieux approprié au lavis à la japonaise, dessin monochrome à l'encre de Chine, qui est, à côté du haïkaï, un autre genre censé incarner de façon idéale l'esthétique Zen du «Wabi» et du «Sabi». Et, dans la poésie, cette esthétique ne fait qu'une avec la versification spéciale fondée sur l'alternance de cinq et sept syllabes.

Ce paysage m'émeut et j'admire cette petite œuvre aussi bien que tous ces chefs-d'œuvre de Bashô et des autres *haijin*. Toujours est-il que c'est en rompant avec cette versification traditionnelle que la poésie japonaise se lança, il y a environ un siècle, dans les expériences hasardeuses de la modernité. La poésie «moderne», voulant se distinguer du haïku et du tanka, est née sous l'impact de la réception de la littérature occidentale, et a suivi des chemins laborieux jusqu'aujourd'hui. J'appartiens moi-même à cette lignée de la modernité, mon souci principal, en tant que poète, étant de me poser la question: comment un poème en vers libres est-il possible dans la langue japonaise? Comment peut-on créer une sonorité poétique sans recourir à ces formes fixes du haïku et du tanka? Comment et dans quelle condition la langue japonaise peut-elle être rythmique et mélodieuse, en un mot, *musicale*, sans succomber à la tentation de cinq et sept syllabes, qui sont indéniablement agréables aux oreilles des Japonais? Un poète japonais aujourd'hui, pour peu qu'il se veuille «moderne», ne peut éviter de se poser ces questions et d'essayer de briser le vieux joug des normes formelles et esthétiques. Je dis d'emblée ceci: l'histoire de la poésie japonaise moderne a été celle d'une bataille contre le haïku et le tanka.

Or, on est à Paris et ici, de la poésie japonaise, on ne connaît que le haïku. Je dirai — avec un peu de malveillance et beaucoup de jalousie — que je me sens mal à l'aise devant le succès considérable et inconsidéré rencontré par notre haïku à l'étranger, surtout au cours de ces dernières décennies, de le voir se propager aux États-Unis et en Europe comme s'il s'agissait d'un nouvel article d'exportation *made in Japan* après les automobiles et les appareils photo.

Je me sens mal à l'aise, d'abord parce que, malheureusement, ce succès masque la modernité de la poésie japonaise et les diverses tentatives qu'elle a déployées, tentatives tout à fait dignes d'intérêt, même si certaines peuvent paraître trop expérimentales, hermétiques, ou en revanche pas assez avant-gardistes. Mais pour moi, qui suis admirateur de Bashô et de ses chefs-d'œuvre, cette situation est aussi regrettable pour le haïku lui-même, qu'on exporte au bénéfice du prestige de la culture japonaise. Le commerce littéraire a sans doute l'avantage de ne pas causer de conflits internationaux comme peuvent le faire les produits manufacturés, mais il comporterait un autre risque: que l'image de «la forme poétique la plus compacte du monde» circule, se vulgarise et se dégrade enfin en une japonaiserie, ou — comme certains le disent avec méchanceté — *japonaiserie*, facile, anodine et bon marché. Il ne faut pas oublier qu'à l'intérieur du monde haïkaï lui-même, des expérimentations audacieuses ont été faites depuis un siècle, afin de *moderniser* son esthétique; on a même vu des tâtonnements vers un haïku en vers libres.

Mais revenons à Breton. Si j'ai osé qualifier la citation par Breton de Bashô de paradoxale, malgré un parallélisme possible entre l'image surréaliste et l'effet poétique du haïku, c'est que la rencontre surréaliste fut, pour

la poésie japonaise à l'époque moderne, comme je l'ai dit au début, une expérience cruciale dont les influences rémanentes ont continué à nous encourager, à encourager les poètes japonais contemporains à poursuivre les chemins de la modernité.

En effet, pour les poètes japonais «modernes», qui persévèrent dans la poésie en vers libres ou en prose, l'impact du surréalisme a été une véritable révélation. La traduction par Fuyuhiko Kitagawa du *Manifeste du surréalisme* (1929) et celle par Shûzô Takiguchi du *Surréalisme et la peinture* (1930), malgré le nombre d'incorrections qu'elles comportent toutes les deux, ont déclenché des mouvements variés, et ouvert la langue japonaise à des possibilités, à des usages inouïs. Le surréalisme nous a donné la clé des champs. Il a marqué une rupture, et en même temps il a marqué une ouverture, ou plutôt des ouvertures, pouvant conduire le message poétique au-delà de la dictature de la métrique oppressive de cinq et sept syllabes. C'est pourquoi il me paraît tout de même un peu regrettable que lorsque Breton s'est servi de Bashô pour illustrer sa théorie, je ne dis pas imprudemment, mais au moins sans égard pour le contexte historique où se trouvait la poésie japonaise d'alors — il me paraît regrettable donc qu'il ne se soit pas douté des interactions fort compliquées, faites d'hostilité et de conciliation, entre la rénovation et la tradition dans le Japon moderne. Et il va sans dire qu'aujourd'hui encore, ces interactions continuent à se développer sur les plans les plus divers — psychanalytique, idéologique, folklorique ou politique.

Une grenouille plonge...

Mais alors, la conscience poétique «moderne», quelles formes a-t-elle prises chez nous, après la réception des œuvres de Breton? Je devrais parler de Shûzô Takiguchi, par exemple, le plus fidèle à la pensée de Breton parmi les surréalistes japonais; il était, d'ailleurs, dans les années 20 et 30, pratiquement le seul à s'essayer à l'écriture automatique. Pourtant, étant donné que les travaux de Takiguchi ont déjà été présentés et commentés en français, même s'ils le sont encore insuffisamment, je citerai plutôt un autre surréaliste japonais, dont on ne peut passer le nom sous silence lorsqu'on discute du couplage surréalisme/haïku. C'est Junzaburô Nishiwaki, l'un des poètes japonais les plus doués qui furent marqués par l'esprit surréaliste.

Nishiwaki (1894-1982) a passé trois ans en Angleterre, de 1922 à 1925, comme étudiant de littérature à l'Université d'Oxford. Il a vu donc, depuis l'autre rive de la Manche, le passage à Paris de Dada au surréalisme, et est rentré au Japon en y rapportant des connaissances toutes fraîches sur les avant-gardes occidentales. Ses premiers poèmes, écrits en anglais et en japonais, abondent en images d'un éclat stupéfiant. Bien qu'il ait avoué à plusieurs reprises — curieuse déclaration — qu'il préférerait le surréalisme

d'Yvan Goll à celui de Breton, et bien qu'il ait proclamé que le mot *surnaturalisme* le séduisait plus que le mot *surréalisme*, les premiers écrits de Nishiwaki s'inscrivaient manifestement sous le signe de la pensée de Breton. Il a continué ensuite à être «surréaliste», à sa manière, sans doute, mais son univers poétique s'est écarté de loin en loin des avant-gardes occidentales pour recueillir et s'approprier amplement les thèmes et procédés propres aux cultures japonaise et chinoise.

Son très beau texte publié en 1947 — c'est-à-dire la même année que le «Signe ascendant» de Breton —, intitulé «Le voyageur ne reviendra pas», long poème divisé en 168 strophes, atteste la continuation de sa recherche du merveilleux. Mais en même temps, ce texte arpente le labyrinthe de la mémoire personnelle et collective, où le poète ne cesse de se perdre et de retrouver son chemin. En traçant et retraçant des parcours à l'intérieur de ce labyrinthe phantasmatique, Nishiwaki fait valoir une certaine nostalgie, qu'il nomme en japonais «Sabishisa» avec une connotation spéciale, une nostalgie plus ontologique que sentimentale, et qu'on pourrait qualifier d'*objective*. La plume du poète danse de ligne en ligne avec un humour doux-amer qui évoque justement Bashô. Le «voyageur» suggéré par le titre du poème fait d'ailleurs songer inévitablement aux célèbres poètes-vagabonds du Moyen-Âge ou de l'époque d'Edo, Saigyô, Sôghi ou Bashô lui-même. Cette idée de «Sabishisa» (substantif) ou de «Sabishi-i» (adjectif) ne peut pas ne pas renvoyer à ces mots-clé de «Wabi» et «Sabi».

Nishiwaki, poète intellectuel et professeur de littérature anglaise à l'Université de Keiô, aurait-il donc fait lui aussi son «retour à l'ancien Japon»?

En 1970, alors âgé de soixante-treize ans, Nishiwaki a publié un recueil de poèmes *Rokumon* (Portail du daim) qui comporte une épigramme acerbe composée sous forme d'un pseudo-haïku :

Furui ike no naka e
Kawazu ga tobikomu
Oto ga suru

Dans le vieil étang
Une grenouille plonge
J'entends le bruit

Il a intitulé ce poème «Plaisanterie sublime», parce qu'il ne s'agit que d'une très prosaïque traduction mot-à-mot, en langue contemporaine, d'un haïku bien connu de Bashô :

Furui ike ya
Kawaku tobikomu
Misu no oto

Le vieil étang
Une grenouille plonge
Bruit d'eau

On a si souvent cité ce haïku de Bashô qu'il est devenu un modèle idéal, un exemple impeccable de l'art d'un haïkaï. Il serait impossible de se représenter une scène aussi dépourvue de gaieté, de vivacité et de couleur que celle-ci. Un vieil étang et une grenouille, c'est tout: deux réalités non pas

particulièrement lointaines, donc peu conformes à la poétique reverdyenne. Mais ce bruit imperceptible, causé par une grenouille qui plonge dans l'eau, donne une impression très forte de *réel*, fait apparaître une présence immédiate des choses tangibles, *choses d'ici-bas*, dont j'ai parlé tout à l'heure. Ce bruit *in fine* vient comme constater et épaissir le silence absolu qui règne sur ce charmant microcosme d'où les êtres humains sont exclus, et le poète doit renoncer à la subjectivité tendue vers l'expression, et se contenter de devenir un regard impersonnel. Qu'il s'agisse ou non d'une expression de la pensée bouddhique ou d'une méditation zen, ce haïku, en tout cas, donne existence à un espace hautement poétique.

Nishiwaki a parodié ce haïku-modèle: en faisant disparaître le cadre formel de la prosodie rigide, il l'a réécrit dans un style on ne peut plus prosaïque et plat. La «plaisanterie sublime» de Nishiwaki consiste en cette platitude extrême, qui démontre qu'une fois la forme fixe négligée et détruite, le *contenu* d'un prétendu chef-d'œuvre du haïku se révèle tout à fait banal et insignifiant. À travers ce jeu tautologique, Nishiwaki met en relief la futilité entière de ce tableau, qui est un tableau de caractère ostensiblement japonisant et zen. On peut prendre ce jeu parodique pour une pratique modernisée du *Karomi*, légèreté humoristique propre au haïkaï. Je le considérerais, pour ma part, comme le manifeste d'une poétique spécifique, une poétique qui veut affirmer sa différence avec celle du haïkaï. Fidèle aux leçons décisives des aventures *modernistes* qui ont marqué sa jeunesse, Nishiwaki a lancé ce manifeste, avec un parti-pris absolu, en parodiant, ou plutôt en *déconstruisant*, pour parler comme Derrida, le texte exemplaire de Bashô. Un tel procédé de déconstruction suffirait à définir Junzaburô Nishiwaki comme un poète authentiquement «moderne».

Pour un vol perpétuel de la poésie

Le peintre Fukuzawa et le poète Nishiwaki: j'ai mis en évidence les deux artistes qui me paraissent témoigner, chacun à sa façon, mais à travers la même problématique du couplage surréalisme/haïku, d'une oscillation continue entre la persistance des valeurs traditionnelles et l'attente des révolutions — entre la nostalgie pour un passé déjà lointain et la soif d'un avenir encore incertain. C'est peut-être la littérature japonaise elle-même qui n'a cessé d'osciller entre ces deux pôles. Les meilleures œuvres n'y ont été créées ni par ceux qui s'attachaient simplement à l'un de ces pôles, ni par ceux qui n'étaient que sentimentalement déchirés entre eux, ni non plus par ceux qui se contentaient d'une synthèse facile: mais bien par ceux qui savaient *osciller*, et faire de cette oscillation une éthique primordiale de leur écriture.

Cette oscillation a porté les poètes et romanciers japonais «modernes» — je maintiens cette épithète — à vivre un ensemble d'expériences

sinueuses et conflictuelles. Le peintre et poète que j'ai cités, lorsqu'ils ont tenté de se réclamer de la greffe du surréalisme sur l'esthétique bashoïste, étaient bien sensibles à l'entrelacs de ces expériences inéluctables qui se sont imposées, et s'imposent toujours, sur l'horizon périlleux de la modernité.

Mais il est certain que cette oscillation n'y manquerait pas de produire ce que Breton appelle la «tension vitale». André Breton lui-même serait la libellule rouge, notre Bashô le piment; ou le contraire, n'importe! Oui. Breton avait raison: l'essentiel est de ne pas arracher les ailes, mais de les conférer à la poésie pour qu'elle puisse prendre son envol. La libellule, et surtout la libellule rouge, n'est pas un insecte quelconque chez nous. C'est un insecte tellement aimé que, depuis dix siècles, l'image d'une libellule en vol a servi de sujet ou de source d'inspiration à bien des poètes japonais. En tant qu'élément délicat et humoristique, elle est censée capable de *poétiser* un paysage d'automne, et d'en faire une «chose» de la poésie. Le poète serait peut-être une libellule rouge qui s'envole à partir d'une langue, de sa langue dite maternelle, et perpétue interminablement son vol vers la rive d'une *autre* langue, qui n'est pas nécessairement une langue étrangère. Si la chose m'était possible, j'aimerais clore ma communication en faisant voltiger en l'air, dans cette salle, l'image d'une telle libellule rouge.

Hisaki Matsuura

Hisaki Matsuura, né en 1954, poète, a publié plusieurs recueils, dont l'un, Pour un livre d'hiver, 1986, a obtenu le prix Takami Jun. Professeur au département «Culture et représentation» de l'Université de Tokyo, il a publié divers livres de recherche, et il enseigne la littérature française et l'histoire du cinéma. Comme critique de cinéma, enfin, il a publié un grand nombre d'articles, rassemblés jusqu'ici en trois livres.