DE GRUYTER OPEN

TRANSLATIONES Volume 10/2018, Pages 131-147
DOI: 10.2478/tran-2018-0008
Translationes 10 (2018)

Questions de création poétique dans la traduction des haïkus

Yuya Yokota
Université Paris Diderot
France

Résumé : Traduire des haïkus nécessite la reconnaissance d'un certain contexte. Cet article analyse trois éléments de ce contexte : les mots de saison, les réunions de poètes lors desquelles des haïkus sont composés, et le texte de prose (journal intime ou nouvelle) dans lequel ils s'insèrent parfois. Par ces éléments contextuels, le haïku découvre une signification qui dépasse le sens littéral. La reconnaissance de ces éléments contribue à une meilleure traduction.

Abstract: Translating haiku requires some sense of context. This article examines three elements of that context: seasonal words, the society in which haiku are produced, and prose (such as journal or short story). Behind the haiku there is a particular community in which poet and reader are close to each other, allowing the haiku to communicate more than their literal meaning. Taking this into consideration facilitates their translation.

Mots-clés : traduction poétique, haïku, mots de saison, co-création, poésie et prose
Keywords: poetic translation, haiku, seasonal words, co-creation, poetry and prose

Introduction

L'instantanéité semble considérée comme l'essence même du haïku. Paul-Louis Couchoud (1916, 62), par exemple, l'a caractérisé ainsi : « Un bref étonnement ! C'est la définition même du haïkaï »[1]. Maurice Coyaud lui a consacré un chapitre intitulé « Moments » dans

[1] Le haïku tient son origine du *hokku*, les dix-sept premières syllabes du *haïkaï* (abréviation de *haïkaï no renga*), forme poétique qui s'est répandue à l'époque d'Edo. Plusieurs poètes improvisaient ou composaient ensemble un long poème dont le rythme alternait en 5-7-5 et 7-7 syllabes. Déjà, la notion de dialogue était au centre de la création du haïku (voir *infra*, deuxième partie). Dans l'occurrence citée, cependant, le mot « haïkaï » prend le sens de « haïku ».

© 2018 Yuya Yokota. This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-N
creativecommons.org/
BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

son *Fourmis sans ombre* (1978) ; quant à *Haïku* (1990), traduit par Roger Munier et préfacé par Yves Bonnefoy, la quatrième de couverture avertit le lecteur en ces termes : « Le haïku est beaucoup plus qu'un poème sur un instant privilégié. Il n'est pas excessif de dire que ce que propose un haïku achevé est une expérience qui s'identifie peu ou prou à celle du *satori*, de l'illumination. »

Il est vrai que l'instantanéité est l'un des éléments capitaux du haïku et que certains des *haïjin* [créateurs de haïku] japonais eux-mêmes recherchent cet effet dans leurs pratiques. Cependant, quand on est tenté de traduire un haïku, les dix-sept syllabes ne seraient-elles pas trop courtes pour saisir pleinement la portée du poème ? Autrement dit, ne serait-il pas nécessaire de tenir compte d'un certain contexte (historique ou culturel) pour traduire un poème, comme il le faut dans la traduction de la prose ?

Pour répondre à ces questions, dégageons trois éléments qui constituent proprement ce « contexte » du haïku, à savoir les mots de saison, la composition en réunion dans le monde du haïku, il existe une communauté de *haïjin* dans laquelle auteur et lecteur se confondent , ainsi que les éléments de prose dans lesquels les haïkus peuvent s'intégrer comme c'est le cas dans un journal intime ou une nouvelle. À nos yeux, il est important pour le traducteur de comprendre les processus de création et de réception du haïku. Une meilleure connaissance de ces processus nous amènera à réfléchir sur la traduction des haïkus composés en japonais, ou sur la création de haïku dans des langues autres que le japonais.

Mots de saison

Le haïku est avant tout le poème d'une saison. En effet, le mot qui symbolise la saison, le « mot de saison », y occupe une place importante. Traditionnellement, il est nécessaire que chaque haïku comporte un seul *kigo* [mot de saison] qui est souvent le mot le plus important du poème.

Ainsi que l'explique Yamashita Kazumi (Yamashita, Inahata*, et al.* 2005, 173–174), il existe trois types de *kigo*[2]. Le premier décrit une réalité ou un fait réel comme le « cerisier » qui s'épanouit au

[2] Nous nous conformons ici à l'usage japonais qui place traditionnellement le patronyme devant le prénom.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

printemps ou la « neige » qui tombe en hiver. Le deuxième est le *kigo* indiquant une qualité comme le « vent d'automne », c'est-à-dire que grammaticalement le mois ou la saison fonctionne comme un adjectif ou un complément du nom. Le troisième constitue un terme conventionnel. Ainsi la « lune » est un mot de saison de l'automne bien qu'elle se voie à toutes les saisons, et le « champ de fleurs » correspond à l'été si l'on écrit « *ohanabata(ke)* », mais à l'automne si c'est « *hanabatake* ». Plus le lien entre le mot de saison et le sentiment qu'il inspire est indirect, plus il semble complexe ou même trompeur de traduire ce *kigo* littéralement, puisque le sentiment des saisons lui-même est « difficile à saisir pleinement »[3].

Meigetsu Ya...

Prenons pour exemple un poème de Takaraï Kikaku, un des brillants disciples de Matsuo Bashô : « *Meigetsu ya tatami no ue ni matsu no kage*. » Il est à noter que le mot « *meigetsu* » appartient à la troisième catégorie : celle du *kigo* conventionnel, et qu'il signifie bien davantage que ne le suggère sa traduction : la « pleine lune ». Au fur et à mesure que le mot de saison s'établit et s'inscrit dans le *saïjiki* [glossaire des mots de saison avec des exemples variés de haïku], se cristallisent également ce que l'on appelle *hoï* [le sens essentiel d'un mot de saison] et *honjô* [le sentiment qu'il est censé évoquer]. Dans le cas du *meigetsu*, le *hoï* est la plus belle lune de l'année, et le *honjô* est l'attachement sentimental pour la beauté et la sérénité d'une scène, auquel s'ajoute peut-être un sentiment presque religieux, car le

[3] Takahama Kyoshi raconte sa découverte de la question de la saison en France dans « *Haïku no gojûnen* » [« Cinquante ans de haïku »] : « De fait en France, nous avons un peu discuté de ce problème du *ki* [saison], mais il semble que ce *ki* soit difficile à saisir pleinement dans un lieu tel que la France » (Takahama 1973, 127), (notre traduction). Lors de son voyage en Europe, on était bien au printemps, mais celui-ci était loin de ressembler à celui du Japon, même si Takahama Kyoshi a aperçu quelques fleurs d'abricotier, de pommier, de cerisier, etc. À travers cette expérience, il s'est rendu compte qu'il existe une grande différence de perception des saisons entre l'Europe et le Japon, et que les Japonais sont plus sensibles aux changements de saison.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

meigetsu fait penser à l'ancienne prière agricole[4]. De plus, il est intéressant de constater que la perception du *meigetsu* rappelle d'autres mots de saison (les fleurs ou les herbes d'automne, la rosée ou les petites bêtes, etc.). Ainsi, les *kigo* se lient étroitement les uns aux autres et l'univers du *kigo* sert à concrétiser le sentiment des saisons. Le poète et le lecteur peuvent partager, par l'intermédiaire du *saïjiki*, un horizon commun, et par conséquent les dix-sept syllabes évoquent bien davantage que ce que les mots signifient littéralement.

Observons certains haïkus traduits par Augustin Berque, spécialiste de mésologie, dont l'argument porte sur le milieu humain qui intègre la poésie et l'écologie[5].

> Clair de lune ah
> sur le tatami
> l'ombre du pin (Berque 1986, 41)

[4] L'article « *meigetsu* », dans le grand saisonnier des éditions Kadokawa, explique que « *meigetsu* — la lune du 15 août de l'année lunaire, pleine et pure, brille dans le ciel nocturne et limpide. Des fleurs ou des herbes d'automne, mouillées par la rosée, poussent partout où de petites bêtes chantent et rivalisent de beauté. [...] On célèbre la lune en lui dédiant des pommes de terre nouvelles, des *dango* [boulettes de pâte de riz], des *edamame* [haricots de soja], des herbes des pampas, etc. [...] C'est aussi un moment important dans le monde agricole où l'on prie pour une récolte abondante » (*Kadokawa haïku daïsaïjiki : aki* [Kadokawa grand saisonnier : automne], 2006, 93), (notre traduction).

[5] Selon Berque, le sujet élabore une réalité dans l'interaction avec son environnement. Cette réalité du milieu humain est, selon lui, « trajective », et il la saisit sous la forme d'une fonction qui se représente par « S en tant que P ». « S (le sujet logique, ce dont il s'agit) est interprété en tant que P (en logique le prédicat, ce qui est dit de S) » (Berque 2015, 3) et ce « S en tant que P » forme des « chaînes trajectives » par les sens, par l'action, par la pensée et par le langage, « (((S/P)/P')/P'')/P''' et ainsi de suite, indéfiniment » (*ibid*.). Ce qu'il appelle « trajection » est la modalité d'une réalité qui n'est ni complètement objective ni complètement subjective, ni complètement collective ni complètement individuelle, mais qui synthétise ces dualités. Ce dernier point n'est pas anodin, si l'on admet avec Berque qu'un poème impose cette réalité.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

Lune des moissons
trace sur le tatami
une ombre de pin (Berque 2015, 6)

Voici deux traductions différentes du haïku. D'une part, il existe un changement par rapport au *meigetsu*, de « clair de lune » en « lune des moissons », qui est plus proche de notre interprétation ; d'autre part, le « ah » de la première version est peut-être plus (ou trop) fidèle à « *ya* », mot-coupure qui distingue clairement deux éléments assemblés dans un haïku, en mettant en valeur le mot qui le précède et qui représente l'impression la plus forte du poète. Il y a effectivement d'autres différences : le verbe « trace » est-il nécessaire, alors que l'emploi du verbe est souvent évité dans la pratique du haïku ? Ou encore : l'expression « *matsu no kage* » signifie-t-elle « l'ombre du pin », « une ombre de pin » ou bien « l'ombre d'un pin », traduction pour laquelle a opté Roland Barthes[6] ?

Tous ces points suscitent des réflexions ; toutefois, nous allons plutôt nous intéresser ici à la manière dont le haïku est présenté dans un texte. Pour revenir au haïku cité plus haut, Berque donne la seconde version dans un de ses articles sans ajouter aucune explication, au contraire de la première version qui intervient dans le contexte suivant :

> Des périodes de temps tiède et sec, dues au passage de masses d'air très mobiles venues du continent chinois, viennent agréablement couper la suite des journées de pluie de la mousson. Avec un peu de chance, on peut donc observer la pleine lune de la « quinzième nuit » (la quinzième, bien sûr, du huitième mois lunaire) ; deux années sur trois, le ciel est dégagé. La mi-automne soit entre le 9 septembre et le 8 octobre dans le calendrier actuel est en effet par excellence le temps de « regarder la lune ». Les cloisons repoussées, toute embrasure offerte, on laisse entrer le clair de lune dans les maisons :

[6] Dans le contexte barthésien qui n'est pas le nôtre, la nécessité du haïku tient à ce que l'« exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible » (Barthes 2005, 112). Il cite le même haïku dans la version suivante : « Pleine lune/Et sur les nattes/L'ombre d'un pin » (*ibid*.).

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

Meigetsu ya	Clair de lune ah
tatami no ue ni	sur le tatami
matsu no kage	l'ombre du pin

> Pour le cas où la quinzième nuit serait nuageuse, on commence à regarder la lune la veille, la « veillée d'attente » ; ou bien l'on recommence à la « seizième veillée », et au besoin l'on persévère les nuits suivantes : c'est l'« attente debout », puis l'« attente assis », enfin l'« attente couché » après, cela ne vaut plus la peine, et la lune se lève de plus en plus tard ! Certaines années, il faut bien recourir au mot de saison « mi-automne sans lune »... (Berque 1986, 40–41).

Typographiquement, le haïku est inséré dans le contexte explicatif, sans que sa traduction ne soit dégradée. C'est une manière pour ainsi dire classique de présenter des haïkus, car Reginald Horace Blyth et Couchoud ont également présenté leurs traductions de haïku accompagnées de notes explicatives. Certes, dans ce chapitre intitulé « Des météores », le but de Berque est d'analyser le milieu japonais à travers son climat. Mais grâce à cette disposition, le décalage entre *meigetsu* et « clair de lune » n'est-il pas comblé dans une large mesure ?

Étant donné que le mot de saison nous renvoie à un horizon plus riche que ce qu'il signifie littéralement, il ne pourrait pas être remplacé par un autre mot dans une autre langue. Quel que soit le moyen, il nous paraît nécessaire de faire sentir (ou au moins imaginer) au lecteur de la traduction ce que partagent le poète et le lecteur de l'original : le *saïjiki* lui-même, ou alors, plus justement, la scène de la réalité qu'il fait surgir devant l'esprit du lecteur et que les haïkistes japonais appellent *kei*.

Composition de haïku en réunion

Les *haïjin* doivent, dans l'élaboration de leurs poèmes, éliminer un certain nombre d'éléments pourtant linguistiquement nécessaires. Cependant, à cause de cette concision, il arrive que l'effet produit sur les lecteurs ne soit pas toujours celui que le poète avait visé, même s'il s'efforce de suggérer son sentiment dans le haïku. C'est pour cela que,

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

lorsqu'on fabrique des haïkus, appartenir à un groupe littéraire peut être un des meilleurs moyens pour en vérifier l'effet sur les autres, ainsi que pour améliorer ses œuvres.

Le *kukaï* désigne cette réunion où plusieurs poètes présentent leurs haïkus, qui sont ensuite jugés selon un système de votation, et quelquefois par un maître présent. Ces réunions permettent aussi de créer une atmosphère d'émulation. Le processus du *kukaï* ordinaire est le suivant (Yamashita, Inahata, *et al.* 2005, 196–198) :

> 1) Écriture. Au début de la séance, chacun reçoit de petites cartes longilignes dont le nombre est déterminé à l'avance, et écrit ses haïku de manière anonyme ; ils peuvent soit être créés sur place, soit avoir été produits avant. Dans la majorité des cas, on emploie dans le haïku des mots de saison correspondant à la saison dans la réalité.
> 2) Transcription. Une fois que tout le monde est prêt, les haïkus sont ramassés et mélangés. Ensuite, chaque participant reçoit au hasard un nombre de haïku égal à celui qu'il a lui-même écrits. Puis, chacun transcrit sur une autre fiche les haïkus qu'il a reçus pour que personne ne puisse deviner l'auteur à partir de son écriture.
> 3) Choix. Maintenant, chacun a une fiche où figurent plusieurs haïkus dont les auteurs restent inconnus. S'ensuit un temps de lecture en silence des haïkus, chaque participant s'échangeant les fiches l'une après l'autre autour de la table. Au fur et à mesure que les fiches circulent, chacun sélectionne les haïkus qu'il trouve bons pour ensuite voter à l'étape suivante.
> 4) Lecture et révélation du poète. Chaque participant choisit ses haïkus préférés selon un nombre défini à l'avance. Ces haïkus sont ensuite une nouvelle fois transcrits sur une autre fiche qui sera passée à un participant expérimenté qui présentera à voix haute les haïkus choisis. L'auteur du haïku choisi se désigne tout de suite après que son haïku est lu. Il arrive aussi que l'auteur ne réponde pas tout de suite, mais seulement après que tout le monde a discuté des haïkus présentés, notamment de ceux ayant reçu beaucoup de points.
> 5) Commentaire et/ou critique. Si un maître est présent à la réunion, il indiquera lui aussi ses choix, effectuera des

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

commentaires sur les points positifs et négatifs des quelques (ou bien de tous les) haïkus, et pourra parfois les corriger. Si le maître n'est pas présent, les participants le font eux-mêmes.

Le groupe auquel un poète appartient influence d'une manière directe ou indirecte sa pensée du haïku, voire ses haïkus tout court. Comme on le voit, le *kukaï* est une communauté particulière où les poètes à la fois auteurs et lecteurs sont tellement proches qu'ils sont libres de se conseiller mutuellement.

Si l'on ouvre le rapport du *kukaï* de Masaoka Shiki nous l'appellerons désormais Shiki[7] , rénovateur du haïku moderne, on remarque que les changements proposés portent principalement sur l'enclitique[8], l'ordre des mots ou l'utilisation du mot-coupure, tout en gardant l'essence du poème. Dans la pratique du *kukaï* en général, il est aussi possible que les *haïjin* s'interrogent sur la pertinence de l'emploi du mot de saison ou sur la scène évoquée par le poème. Si l'auteur accepte une correction proposée par un autre, il a le droit de l'adopter comme étant sa propre création.

Daïbutsu no...

Le 20 janvier 1895, Shiki a participé à un *kukaï* avec Takahama Kyoshi, Kawahigashi Hekigotô, Naitô Meisetsu et quatre autres auteurs. Une partie du rapport de ce jour donne l'information suivante :

Meisetsu, Hekigotô Daïbutsu no katahada yuki ni [no (Meisetsu)] toke ni keri (Masaoka 1977a, 381)

Cela signifie que Shiki a donné anonymement son haïku « *daïbutsu no katahada yuki ni toke ni keri* » et que Meisetsu et Hekigotô l'ont choisi comme leur haïku préféré. « *Daïbutsu* » est une grande statue du Bouddha et « *katahada* » signifie l'une de ses épaules, ou plus généralement la partie du corps qui entoure son épaule.

[7] Dans le cas où il s'agit d'un écrivain célèbre dont l'œuvre est familière à tous les Japonais, il est de coutume de désigner cet auteur uniquement par son prénom.

[8] En japonais, l'enclitique est à peu près l'équivalent des prépositions dans la langue française.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

« *Yuki* » veut dire la neige et « *toke(ru)* », fondre. L'auxiliaire « *keri* », qui fonctionne comme le mot-coupure, montre à la fois que c'est un événement du passé et que le noyau de ce poème réside dans le verbe « fondre », qui se trouve juste avant.

Or, il est à noter que Meisetsu a proposé le remplacement de l'enclitique « *ni* » par celui de « *no* ». Dans la version originale, ce qui a fondu au moins littéralement est l'épaule du Bouddha, ou bien le sujet fondu est omis ; tandis qu'avec l'enclitique « *no* », cette scène où la neige a fondu devient plus claire et, en plus, il apparaît une petite césure entre la figure du Bouddha et la neige qui a fondu. La première version est peut-être plus poétique, mais plus énigmatique. La deuxième permet, grâce à cette césure, de créer un suspens riche dans ce haïku, et de donner plus d'étendue spatio-temporelle à ce que décrit le mot « *katahada* ». C'est peut-être pour cette raison que Shiki a accepté cette proposition. Dans son recueil, il a opté pour la deuxième version (Masaoka 1975, 371).

Revenons à notre question : comment traduire ce haïku ? Voici quatre réponses différentes :

La neige a fondu
sur une épaule
du Grand Bouddha (Munier 1978, 4)

sur l'épaule nue
du grand bouddha
la neige a fondu (Cheng et Collet 1992, 33)

Sur l'épaule
du grand Bouddha
la neige a fondu (Atlan et Bianu 2002, 36)

Le Grand Bouddha —
la neige sur son épaule
s'est décrochée (Titus-Carmel 2002, 11)

Il faut d'abord signaler que, curieusement, les traducteurs pensaient que la version japonaise était « *daïbutsu no katahada* no yuki

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

toke ni keri »[9]. Mais ce malentendu mis à part, ce changement du « *ni* » en « *no* » importe toujours. Étant donné que Shiki a consciemment rejeté l'enclitique « *ni* », la préposition « sur » qui fait voir l'épaule du Bouddha au contact direct de la neige ne semble pas idéale. Le qualificatif « nue » attribué à l'épaule et l'emploi du verbe « se décrocher » ne correspondent pas non plus à l'intention du poète. Ce qui est essentiel ici, c'est d'abord la description d'une épaule du Bouddha, ensuite le fait que la neige a fondu, et enfin la distance tantôt proche, tantôt éloignée, entre les deux.

Certes, il faut admettre que cet argument concernant la réunion de *haïjin* est à double tranchant. D'abord, il est difficile sinon impossible de suivre le fil des changements de tous les haïkus à traduire, et puis, même si les rapports du *kukaï* existent, ils sont souvent conservés par les participants et leur publication est rare. Le *kukaï* est au fond un espace fermé où s'établit une sorte de connivence tacite, et c'est pour cela qu'il n'est pas anodin de connaître le groupe auquel un *haïjin* participe. Après avoir admis que le caractère dialogique du *haïkaï* se perd au fur et à mesure que le haïku s'établit en tant que tel, Yamamoto Kenkichi (1960, 101), critique littéraire spécialiste du haïku, nous avertit : « Avancer sur le chemin du monologue, c'est aboutir à l'impasse du haïku. [...] Il faut surmonter le mur du monologue et rouvrir un lieu de rencontre avec les autres. Juger arbitrairement est le plus grand tabou du haïku. » (notre traduction)

Le *kukaï* est un « lieu de rencontre avec les autres » au sens fort du terme. Ce qui s'y déroule semble d'autant plus important pour la traduction du haïku que cette communauté où l'auteur et le lecteur se trouvent face à face est difficilement saisissable mais particulièrement féconde.

Intégration des haïkus dans des textes de prose

Waga inochi...

En général, le haïku n'est pas isolé. Il s'insère dans un récit, ou

[9] Dans les livres de Titus-Carmel et de Cheng et Collet, cette version fautive apparaît sur la page accompagnée de sa traduction. Dans les ouvrages d'Atlan et Bianu et de Munier, l'original japonais n'est pas mentionné. Cette erreur de transcription provient peut-être d'un livre de Blyth dans lequel le poème a été présenté ainsi : « *Daibutsu no katahada no yuki toke ni keri* The snow has melted/On one shoulder/Of the Great Buddha » (Blyth 1950, 121).

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

bien se lit par rapport à sa relation avec d'autres haïkus, lesquels produisent un certain contexte. Quand on s'intéresse à la traduction des haïkus, il est donc indispensable d'en tenir compte.

Ma vie
combien en reste-t-il encore ?
la nuit est brève (Munier 1978, 63)

ma vie
combien de temps encore ?
courte est la nuit (Cheng et Collet 1992, 24)

Nuit brève
combien de jours
encore à vivre ? (Atlan et Bianu 2002, 72)

On voit ici trois traductions différentes d'un haïku de Shiki : « *Waga inochi ikubaku ka aru yo mijikashi*. » Ce haïku a été publié pour la première fois le 24 juillet 1897 dans le quotidien *Nippon* avec d'autres haïkus, sous le titre de « *Byô chû ku gin* » [Poèmes dans la souffrance de la maladie]. Le mot de saison « *yo mijikashi* » communique en général un sentiment de regret vis-à-vis de la nuit courte de l'été.

Au premier abord, les première et deuxième versions semblent plus proches de l'original que la troisième, même si elle est accompagnée d'une note[10], parce que d'une part « ma vie » est le sujet même de ce poème (le titre des ouvrages nous oriente déjà vers cette lecture et surtout l'adjectif possessif, rarement employé dans le haïku, marque la subjectivité), et d'autre part « combien de jours/encore à vivre » transmet moins l'envie de vivre que « combien en reste-t-il encore ? » ou « combien de temps encore ? ».

Mais veut-il vraiment vivre ? Ou bien souffre-t-il au point de vouloir mourir, si l'on pense à sa tuberculose ? On ne saurait le dire, parce que « *ikubaku ka aru* » reste une expression interrogative neutre. C'est donc le traducteur qui choisit de montrer le degré d'attachement de Shiki à la vie. D'où, peut-être, la différence des traductions :

[10] Dans une note correspondant à ce haïku, Atlan et Bianu (2002, 220) indiquent : « Masaoka Shiki mourut de la tuberculose à trente-cinq ans. ».

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

« combien de jours/encore à vivre », où la volonté de vivre n'apparaît pas très forte ; « combien en reste-t-il encore ? », où l'on sent vraiment cette volonté ; « combien de temps encore ? », qui semble être un compromis.

En fait, avant de paraître dans le journal, ce haïku a été écrit dans une lettre de Shiki à Natsume Sôseki, le 16 juin 1897. Dans sa lettre, Shiki évoque sa condition physique en écrivant : « Je n'ai jamais senti une si affreuse douleur », tandis qu'à la ligne suivante, il exprime sa joie vive de manger quand la fièvre tombe et que l'appétit revient.

> La pluie de tous les jours me fait éprouver une sorte de rancune. Quand il fait beau et que la fièvre est basse, je me sens parfaitement joyeux, cependant il n'y a aucun espoir, et mon esprit est ainsi pris entre les joies et les peines de chaque jour. Très franchement, mon seul espoir est la mort. (Masaoka 1977b, 168) (notre traduction)

On déduit de cette lecture que la conscience de Shiki oscille entre la joie et le désespoir. Voulant tantôt vivre, tantôt mourir, il paraît s'être résigné à son sort. Comment interpréter cette information dans la perspective de la traduction ? Dans le poème concerné, l'expression « *ikubaku ka aru* » constitue une question existentielle qui n'a au fond pas de réponse. Si l'on n'a pas de « preuve » que Shiki voulait vivre ou mourir (peut-être souhaitait-il les deux en même temps), n'est-il pas plus prudent de garder un ton neutre lors de la traduction ? On voit ainsi que le contexte de la composition peut être utile pour considérer la portée interprétative d'un haïku.

Niji tachite...

Dans le même ordre d'idées, la traduction de « *niji tachite tachimachi kimi no aru gotoshi* » (littéralement traduit : « dès l'apparition d'un arc-en-ciel, il se voit comme si tu étais là ») présente un intérêt pour notre étude.

> L'arc-en-ciel apparaît
> comme si soudain
> tu étais là (Kervern 2013, 25)

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

La traduction n'est peut-être pas mauvaise. Cependant, il faut noter que ce haïku se trouve dans un conte de Kyoshi intitulé *Niji* [L'Arc-en-ciel][11]. Le protagoniste (la première personne du singulier) est dans le train qui l'amène à Tsuruga avec Tatsuko, Hakusui, Aiko et sa mère[12]. Pendant le voyage, le narrateur (« je ») découvre un bel arc-en-ciel dans la direction de Mikuni, où habite Aiko.

> [...] Alors Aiko entama comme un monologue.
> « Je vais aller à Kamakura par le pont de l'arc-en-ciel, la prochaine fois qu'il apparaîtra... »
> Je ne crois pas qu'elle ait dit cela en toute conscience. [...] Moi aussi, en regardant cet arc-en-ciel, j'ai imaginé Aiko le traversant.
> « Viens. Avec une canne peut-être... »
> « Oui, avec une canne... »
> Aiko s'est tue, absorbée par ses pensées (Takahama 1975a, 188–189) (notre traduction).

À la fin de cette histoire, à Komoro, le narrateur voit de nouveau un arc-en-ciel vers le mont Asama, qui se trouve entre Mikuni et Kamakura, où il habite. Cela lui inspire ces trois haïkus :

> *Asama kakete niji no tachitaru kimi shiru ya*
> *Niji tachite tachimachi kimi no aru gotoshi*
> *Niji kiete tachimachi kimi no naki gotoshi* (*ibid.*, p. 194)

Ici, « *kimi* » [tu] (qui désigne souvent, dans le poème, l'être aimé) désigne Aiko, et ces trois poèmes expriment la tendresse du poète envers son disciple qui ne peut quitter Mikuni à cause de sa maladie. Le premier signifie littéralement « l'arc-en-ciel apparaît à travers le mont Asama, le sais-tu ? », mais nous nous intéresserons surtout aux deux derniers. Comme on le voit, côte à côte, ils ont treize syllabes communes. Il est donc préférable que ces deux poèmes qui

[11] Ainsi que nous l'avons déjà indiqué dans la note 7 *supra*, nous désignons par son prénom, Kyoshi, le grand poète Takahama Kyoshi.

[12] Hoshino Tatsuko, Itô Hakusui et Morita Aiko sont tous disciples de Kyoshi. Hoshino Tatsuko est sa fille. Morita Aiko a contracté la tuberculose comme Itô Hakusui et en est morte à l'âge de 29 ans.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

partagent la même structure puissent se lire ensemble, sans présenter seulement le deuxième poème, comme l'a fait Kervern.

Or, remarquons ici également que ce conte reflète le monde réel et que les trois haïkus en font partie. Kyoshi a écrit dans une lettre à Julien Vocance que *Niji* est une « histoire vraie »[13]. Si c'est le cas, ces haïkus devraient être traduits en fonction du contexte dans lequel ils s'insèrent. Ainsi, Aiko déclare : « Je vais aller à Kamakura par le pont de l'arc-en-ciel, la prochaine fois qu'il apparaîtra... » Dans ce contexte, on voit bien que l'arc-en-ciel n'apparaît pas « comme si soudain/tu étais là ». C'est plutôt le poète qui aperçoit l'arc-en-ciel et aussitôt l'associe au souvenir d'Aiko. Idéalement, le mot « soudain » devrait donc qualifier la modalité d'apparition ou de disparition de l'« arc-en-ciel ».

L'idée qu'un poème soit étroitement lié au réel paraît un peu naïve, mais comme nous l'avons vu jusqu'ici, quand on veut traduire des haïkus, il est essentiel de tenir compte du contexte dans lequel ils ont été composés. Dans la préface de son *Ku nikki* [Journal de haïku], Kyoshi suggère : « La vie sentimentale est comme la marée dont les flots seraient des poèmes. *Ku nikki*, ce sont ces flots apparus à la surface de ma vie, et si vous les lisez attentivement, vous pourrez alors bien comprendre ma vie. » (Takahama 1974, 364), (notre traduction).

Comprendre la vie du poète à travers ses haïkus. L'idée ne correspond-elle pas à cette remarque : « Le haïku, pour moi, n'est pas fictionnel, il n'invente pas, il dispose en lui, par une chimie spécifique de la forme brève, la certitude que *ça a eu lieu* » (Barthes 2015, 119) ? Si le haïku « n'invente pas », s'il « n'est pas fictionnel », alors il ne semble pas inutile, pour le traduire, de rechercher à travers l'expression poétique la voix du poète, sa subjectivité, sa présence[14].

---

[13] « Hoshino, de son côté, s'occupe du *haïkaï* tout comme moi. Tous deux publions chacun une revue de *haïkaï*. Je vous envoie le dernier exemplaire de la mienne. Ci-joint, vous trouverez aussi mon ouvrage intitulé *Niji*. C'est une histoire vraie ». (Takahama 1975b, 388), (notre traduction)

[14] L'accumulation de ce « *ça a eu lieu* » devient peut-être plus visible, d'une manière non prosaïque mais poétique, quand il s'agit de ce que l'on appelle *rensaku*, soit une série de haïku. Le *rensaku* a été inventé au cours des années 1930, dans le mouvement du « modernisme » du haïku : « Cette technique consiste en regroupement, sous un même titre, d'un certain nombre de *haiku*, centrés sur un même thème. Chaque *haiku*, tout en gardant la valeur d'un poème autonome, d'un microcosme autarcique, participe, en association

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

Conclusion

Pour mieux traduire le haïku ou encore l'« état d'âme » (Couchoud 1916, 81) du poète, les dix-sept syllabes sont parfois trop courtes. Il faudrait donc d'abord, sinon traduire entièrement le *saïjiki*, du moins compléter le sentiment des saisons codifié dans le *kigo*, ensuite tenir compte de l'influence du *kukaï* sur le poète Cette réunion est-elle plutôt traditionnelle ou novatrice ? Qui en est le maître ? Une autre expression a-t-elle été proposée ? etc. , enfin prêter attention à l'ensemble du texte qui entoure un haïku ainsi qu'au rapport qu'il entretient avec d'autres haïku du même auteur (dans le même ordre d'idée, pour la publication, il semble préférable d'établir l'anthologie d'un *haïjin* plutôt que de mélanger les auteurs).

Cela nous amène également à réfléchir à la traduction du haïku dans le monde. Des haïkus sont écrits maintenant partout et la règle poétique y semble plus souple. Leur traduction serait donc plus complexe, non seulement parce qu'il n'y a souvent ni le *kigo*, ni le groupe littéraire, ni le contexte typographique, mais aussi parce qu'ils contiennent selon les cas moins de dix-sept syllabes[15]. Devant un haïku isolé et non japonais, sur quels critères la traduction peut-elle solidement s'appuyer ?

Par ailleurs, il est vrai qu'un certain nombre de recueils (ou séries) de haïku non japonais ont connu le succès. Parmi les premières tentatives, on peut citer *Au fil de l'eau* (1905) de Couchoud, Andrée Faure et Albert Poncin, et *Le Livre des haï-kaï* (1937) de Vocance. *Au fil de l'eau* est bien entendu le premier recueil de *haïjin* français, mais la

---

avec les autres *haiku* appartenant au même groupe, à la formation d'une unité poétique de niveau supérieur » (Inagaki 1997, 57). Signalons aussi cette remarque de Philippe Forest (2006, 163) sur Barthes : « [Barthes] ignore tout à fait le jeu très complexe qui se joue entre prose et poésie dans la littérature classique japonaise particulièrement dans le *nikki* [journal intime] et le *haibun* [mélange de haïku et de prose] et dont certains critiques ont montré qu'il continue à informer le grand roman japonais contemporain (de Sôseki à Kawabata). »

[15] Satô Kazuo (1997, 183) remarque qu'il y a plusieurs haïku excellents dont le rythme n'est pas forcément 5-7-5 syllabes, car si l'on garde les dix-sept syllabes dans la langue occidentale, le poème contient en général plus d'informations que le haïku japonais.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

vraie originalité de cet ouvrage ne réside-t-elle pas dans le fait que les trois poètes ont créé leurs haïkus dans un contexte concret qu'est le voyage en péniche ? Quant aux œuvres de Vocance, le poète est certes seul, mais le sujet de chaque série est explicite (« Cent visions de guerre », « Paysages parisiens », etc.). Pour qu'un recueil soit une réussite, chaque haïku semble devoir dépendre d'un ensemble qui lui donne du sens, tout en gardant son propre microcosme.

Références bibliographiques

Atlan, Corinne et BIANU, Zéno. *Haiku : anthologie du poème court japonais*. Paris : Gallimard, 2002.

Barthes, Roland. *L'Empire des signes*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

Barthes, Roland. *La Préparation du roman*, Cours au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980, texte annoté par Nathalie Léger et Éric Marty. Paris : Seuil, 2015.

Berque, Augustin. *Le Sauvage et l'Artifice : les Japonais devant la nature*. Paris : Gallimard, 1986.

Berque, Augustin. « La perception du milieu nippon au prisme du haïku ». Maison de la poésie de Nantes, 28 novembre 2015, [http://ecoumene.blogspot.fr/2015/12/au-prisme-du-haiku-augustin-berque.html].

Blyth, Reginald Horace. *Haiku*, t. II : *Spring*. Tokyô : Hokuseidô, 1950.

Cheng, Wing Fun et Collet, Hervé. *Le Mangeur de kakis qui aime les haïkus*. Millemont : Moundarren, 1992.

Couchoud, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie*. Paris : Calmann-Lévy, 1916.

Couchoud, Paul-Louis, Faure, Andrée*, et al.*. *Au fil de l'eau ; Haïkaïs : les premiers haïku français, 1905-1922*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris : Mille et une nuits, 2011.

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

Forest, Philippe. « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005) », *Ebisu*, vol. 35. Paris : l'Harmattan, 2006 : 159–165.

Inagaki, Naoki. « "Modernisme" européen et "réforme" du haïku dans les années 1930 ». *Daruma*, vol. 2. Arles : Phillippe Picquier,

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)

1997 : 53–62.

Kaneko, Mitsuko. *Furansu nijû seiki shi to haïku : japonisumu kara zenei he* [La Poésie française au XX^e^ siècle et le haïku : du japonisme à la poésie d'avant-garde]. Tokyô : Heibonsha, 2015.

Kervern, Alain. *Haïkus des cinq saisons : variations japonaises sur le temps qui passe*. Brest : Géorama, 2013.

Masaoka, Shiki. *Masaoka Shiki zenshû* [Œuvres complètes], t. 2. Tokyô : Kôdansha, 1975.

Masaoka, Shiki. *Masaoka Shiki zenshû* [Œuvres complètes], t. 15. Tokyô : Kôdansha, 1977a.

Masaoka, Shiki. *Masaoka Shiki zenshû* [Œuvres complètes], t. 19. Tokyô : Kôdansha, 1977b.

Munier, Roger. *Haïku*, préface de Yves Bonnefoy. Paris : Fayard, 1978.

Satô, Kazuo. *Haïku kara haïku he : bei-ei ni okeru haïku no juyô* [Du haïku au HAÏKU : la réception du haïku aux États-Unis et en Angleterre]. Tokyô : Nanundô, 1997.

Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 13. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1973.

Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 12. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1974.

Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 7. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1975[a].

Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 15. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1975[b].

Titus-Carmel, Joan. *Shiki : cent sept haïku*. Lagrasse : Verdier, 2002.

Vocance, Julien. *Le Livre des haï-kaï ; Le Héron huppé : poèmes*. Paris : Les Compagnons du livre, 1983.

Yamamoto, Kenkichi. « Haïkuron shô » [Extrait d'argument du haïku]. *Shinsen gendaï nihon bungaku zenshû* [Nouvelles collections de la littérature japonaise contemporaine], t. 37. Tokyô : Chikuma shobô, 1960.

Yamashita, Kazumi, Inahata, Teiko*, et al.*. *Gendaï haïku daïjiten* [Encyclopédie du haïku moderne]. Tokyô : Sanseidô, 2005.

Kadokawa haïku daïsaïjiki : aki [Kadokawa grand saisonnier : automne]. Tokyô : Kadokawa Gakugei Shuppan, 2006.

BDD-A28926 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:30 UTC)