

## Le Vide créateur et l'univers du haïku

Hisashi MIZUNO

La culture et les arts traditionnels du Japon se caractérisent par la sobriété, la simplicité, la petitesse, l'asymétrie, la pauvreté, le silence, la solitude, la tristesse, etc., traits considérés négativement dans la civilisation européenne. Rappelons par exemple le fameux jardin du Zen à Kyoto dans le temple de Ryoan ; ce jardin, qui ne se compose que d'un lit de graviers ratissés et de 15 petites roches entourées de mousses, représente tout l'univers, les graviers ratissés évoquant les fleuves et l'océan, les roches les montagnes. A certains Européens, il ne donne qu'une impression de sécheresse et de tristesse, étant donné qu'il n'y a aucune eau, aucune chaleur humaine, aucune décoration pour le plaisir des yeux ; alors, il leur arrive de dire que c'est froid et hostile. Et pourtant, c'est justement ce caractère dépouillé qui permet de produire un sentiment du Beau dans la culture japonaise.

D'après Daisetsu Suzuki, auteur mondialement reconnu sur le bouddhisme zen, le zen a influencé tous les niveaux et tous les domaines de la vie culturelle du Japon depuis son introduction à l'époque de



Kamakura (12<sup>e</sup> siècle). On pourrait dire que le zen consiste dans l'intuition et l'expérience du Vide. Ajoutons dès maintenant que ce Vide est aussi la Vie, si bien que tout vient du Vide et rentre dans ce Vide. «Le vide est le plein, le plein est le vide», dirait un maître du zen. Ainsi un jardin minuscule peut évoquer tout l'univers.

Le haïku, poème de dix-sept syllabes, peut être comparable à ce jardin du Zen ; il est extrêmement limité et ne représente qu'un instantané de la vie, mais en même temps, il peut propager une vibration à l'infini dans le cœur du lecteur.

A la suite du philosophe Daisetsu Suzuki<sup>1</sup> et du haïjin Kai Hasegawa, essayons désormais de pénétrer dans le monde du haïku à travers la pensée japonaise sur le Zen<sup>2</sup>.

### L'intuition contre la langue et la logique

Le zen invite à avoir une intuition fondamentale de la Vie. Cette intuition s'oppose diamétralement à l'opération intellectuelle qui procède par la logique et la langue ; les lettres, les savoirs, la science, les

---

<sup>1</sup> Dans *Le Zen et la culture japonaise* de Daisetsu Suzuki (Tokyo, l'édition Iwanami, collection «Iwanami Shinsho», 1940), il y a un chapitre entièrement consacré aux relations entre haïku et zen. Ce livre a été écrit en anglais par D. Suzuki et traduit en japonais par Momoo Kitagawa. Par malchance, l'original anglais du chapitre en question reste introuvable. A propos de la pensée de Daisetsu Suzuki, voir *Essais sur le bouddhisme Zen*, séries I, II, III, Albin Michel, «Spiritualités vivantes», 2003, et *Les chemins du Zen*, Albin Michel, «Espaces libres», 1995.

<sup>2</sup> Notons qu'au Japon, le rapport entre haïku et zen est le plus souvent dénié, et il sera intéressant d'expliciter la raison pour laquelle le haïku passe pour un art poétique sans aucune résonance métaphysique ni religieuse. Par contre, l'influence de R. H. Blyth, disciple de D. Suzuki et auteur des quatre volumes du *Haïku* (Tokyo, the Hokuseido Press, 1949–1952), est décisive pour la réception du haïku dans le monde entier.

concepts, tout cela fait partie des ténèbres de l'ignorance et de l'amour propre qui empêchent de réveiller le Savoir transcendantal. Pour s'exprimer, le zen reste dans le silence, moyen contraire au raisonnement ordinaire.

Le zen refuse systématiquement la langue et la logique. Celles-ci sont des moyens qui empêchent de saisir l'essentiel des choses, du fait qu'ils n'arrivent pas à s'en emparer dans sa *totalité* à cause de leur opération analytique et/ou synthétique. Autrement dit, ils perturbent une expérience immédiate de la vie. C'est comme l'argent qui permet d'acheter un vêtement, mais qui ne chauffe pas immédiatement l'homme en le couvrant.

Mais pour transmettre une idée, on est obligé de recourir à la langue. Comment se débrouille-t-on en zen? Il est intéressant de savoir que les dialogues du zen sont toujours dépourvus de sens apparent. Voici un exemple d'un dialogue entre un disciple et son maître sur le Bouddha :

Disciple - «Qu'est ce que le Bouddha?»

Maître - «C'est le Bouddha.»

D. - «Qu'est-ce que la Voie?»

M. - «C'est la Voie.»

D. - «Qu'est-ce que le Zen?».

M. - «C'est le Zen.»

Ici, il n'y a aucune explication, et il ne faut pas raisonner ; les paroles ne sont qu'un moyen indirect, un média qui consiste dans le raisonnement rationnel et logique et qui présuppose celui qui parle (sujet) et une chose dont il parle (objet), tandis que l'essence des choses se trouve avant cette division entre le sujet et l'objet. C'est seulement l'intuition qui permet d'y

atteindre sans aucun détour intellectuel.

On va passer à un autre exemple pour montrer l'esprit du zen ; cette fois, il s'agit de la peinture. Le disciple demande à son maître comment peindre un bambou. Voici la réponse du maître ; «Il faut peindre des bambous pendant 10 ans ; il faut oublier tous les savoirs sur le bambou et devenir ce bambou lui-même». Ce conseil consiste à saisir l'esprit du bambou sans en prendre conscience. En d'autres termes, c'est d'agir en harmonie avec un mouvement rythmique de l'esprit qui existe aussi dans le peintre (l'homme) que dans le bambou (l'objet). Dans cette perspective, il peut s'agir de la correspondance ou de la fusion du sujet et de l'objet, et sur le plan phénoménal, on peut en parler. Mais dans la pensée du zen, la distinction des deux entités est un état postérieur, qui est précédé de l'état de l'Unité. Ou plus exactement, il n'existe pas ces deux états, qui ne sont que la même chose ; le sujet est l'objet, et l'objet est le sujet. Je vais essayer d'approfondir ce point de vue dans le chapitre sur l'idée du Vide.

Le troisième exemple est un dialogue fictif de Bashô, le plus grand poète du Haïku avec un maître du zen. Le poète est connu particulièrement pour un haïku, qui a révolutionné ce genre des poèmes courts du Japon :

(Ah) le vieil étang  
 Une grenouille saute  
 Le bruit de l'eau

Le dialogue ci-dessous concerne ce fameux haïku :

Maître - «Qu'est-ce qui se passe aujourd'hui?»  
 Bashô - «Après la pluie, la mousse est mouillée.»

M. - «Quel était le monde avant la naissance de la mousse?».

B. - «Il y avait un bruit, causé par une grenouille qui a plongé dans l'eau.»

En général, ce tercet de la grenouille est considéré comme exprimant la tranquillité et le silence du monde phénoménal, accentués par le contraste avec le bruit de la grenouille. Mais ce dialogue, pour énigmatique qu'il soit, montre qu'il s'agit de la scène originelle de l'univers avant la Création ; maintenant la mousse est mouillée, on se demande quel était l'état d'avant le monde temporel. Et la réponse de Bashô le suggère ainsi ; le vieil étang se trouve éternellement dans le monde atemporel ; il est plus vieux que les choses les plus vieilles, tandis que l'acte de la grenouille fait partie d'un fait particulier et individuel. C'est le bruit qui déclenche la distinction des deux univers : le moi et la nature. Ce n'est pas le raisonnement qui amène à faire entrevoir la scène originelle ; aucune conscience n'arrive à cette source de la vie, et le raisonnement rationnel est trop lent pour saisir la fraîcheur et la vie de cet état d'avant la Création. Par contre, le dialogue ci-dessus à la manière du zen permet d'avoir une intuition aiguë de l'éternité dans l'instant d'un bruit<sup>3</sup>.

Ainsi, les dialogues du zen invitent à dépasser le niveau de la conscience et à pénétrer intuitivement dans le Vide.

## Le Vide du Zen

Le Vide est l'idée de fond dans le Zen. L'idée du Vide a été découverte

---

<sup>3</sup> R. H. Blyth présente cette anecdote dans son *Haiku, volume I, Eastern Culture*, (réédition de 1982, p.246-248.)

en Inde ainsi que le concept du zéro. Quant au zéro, tous les chiffres peuvent se réduire au zéro, qui est la base de tous. Il en est de même pour le Vide du zen ; toutes les choses dans ce monde se réduisent au Vide, qui est la base de toutes. Dans le Vide, il n'y a pas de dualisme qui distingue sujet et objet, subjectivité et objectivité, cause et effet, Dieu et homme, cœur et chose. L'Un est le multiple, et le multiple est l'Un.

Soulignons que ce n'est pas la fusion des deux entités de niveau différent, mais c'est l'état avant leur division. En d'autres termes, les deux mondes, disons intérieur et extérieur, ne sont que les mêmes ; le monde phénoménal est le monde idéal, et le monde idéal est le monde phénoménal. Le moi et le non-moi sont interchangeables dans la mesure où ils sont tous les deux l'absolu et l'individu. Cette façon de penser paraît contradictoire à la raison occidentale, mais le zen demande de la dépasser. Une chose paraît à la fois individuelle et absolue ; quand elle est individuelle, elle est contradictoire en subissant les actions de la subjectivité et de l'objectivité, de la vie et de la mort ; quand elle est absolue, elle reste éternellement silencieuse, tranquille, et existe en soi.

N'y a-t-il pas un état comparable dans la pensée occidentale? Je trouve que le soi-disant sentiment de l'existence, exprimé par Jean-Jacques Rousseau dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, peut amener à la vague compréhension de l'idée du Vide du zen. Rappelons que Rousseau, à l'île de Saint-Pierre dans le lac Bièvre, s'est perdu dans ses rêveries délicieuses en s'identifiant à la nature :

Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient

dans une rêverie délicieuse [. . .]. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi, et, suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser<sup>4</sup>.

Ici, on assiste à la disparition de la distinction entre le monde intérieur et le monde extérieur ; le mouvement de l'eau et le bruit des vagues s'identifient au battement du cœur. Dans les termes du zen, on pourrait dire que le moi est la nature, et la nature est le moi. Et dans cet état, il n'y a plus que le présent éternel, ou plutôt, le temps n'existe plus. Rousseau continue ainsi :

Mais s'il est un état où l'âme trouve une assise assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni crainte que celui seul de notre existence, et ce sentiment seul puisse la remplir tout entier ; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p.1045.

<sup>5</sup> Ibid., pp.1046–1047.

Remarquons trois points dans ce beau passage. Premièrement, la rêverie rousseauiste évoque le même état que le Vide du zen au point de vue du temps, dans le sens que la durée n'existe pas dans cet état ; «le présent dure toujours», c'est-à-dire on est dans l'éternité. Par contre, malgré l'effacement de la frontière entre le moi et le monde extérieur, il reste toujours la conscience du moi qui sent le sentiment de l'existence ; c'est le second point de discussion. Même si on parle de perte du moi, le moi comme sujet agit et sent, sinon, rien n'existerait même dans cet état de rêverie. Dans la pensée japonaise, le moi s'efface facilement. Rappelons le conseil du maître de peinture à propos du bambou ; pour peindre un bambou, il faut devenir ce bambou, parce que le moi et le bambou sont la même chose au fond. De là découle le troisième point de discussion. Chez Rousseau, il y a l'opposition du plein et du vide ; le bonheur absolu est un état du plein, rien n'y manque, le moi se suffit à soi-même, c'est la suffisance absolue «qui ne laisse dans l'âme aucun vide», écrit Rousseau. Dans la pensée du zen, le même état absolu est justement désigné par le mot, le *Vide*, qui est aussi et en même temps le plein. C'est un état d'indistinction où on n'a même pas le sentiment de l'existence.

Le Vide du zen est l'état originel et absolu, et de là se distinguent les deux entités opposés et relatifs : le moi et le monde extérieur, le sujet et l'objet, l'Un et le multiple, l'existence et la non-existence, le positif et le négatif, le cœur et le corps. C'est la mort en même temps que la Vie. Tout part de là et rentre dedans.

### Le monde dédoublé dans le haïku

Le haïku est un poème de six sept syllabes (5/7/5) et décrit une simple scène de genre ou présente une aperçue brève de la nature, mais d'un



autre côté, le poète du haïku arrive à témoigner d'une intuition de la grandeur de l'univers. Ce double aspect (phénoménal et éternel) d'une chose est équivalent au Vide du zen ; autrement dit, le haïku peut exprimer la même vision du monde que le Zen<sup>6</sup>. Sur le plan esthétique, la simplicité et la sobriété ont une résonance qui se répercute à l'infini, et cette double nature est la clé de la beauté à la fois limpide et profonde du haïku. Il est fort intéressant d'examiner ce genre poétique qui a inspiré nombreux poètes français pour la création de la nouvelle poésie<sup>7</sup>.

Reprenons de nouveau le poème de la grenouille, que Bashô a composé en 1686, et qui a fait époque dans l'histoire du haïku. Avant que le poète ait fait une réforme fondamentale, le haïku n'était qu'un jeu de mots hautement intertextuels et humoristiques<sup>8</sup> ; il n'était pas considéré comme un genre littéraire permettant d'exprimer un sentiment universel. Avec le poème en question, Bashô a réussi à fonder un nouveau genre de haïku, comparable à l'éveil spirituel du zen. Relisons encore une fois le haïku le plus connu du monde :

---

<sup>6</sup> La réception des quatre volumes du *Haïku* par R. H. Blyth témoigne de l'importance et de la justesse de cette pensée intuitive dans le monde actuel, surtout après la Seconde Guerre Mondiale. Pour connaître mieux le haïku et sa tradition, voir Haïku, avant-propos et texte français de Roger Munier, préface de Yves Bonnefoy, Fayard, 1978 ; *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, anthologie-promenade par Maurice Coyaud, Phébus libretto, 1978 ; Etiembre, *Du Haïku*, Kwon On, 1995 ; *Haïku. Anthologie du poème japon*, présentation, choix et traduction de Corinne Atlan et Zéno Bianu, Gallimard, «Poésie», 2002 ; Vincent Brochard et Pascale Senk, *Basho, Issa, Shiki. L'Art de l'instant*, Belfon, 2009.

<sup>7</sup> Rappelons particulièrement Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet.

<sup>8</sup> Pour l'histoire de la littérature japonaise et du haïku, il est intéressant de consulter Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonaise des Origines au XXe siècle*, Delagrave, 1928 ; R. Sieffert, *La littérature japonaise*, Armand Colin, 1961 ; Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise*, 3 vol, Fayard, 1986 ; Alain Walter, «Introduction» à sa traduction de *L'étroit sentier du fond* de Bashô, Williman Blake et Co. 2007, pp.15-57.

(Ah !) le vieil étang-	furuiké ya
Une grenouille saute	kawazu tobikomu
Le bruit de l'eau	mizu no oto

Il faut dire tout d'abord que dans la langue japonaise, on ne précise pas toujours le nombre des noms, si bien que l'on ne sait pas combien de grenouilles il y a et combien de bruits on entend. Si j'ai mis les deux choses au singulier à la suite de la plupart des traducteurs, c'est parce qu'au silence et à la tranquillité exprimés dans ce poème convient la singularité du batracien et du bruit qu'elle a causé. Le bruit accuse le silence d'autant plus que celui-ci est profond. La lecture de ce haïku nous évoque une scène toute simple ; dans un vieil étang, sans doute reculé dans un bois, une grenouille fait un saut qui produit un bruit en agitant l'eau. Pour ainsi dire, le monde entier se résume dans ce tout petit tableau dépourvu de décorations grandioses, et cette peinture réaliste évoque un monde intérieur, sentiment de tranquillité ou de tristesse, mis en relief par un bruit minuscule provoqué par une petite grenouille.

Mais comment est-ce possible? Ici, je présente une hypothèse proposée par Kai Hasegawa en 2005<sup>9</sup> Celui-ci souligne l'importance du rôle de la césure dans le haïku ; dans le poème de la grenouille, il y a une rupture entre le vieil étang et une grenouille, signalé par le mot «ya» : «furuike (vieil étang) ya». En haïku, le mot «ya», qui indique un appel, est considéré comme un des dix huit *kireji* (mot de césure). Si on met la préposition «ni (dans)» à la place de «ya», cela donne : «dans le vieil étang» et ce complément de circonstance est suivi sans séparation de la proposition principale «une grenouille plonge (ou saute)», et on aura une

---

<sup>9</sup> *La grenouille a-t-elle plongé dans le vieil étang?*, (écrit en japonais), Tokyo, édition Kashin, 2005, p.7-61.

simple scène avec la grenouille et un étang. En fait, il y a une traduction comme «Dans le vieil étang / Une grenouille saute / un ploc dans l'eau !» ou «Sur l'étang mort / Un bruit de grenouille / Qui plonge.» Néanmoins, le mot de césure sépare ce petit monde en deux :

Il y a un vieil étang.

Une grenouille fait un saut, et on entend le bruit de l'eau.

Il y a ainsi les deux mondes, celui de l'étang et celui de la grenouille. En fait, un disciple de Bashô atteste ce fait ; il rappelle qu'à la fin du mois de mars (en 1886) dans une petite maison de Bashô près du fleuve Sumida à Edo (Tokyo), le maître et quelques disciples se réunissaient et composaient une série de poèmes courts, en entendant les bruits de l'eau causé par des grenouilles, lorsque Bashô a composé d'abord les deuxième et troisième vers du tercet. Ce souvenir dit qu'en réalité, il y avait plusieurs grenouilles, donc aussi des bruits. Cette situation demanderait un haïku comme «il y a des grenouilles qui sautent dans l'eau, et on entend des bruits.» (Rappelons encore une fois que la langue japonaise ne précise pas toujours le nombre des noms. On dit «grenouille» sans article ni nombre.)

A la suite de la composition du maître, un disciple a proposé le premier vers : «(Ah) les roses jaunes (*yamabuki*)», étant donné que celles-ci étaient mises en rapport avec le coassement des grenouilles pour annoncer l'arrivée du printemps dans la longue histoire des poèmes japonais. Traditionnellement, la grenouille était liée à son cri, et on parlait le plus souvent du cri de la grenouille. Bashô y a apporté une nouveauté en évoquant le bruit de l'eau par rapport à la grenouille. On peut dire que l'école de Bashô était en train de rénover la tradition des

chants japonais trop codifiés et composés toujours à l'intérieur des réseaux intertextuels. A ce détournement de Bashô, son disciple en a ajouté un autre en rapportant au bruit des grenouilles les roses jaunes. Cette proposition n'a pas été acceptée, et Bashô a avancé un «vieux étang» comme premier vers du tercet<sup>10</sup>. Cet épisode montre à l'évidence qu'il y a une rupture entre le premier vers et les deux autres et que le rapport entre l'étang et le saut de la grenouille ne fait pas partie du même fait réel.

Pour revenir à l'étang, Bashô et ses disciples entendaient ces bruits dans la maison sans voir les grenouilles. Dans ce cas-là, où ont-elles sauté? Répétons que Bashô n'a pas vu les grenouilles plonger dans l'étang ; il n'a entendu que le bruit de l'eau. A ce moment-là, l'image d'un vieux étang apparaît dans l'esprit du poète, d'après l'interprétation de Kai Hasegawa ; cet étang n'a pas une existence réelle, il n'existe que dans le cœur du poète. Pour ainsi dire, avec le vers du vieux étang s'ouvre le monde du cœur pour Bashô, et aussi pour l'histoire du haïku.

Si on dit souvent que le haïku de la grenouille a fondé l'école Bashô, c'est parce que le bruit de l'eau dans le monde réel réveille ou révèle le monde du cœur avec l'étang imaginaire. On voit maintenant que le poème ne signifie pas que «des grenouilles plongent dans un vieux étang, et on entend le bruit de l'eau». Mais, le bruit de l'eau qu'on entend dans le silence ouvre un monde imaginaire dans l'esprit du lecteur. Ici les deux mondes se lient et s'identifient discrètement au point qu'on n'aperçoit aucune coupure entre eux. Ces deux mondes ne font qu'un d'après la pensée du Zen.

---

<sup>10</sup> Cf. V. Brochard et P. Senk, op. cit., p.74-77.

Entrons un peu plus dans le monde du haïku à la fois réel et imaginaire. Bashô a entendu des bruits. C'est un fait dans le monde réel. Et dans la scène évoquée, le qualificatif «vieux» rapporté à l'étang sert à créer une atmosphère de calme, de tranquillité et de silence. Dans ce monde qui se produit dans le cœur, le bruit de l'eau joue le rôle de contraste pour accentuer cette atmosphère, et alors, on imagine une grenouille et un bruit provoqué par celle-ci dans le silence absolu. Le singulier produit plus d'impression que le pluriel. Dans cette perspective, il est intéressant d'examiner un autre haïku que Bashô avait composé avant le poème de la grenouille et qu'il a modifié après. Voici le tercet en questio :

Sur la (les) branche(s) dépouillée(s)	karéda ni	
Des corbeaux se posent	karasu no tomaritaruya	(vers de 1680)
(Un corbeau s'était posé)	(karasu no tomarikéri)	(vers de 1689)
Soir d'automne	aki no kuré	

En fait, il y a deux versions, et dans le second vers, il y a un petit changement ; en l'année 1680, six ans avant le haïku de la grenouille, le second tercet est «tomari (se poser)-taruya (état)», tandis que l'on a «tomari (se poser)-keri (mémoire)» en l'année 1689. Par ailleurs, en japonais, le nombre des noms n'est pas toujours précisé. C'est le cas pour ce haïku, alors, on ne sait pas exactement le nombre d'arbre ni de corbeau. Dans ma traduction ci-dessus, je suis obligé de préciser le nombre d'oiseaux à cause de la conjugaison du verbe. Pour la première version, j'ai choisi le pluriel à l'aide d'un tableau sur lequel Bashô a écrit



ce haïku calligraphié.

A droite, les tercets en question sont écrits verticalement, et au milieu, on voit une vingtaine de corbeaux qui volent au dessus d'un arbre, et il y a sept corbeaux sur les branches. Le nom du peintre est inconnu, mais on sait que c'est Bashô qui a écrit son poème lui-même. On est en automne, les branches sont à moitié dépouillées, mais il y a encore du rouge aussi. Le soir, avec le soleil couchant, les corbeaux rentrent à leur nid dans les bois. Il y en a qui ont déjà quitté les branches ; il y en a d'autres qui y restent et qui regardent de tous côtés. Les corbeaux se posent sur l'arbre et en partent, sans doute avec des croassements. Il est vrai que les branches dépouillées et le soir d'automne évoquent une douce tristesse, mais le verbe *se poser* produit également un certain mouvement de la vie.

En 1689, trois ans après le poème de la grenouille, quand Bashô a repris ce poème avec une petite modification, le mouvement de la vie a

disparu d'une autre image qui accompagne les vers. On ne voit plus qu'un corbeau sur une branche complètement dépouillée et nue ; l'oiseau a l'air d'être blotti et ne montre que son dos, le visage baissé. Selon l'interprétation de Kai Hasegawa<sup>11</sup>, c'est l'adverbe de mémoire, *keri*, qui produit cet effet de solitude, de silence, de tranquillité, de tristesse. Notons que ce mot joue également le rôle de la coupure. Ce second vers avec *keri* signifie que le corbeau *s'était posé* ou bien que *je me rappelle que le corbeau était là sur la branche*. Autrement dit, le corbeau n'existe plus au même titre du vieil étang, et on ne le voit que dans l'esprit du poète, et, de la sorte, du lecteur. Le corbeau devient ainsi un être imaginaire tout en gardant son apparence de l'existence réelle. Et la présence dans le souvenir accentue l'absence dans le présent, ce qui souligne le sentiment de manque, de vacance, de mélancolie, de solitude. Par conséquent, dans ce mode d'esprit, il est normal d'imaginer un seul corbeau, encore comme une grenouille sautant dans le vieil étang.

### En guise de conclusion

Le haïku fait partie des arts traditionnels du Japon dont la beauté consiste dans le raffinement dû à leur sobriété sophistiquée. Si un simple croquis instantané n'avait aucune résonance heureuse, un poème de dix-sept syllabes ne se constituerait pas en un genre poétique. La simplicité et la sobriété du haïku ont une profondeur mystérieuse. Paul Claudel a bien saisi la double nature du haïku :

[ . . . ] essentiellement un bon haï-kaï se compose d'une image centrale

---

<sup>11</sup> Op. cit., pp.123-134.

et de sa résonnance dans l'esprit, de cette espèce d'auréole spirituelle et morale, exprimée ou sous-entendue, dont elle est environnée<sup>12</sup>.

Il est vrai que Claudel se base encore sur le dualisme de la pensée occidentale dans la distinction de l'image visuelle et d'une auréole spirituelle. Mais ces deux aspects ne font en réalité qu'un tout. Chose à remarquer, Marcel Proust n'est pas loin de Claudel, quand il critique l'obscurité de la poésie :

Est-ce que la nature nous cache le soleil, ou les milliers d'étoiles qui brillent sans voiles, éclatantes et indéchiffrables aux yeux de presque tous? Est-ce que la nature ne nous fait-elle pas toucher, rudement et à nu, la puissance de la mer ou du vent d'ouest? A chaque homme elle donne d'exprimer clairement, pendant son passage sur la terre, les mystères les plus profonds de la vie et de la mort. [ . . . ] Et je devrais citer surtout, puisqu'il est la véritable *heure d'art* de la nature, le clair de lune où pour les seuls initiés, malgré qu'il luise si doucement sur tous, la nature, sans un néologisme, depuis tant de siècles fait de la lumière avec de l'obscurité et joue de la flûte avec le silence<sup>13</sup>.

Cette pensée proustienne sur la nature peut amener à la limpidité du monde du haïku ; la nature ne cache rien ! Dans les deux haïkus de Bashô que j'ai examinés, il n'y a qu'une grenouille sautant dans l'étang et qu'un corbeau posé sur une branche dépouillée, rien n'est obscur, et

<sup>12</sup> Paul Claudel, «Une promenade à travers la littérature japonaise», *Œuvres en prose*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p.1164.

<sup>13</sup> Marcel Proust, «Contre l'obscurité», *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p.394–395.



comme l'exprime Proust, mêmes les mystères de la vie sont apparents dans la nature. Une expression contradictoire comme «faire de la lumière avec de l'obscurité» et «jouer de la flûte avec le silence» rappelle un dialogue du zen et peut démontrer aussi l'esprit du haïku.

Déjà quatre heures . . .  
Je me suis levé neuf fois  
Pour admirer la lune. (Bashô)

Sans avoir aucune connaissance du bouddhisme Zen, un tel haïku nous invite à pénétrer dans le secret de la vie et de la nature où le monde phénoménal et le monde spirituel ne font qu'un dans le cœur de l'être humain, tout comme le jardin zen au temple Ryo-an. Et les exemples de Claudel et Proust montrent que le cœur des Occidentaux peut résonner avec une même vibration pour saisir l'esprit du haïku et le bonheur d'être au monde avec la beauté à la fois limpide et profonde.