

Tsuguo Andô (1919-2002) est un poète japonais, pas très connu, voire oublié, même au Japon d’aujourd’hui. Né en 1929 à Okayama, il devient disciple d’un grand maître du haïku, Syûson Katô, à l’âge de 22 ans. Après avoir fait des études d’économie à l’Université de Tokyo, il s’engage dans l’armée navale. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il est lieutenant de vaisseau. Il commence à enseigner les sciences sociales dans un lycée et la langue française dans une université privée. Il s’intéresse désormais à la poésie française et écrit lui-même des poèmes en style occidental. Son premier recueil, *Rokugatsu no midori no yoru wa* (Une nuit verte en juin), a été publié en 1950 et le deuxième, *Mayu* (Le Cocon), en 1951. L’influence de la poésie française est indéniable. On y trouve beaucoup de poèmes qui portent les couleurs d’un engagement politique. Dans sa première publication critique intitulé *Teikôshiron* (Sur la poésie de résistance), en 1953, Andô présente deux poètes français de la Résistance, Paul Eluard et surtout Louis Aragon¹.

Pendant les années 1950 et 1960, il n’a publié aucun recueil de haïkus. Même s’il reste toujours attaché à cette forme traditionnelle, il s’en est écarté intentionnellement. En 1946, juste après la fin de guerre, un spécialiste de littérature française, Takéo Kuwabara, avait écrit un article intitulé « *Dainigeijutsuron* (Sur l’art de seconde classe) », qui critiquait sévèrement le haïku. Selon Kuwabara, le haïku étant un genre très court, composé seulement de 17 syllabes, les poètes ne peuvent y faire preuve ni d’originalité ni de créativité. Beaucoup de poètes de haïkus reprochent à Kuwabara de ne pas avoir assez de connaissance. Si, malgré cela, cet article a acquis une influence considérable parmi les jeunes poètes, y compris Andô, c’est que ces derniers approuvent sa critique envers la tendance autoritaire des groupes de haïkus qui, en respectant trop leurs chefs, refusent le renouvellement du genre. Ils pensent que les conventions qui restreignent la création individuelle sont étroitement liées au patriotisme sentimental qui avait poussé leur pays à une guerre fanatique. Andô quitte le groupe dirigé par Syûson Katô et participe à deux nouvelles revues, *Kazé* (Le Vent, fondée en 1946) et *Daenritsu* (Le Rythme elliptique, fondée en 1948), revues qui visent à libérer le genre des contraintes conventionnelles et à y introduire de nouveaux éléments, sociaux ou existentiels. Or, tout en essayant d’adapter le haïku à la situation littéraire d’après-guerre, à le séparer du vieux sentimentalisme patriotique, Andô observe en même temps qu’il est impossible de se soustraire à ce sentimentalisme en restant dans ce genre. En 1948, il publie un poème en vers libre, *Hanabana* (Des Fleurs), et déclare finalement quitter le haïku pour se lancer dans la poésie moderne en style occidental².

Contexte de la langue littéraire japonaise

Il faut toutefois souligner que pour Andô, les défauts qu’il voit dans le haïku ne sont pas spécifiques à ce genre. Dans un essai intitulé « *Kotoba to image ni tsuitté* (Sur les mots et les images) », il compare les formes japonaises traditionnelles, le haïku et le tanka, au vers libre en style occidental : le tanka et le haïku sont des genres dont le but consiste à exprimer le plus de

¹ Sur la vie d’Andô, on peut se référer à la chronologie établie par Taéko Andô, Minoru Nakamura et Norio Awazu. *Poèmes et haïkus complets d’Andô Tsuguo* Shichô-sha, 2008, p. 742-753.

² Sur le débat autour de « *Dainigeijutsuron* » en général, voir Sakaé Akagui, *Sengo haïku ronsôshi* (Histoire des débats sur le haïku d’après-guerre), Sêiji-sha, 1990, p. 4-p. 37. Sur l’Andô de cette époque, voir aussi Tôta Kanéko, *Waga sengo haïkushi* (Mon Histoire du haïku d’après-guerre), Iwanami-shinsyo, 1985, p. 112-121.

choses en respectant les règles préétablies (nombre de syllabes, 17 en haïku 31 en tanka, utilisation de kigos, mots qui font sentir les saisons) ; ces deux genres et le vers libre ne se fondent donc pas sur les mêmes conditions ; les genres traditionnels cherchent à représenter les images qu’accompagnent les sujets et les expressions conventionnels plutôt qu’à créer de nouvelles images au moyen de l’écriture individuelle du poète, comme le fait le vers libre³.

Cette différence ne prouve pas immédiatement la supériorité du vers libre. Il est vrai qu’en passant du haïku au vers libre, Andô se sent affranchi en obtenant la liberté d’aborder des sujets politiques ou sociaux. Mais le vers libre ne le satisfait pas complètement car, même dans cette forme moderne, les poètes ne s’appliquent souvent qu’à transmettre leurs idées politiques. Or, pour Andô, l’important est de faire apparaître de fortes images, soit par l’intermédiaire de formes conventionnelles, soit de créations individuelles. Il ne s’agit donc pas seulement du haïku mais de la littérature japonaise dans son ensemble. Au début d’un essai intitulé « Shijin no kyôgaï (Les conditions du poète) », il montre sa perspective historique :

Depuis que Naoya Shiga [1883-1971, romancier célèbre] a inventé un style compact qui fait penser à un bijou excellemment taillé, la littérature japonaise, ou plutôt nous, les écrivains japonais, sommes possédés d’un poids moral particulier. Sans doute le style compact et le poids moral qu’il implique s’enracinent-ils dans la vie populaire japonaise, mais nous ne pouvons nous empêcher de sentir que le poids qui nous possède provient, pour la plupart, de l’invention stylistique de Shiga. Tant l’influence de Shiga pénètre profondément dans notre esprit. Ce poids moral est allé jusqu’à nous faire perdre la distinction entre la littérature et la vie réelle. Avant je composais des haïkus. Encore maintenant je m’intéresse tellement à ce genre que je porte partout avec moi les œuvres poétiques de Basyô Matsuo [1644-1694, grand poète du haïku du 17^e siècle]. Or, je me demande si mon intérêt se fonde vraiment sur la sensibilité pour la nature, sensibilité populaire inséparable de la vie réelle au Japon. Ne provient-il pas plutôt de la lecture de romans et de nouvelles de Shiga ? J’éprouve de la peur en pensant que je n’aurais pas pris intérêt au haïku si je n’avais pas connu Shiga⁴.

Le style compact de Shiga est fascinant. Il décrit ce qu’il voit, ce qu’il écoute et ce qu’il sent tels quels sans rien expliquer. Le problème, c’est que tout en admirant la simplicité et l’exactitude de l’écriture de Shiga, les lecteurs japonais cherchent souvent les réflexions morales ou les sentiments de culpabilité de l’auteur. À leur point de vue, le mérite de Shiga consiste à suggérer les choses morales sans les écrire concrètement. Son influence est si répandue que les écrivains qui le suivent tendent à exprimer tacitement leurs sentiments moraux en imitant son style.

C’est dans ce contexte qu’Andô se pose la question suivante : quand il avait pris intérêt au haïku, n’était-il pas, lui aussi, contaminé par cette tendance moraliste ? La brièveté formelle du haïku ne joue-t-il pas le même rôle suggestif que le style de Shiga ? Si c’est le cas, il ne suffit plus de résister au sentimentalisme patriotique qu’implique le haïku. Il faut échapper à la tendance moraliste qui domine tous les domaines littéraires. Dans le même article, Andô écrit : « Je crois qu’un écrivain ne peut être écrivain qu’en se trouvant fatalement enfermé dans le contexte de sa

³ *Œuvres d’Andô Tsuguo*, t. VII, Séido-sha, 1975, p. 156-157.

⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

propre langue et en essayant d’échapper aux dangers qu’il lui impose [...] et par là d’atteindre des images essentielles ».⁵

Andô, lecteur de Baudelaire

C’est donc pour relativiser le contexte de la langue japonaise, contexte qui impose aux textes littéraires un poids moral, qu’Andô étudie la poésie française intégrée dans un autre contexte linguistique. Andô prête attention, par exemple, à la comparaison célèbre qui se trouve dans la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, placée en tête des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire : le lecteur peut « couper » sa lecture d’un recueil de poèmes, là où il veut et n’importe quand, comme s’il coupait un serpent en tronçons. Comme beaucoup de critiques, Andô apprécie le goût grotesque de Baudelaire qui assimile le mouvement de l’imagination des lecteurs à celui du corps d’un serpent. Cependant, selon Andô, les lecteurs japonais doivent aussi savoir que cette comparaison impressionne les lecteurs français d’autant plus qu’elle leur fait penser naturellement à un acte qui leur est familier : couper des pages. En France, jusqu’à ces derniers temps, on lisait en coupant des pages (ce n’était pas le cas au Japon) et c’est cette expérience quotidienne qui donne une matérialité à la comparaison du livre-serpent⁶.

L’hypothèse d’Andô est certes discutable car, comme on le sait, la lettre-dédicace a été publiée pour la première fois dans un journal populaire, *La Presse*, et non dans un recueil de poèmes sous forme d’un livre. Cela signifie qu’au moins ses premiers lecteurs n’avaient pas besoin de couper des pages. Cette remarque ne nous paraît toutefois pas avoir beaucoup d’importance. Ce qui nous intéresse le plus, c’est qu’Andô trouve, dans le texte de Baudelaire, un penchant pour ce qu’il appelle matérialité. Les trois images que nous présente le poète — acte de lecture, coupe de pages, corps d’un serpent — s’intègrent dans le monde physique chacune à sa manière. Il vise ainsi à produire plusieurs images indépendantes qui se dressent comme des choses ou des actes matériels, images qui puissent stimuler les sensations des lecteurs. L’image du livre-serpent n’est pas une simple comparaison cérébrale. Il s’agit de multiplier des images solides qui interagissent pour constituer une unité dynamique.

Prenons un autre exemple. Dans un article intitulé « Shi, sono chinmoku to yûben (Silence et éloquence de la poésie », Andô cite la première strophe de *Chant d’automne* :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J’entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.⁷

Andô observe que « Froides ténèbres », au premier vers, est une expression gauche au point de vue phonétique : on ne peut prononcer sans bégayer la succession des occlusives dentales [d] et [t]. Cette gaucherie phonétique est d’autant plus sensible que dans les autres vers de la strophe, la prononciation est plutôt rythmique : au deuxième vers, la succession de voyelles orales fermées

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ « Aru Kanshō (Une lecture) », *ibid.*, p. 366.

⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 57.

et mi-fermées (« vive clarté de nos étés trop courts ») fait sentir la vitesse de l'été qui s'en va ; aux troisième et quatrième vers, la succession de voyelles nasales exprime le rythme que marque le bruit du bois tombant. Entouré ainsi d'expressions rythmiques, le deuxième hémistiche du premier vers met l'accent par sa gaucherie phonétique sur la lourdeur désespérante des ténèbres dans lesquelles va plonger le poète. Andô en conclut que les ténèbres n'y sont pas une image vague et abstraite, mais une chose concrète assurée par la sensation audio-visuelle du lecteur⁸.

Retour au haïku

Vers le milieu des années 1950, Andô se montre de moins en moins hostile envers le haïku comme genre. Il recommence à composer des haïkus et à écrire sur le haïku. Son premier recueil de haïkus a été publié en 1971. Faut-il voir ici une sorte de conversion ? Oui, répondrions-nous. Car après avoir soutenu des étudiants soixante-huitards lors des événements de Mai, il a déclaré à plusieurs reprises son dégoût pour la politique.⁹ Sans doute cette dépolitisation explique-t-elle jusqu'à un certain point son retour aux formes poétiques traditionnelles. Rappelons-nous toutefois qu'il avait attaqué le haïku non seulement parce que ce genre n'admet pas de sujets politiques mais plutôt parce qu'il partage avec tous les autres genres de la littérature japonaise une tendance moraliste excessive. En effet, quand il fait l'éloge d'Aragon ou d'Eluard, Andô apprécie moins les idées politiques qu'ils avancent que les images matérielles que présentent leurs œuvres poétiques. En lisant des poètes français, non seulement Baudelaire, Eluard, Aragon, mais aussi Rimbaud, Mallarmé, Valéry, il découvre le moyen de résister à la situation littéraire du Japon moderne, considérée par lui comme tyranniquement moraliste. Andô pense que contrairement aux écrivains japonais contemporains qui s'appliquent trop à exprimer leur sentiment moral, les poètes français ne manquent pas de produire ce qu'il appelle « image », représentation matérielle d'objets. Et à ses yeux, il n'est pas du tout impossible de trouver cette représentation matérielle chez les poètes japonais classiques. Andô lit Basyô et Buson, deux grands poètes classiques des 17e et 18e siècles, comme il lit Baudelaire ou Rimbaud, et non comme il lit Naoya Shiga. En se débarrassant ainsi du poids moral que lui impose le contexte de la langue littéraire japonaise, il ne cesse d'essayer de faire reprendre aux œuvres littéraires japonaises la productivité dynamique d'images poétiques.

⁸ *Œuvres d'Andô Tsuguo*, t. VII, p. 634-636.

⁹ Voir l'entretien de Minoru Nakamura et Norio Awazu « Lieu où commence la poésie » dans *Gendaisbi tēchō* (*Cahiers de la poésie contemporaine*), juin 2000, repris dans le bulletin des *Poèmes et haïkus complets d'Andô Tsuguo*, p. 1-13, en particulier p. 1-3.