

« Un nœud de duvet, de laine et de fils »

Les miniatures de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, la poésie japonaise et les œuvres modernistes occidentales

Beata Śniecikowska

Translator: Cécile Bocianowski and Dorota Walczak



Publisher

Université libre de Bruxelles - ULB

Electronic version

URL: <http://slavica.revues.org/1753>

ISSN: 2034-6395

Electronic reference

Beata Śniecikowska, « « Un nœud de duvet, de laine et de fils » », *Slavica bruxellensia* [], 12 | 2016, 21 November 2016, 30 November 2016. URL : <http://slavica.revues.org/1753> ; DOI : 10.4000/slavica.1753

This text was automatically generated on 30 novembre 2016.



Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

« Un nœud de duvet, de laine et de fils »

Les miniatures de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, la poésie japonaise et les œuvres modernistes occidentales

Beata Śniecikowska

Translation : Cécile Bocianowski and Dorota Walczak

- 1 Les premières décennies du *xx*^e siècle sont marquées par une certaine fascination pour la miniature poétique. Nombre d'auteurs européens, d'Amérique du Nord et d'Amérique latine ont alors publié des textes de quelques vers, à la langue et aux images condensées. La classification générique de ces poèmes est parfois singulièrement délicate, et ce, le plus souvent malgré les énoncés génologiques et génétiques des poètes eux-mêmes.
- 2 L'intérêt pour la miniature peut être notamment relié à la fascination pour les cultures d'Extrême-Orient, tout d'abord pour les arts visuels qui ne nécessitent pas de traduction, puis pour la littérature¹. Le *haïku* joue un rôle majeur dans ce phénomène. En Europe occidentale et en Amérique, cette forme s'est enracinée et est devenue très populaire au début du *xx*^e siècle. Le genre du *haïku* est même considéré (de façon quelque peu exagérée) comme la source de « l'influence poétique sur la poésie occidentale la plus puissante du siècle dernier »², « une forme essentielle du perfectionnement pratique de nombreux modernistes occidentaux »³. En réalité, nous avons affaire à l'un des « rares genres véritablement internationaux du *xx*^e siècle »⁴.
- 3 Les influences du *haïku* sur la poésie polonaise de l'entre-deux-guerres sont cependant assurément moins évidentes. Les exemples de cette poésie étaient peu nombreux et il n'existait aucune interprétation littéraire solide⁵ (la réception du *tanka* de trente-et-un mores dans la littérature polonaise était légèrement plus développée⁶). Cela ne signifie pas, bien évidemment, que les poètes polonais ne pouvaient lire la poésie *haïku* traduite dans d'autres langues (même si ce fait n'est pas directement prouvé dans les sources qui me sont connues), notamment en traduction française. Nonobstant, il est légitime de poser la question de la convergence transculturelle⁷ – pas forcément génétiquement déterminée – des formes littéraires. À cet égard, l'œuvre de l'une des poétesses polonaises

les plus importantes du xx^e siècle constitue à mon sens un champ de recherche comparatiste particulièrement intéressant. Les liens entre sa poésie, le *haïku* et la culture d'Extrême-Orient ont déjà été signalés⁸, cependant, personne jusque-là ne s'était lancé dans des analyses précises recouvrant plusieurs aspects et adoptant le prisme de la poésie japonaise et des miniatures de poètes occidentaux créés au même moment que les poèmes de l'auteure polonaise.

- 4 La représentation est l'un des éléments clés de la poétique des miniatures japonaises et des débuts de la période moderniste. La plupart des *haïkus* classiques, reposent sur une exposition claire, souvent polysensorielle, d'un ou de plusieurs éléments d'une image sensorielle sur un fond uniforme⁹. D'ordinaire, le fond comme les formes qui s'y dessinent proviennent de la nature, comme dans les exemples suivants¹⁰ :

Crépuscule du soir sur la mer
 Les cris des mouettes
 Blanchoyant au loin
 Bashō¹¹
 Nuit brève –
 la chenille retient
 les gouttes de rosée
 Buson¹²
 Sur une rose rouge
 une araignée vert clair
 rampe.
 Shikj¹³

Pawlikowska écrit de son côté :

Obrazy księżycy
 – Kwiat z turkusu i miedzi,
 – pazur, co zaczepki szuka,
 – Żyd w lisiej czapie –
 – złota czasza, z której srebro kapie,
 – żółw, który drzemie –
 – biała chmurka na niebie,
 – wielki dukat,
 którym nęci noc sprzedajną ziemię.¹⁴

Une partie de cette séquence d'images se rapproche des représentations simples (et simplement décrites) des *haïkus*. À la différence près que, dans ce poème, il ne s'agit pas de la présentation d'un nuage, d'une fleur ou d'une tortue. Chaque élément de l'énumération est une métaphore ingénieuse sous laquelle se dissimule la description de la lune dans le cadre choisi. Ce que les auteurs de *haïkus* classiques saisissent de façon à la fois artistique et simple devient chez Pawlikowska un jeu pour trouver les meilleurs substituts métaphoriques à l'image de la lune. Le phénomène naturel cesse d'être lui-même : le sujet essaye de l'identifier à ce qui est apprivoisé dans l'univers humain. C'est un procédé connu des *hajjins*¹⁵ comme des *haïkistes* occidentaux contemporains de Pawlikowska, mais chez l'auteure polonaise, il est poussé à son extrême, jusqu'à une féerie d'images très diverses, évoquant des atmosphères très différentes. Ce phénomène est visible dans la comparaison des *haïkus* suivants, provenant d'aires temporelles et géographiques différentes (le premier poème est un des rares *haïkus*-concepts japonais précédant la cristallisation du genre réalisée par Bashō, les deux poèmes suivants ont été écrits par des poètes mexicains du début du xx^e siècle) :

Un manche
 A la lune

Quel bel éventail !
 Sōkan¹⁶
 Pelícano
 Cafetera de porcelana
 Que va flotando por el agua
 C. Gutiérrez Cruz¹⁷
 Es mar la noche negra;
 La nube es una concha;
 La luna es una perla
 J. J. Tablada¹⁸

- 5 Ce type de présentations claires concentrées sur une image est également présent chez Pawlikowska, mais celles-ci sont généralement bien plus prolifiques en nombre de mots et plus foisonnantes stylistiquement parlant que les miniatures japonaises et hispanophones :

Krokusy
 Narciarze, rozłęczczeni jak falanga duchów,
 Zjechawszy z gór w dolinę, stanęli bez ruchu.
 Na śniegi cień rzucając,
 W stroju lekkim, kusym,
 Patrzą ku słońcu, piękni – – –
 A to są krokusy.¹⁹

- 6 Les images de la nature sont également employées par l'auteure de façon particulièrement équivoque :

Kurze łapki

 I już kurze łapki na skroni?
 Ach, czas jak gładząca kura
 o zabłoconych pazurach
 przebiegł po białych płatkach okwitłej jabłoni!²⁰

Les empreintes des pattes d'oiseaux sur le tapis de fleurs pourraient constituer le centre imagé d'un haïku (elles pourraient aussi constituer une allusion aux arbrisseaux sur papier de l'écriture japonaise.) Les oiseaux vivant en une certaine symbiose avec l'homme et les traces sensibles de leur présence laissées dans le monde humain sont d'ailleurs les héros des *haïkus* japonais :

Le rossignol
 fit sur les gâteaux de riz
 de la véranda
 Bashō²¹

- 7 Le point de départ du poème de Pawlikowska n'est cependant pas l'observation du monde de la nature ou d'un artefact quel qu'il soit, mais l'observation attentive du visage humain. La poule caquetant de façon non poétique avec ses pattes sales (ce qui ne poserait d'ailleurs en soi aucun problème aux *haïjis*) s'avère avoir une fonction purement textuelle : elle n'a été convoquée dans ce poème que par égard pour les « pattes de poules » idiomatiques²², employée comme élément d'une comparaison dont la base est un agent textuel essentiel : le temps. Tout cela donc exactement à l'opposé de ce que voulait Bashō.
- 8 Les miniatures de Pawlikowska peuvent également être examinées sous un autre point de vue. Elles constituent en effet très souvent des textes bipartites, néanmoins il ne s'agit pas seulement d'une bipartition en terme d'image, mais aussi d'une certaine subordination de

la première partie de l'œuvre à la seconde. Il est éclairant de lire à ce sujet « Brama » (La Porte) et « Wybrzeże » (Le rivage) :

Brama
Brama, zabita gwoździem,
Nie służy już więcej.
W rdzawych wiszą zawiasach
Gałganki pajęczce.
W ciemni szmatek łzy roszy bieleją matowo.

Ta brama,
Choć zabita,
Lecz tęskni za tobą.²³
Meduzy rozrzucone niedbale,
muszle, które piasek grzebie,
i ryba opuszczona przez fale
jak serce moje przez ciebie.²⁴

- 9 La première partie du poème *Brama* présente une image sensible relativement ascétique contenant plusieurs éléments. Le texte compte plus de termes qu'un *haïku* classique, mais son style et son esthétique ont des similitudes concrètes avec les poèmes japonais et les arts plastiques qui y sont associées. La deuxième partie de l'œuvre apporte un changement sensible dans la diction. La porte symbolise (de façon assez archétypale, d'ailleurs) une femme qui se languit, sûrement après avoir été abandonnée. La poétesse utilise ici le double sens du mot « *zabita* », qui en polonais signifie à la fois « clouée » et « tuée ». Dans la première partie du poème clouage symbolise la fermeture, l'immobilisation de ce qui est vieux, inutile, tombant en morceaux. Dans la seconde partie, la mise en exergue graphique du mot par l'insertion d'espaces entre les lettres renvoie à son sens originel : ici, « *zabita* » signifie « mise à mort ». Cette personne est morte par amour, mais, paradoxalement, elle se languit encore. L'espace intérieur, les sentiments blessés jouent un rôle clé dans le poème. L'image du monde extérieur ainsi créée s'avère constituer le « fondement » d'un concept linguistique et métaphorique.
- 10 Le deuxième poème a été construit sur un principe similaire. Nous avons affaire ici à la mise en parallèle de quatre images : trois éléments « maritimes » et un « amoureux ». C'est grâce à cette riche association que la situation d'abandon qui constitue la pointe du poème devient concrète de façon si palpable et sensuelle. Voici encore un exemple de ce phénomène de subordination de l'image sensible (qui lui est propre, et qui est inconnue du *haïku*) jouant uniquement le rôle de prétexte à la réflexion sur la situation émotionnelle du sujet énonciateur (d'ordinaire liée à la déception amoureuse chez Pawlikowska) :

Rozbite gniazdo

Na ścieżce – gniazdo rozbite.
Skręt puchu, wełny i nitek,
Skorupka, piórko zielone
Żaloszne wskazują losy...
Znalazłam w nim też
Splecione,
Moje i twoje włosy.²⁵

- 11 La comparaison des œuvres de Pawlikowska aux *haïkus* demeure assez superficielle. Les poèmes japonais *tanka*, en revanche, sembleraient être ici un meilleur élément de comparaison. Il s'agit souvent de textes à la composition bipartite (plus souvent

constitués en couches d'images que les juxtapositions créant l'image unique du *haïku*), construites sur le principe de la comparaison et, naturellement, plus longs (trente-et-une au lieu de dix-sept syllabes). Leurs thèmes rapprochent également les compositions de Pawlikowska des *tankas*. Voici quelques exemples des poèmes orientaux de 31 syllabes :

Comme dans les champs de l'automne
 les épis de riz qui s'inclinent tous
 dans la même direction,
 laisse-moi m'incliner vers toi
 malgré les mots malveillants.
 Princesse Tajima²⁶
 La couleur des fleurs
 S'est fanée, hélas !
 Tandis que, le regard perdu,
 Je pense à la fuite de mes jours
 Dans la nuit où il pleut sans fin.
 Ono no Komachi²⁷

- 12 Revenons encore une fois au prisme comparatiste occidental. Pawlikowska adopte naturellement une direction proche de nombre de ses contemporains d'Occident : l'esprit de l'époque penchait de façon convaincante vers la métaphore et la condensation. Elle n'en atteint cependant pas le degré auquel sont arrivés les auteurs de *haïkus* de son époque (sans compter que pour eux, les poèmes japonais de dix-sept syllabes bien présents dans le monde littéraire français, espagnol et anglo-américain constituaient sans nul doute une indication importante et claire). Pawlikowska n'atteint pas cette concision, elle ne propose pas de métaphore si fortement condensée, « autosuffisante », comme le font par exemple Paul Eluard ou Guillermo de Torre (« autosuffisant » est ici à comprendre comme un manque de construction subordonnée ou symbolique de l'image, et non pas comme un éloignement de la maestria conceptuelle de la verbalisation et de la délicate allusion intertextuelle, qui constitue souvent une épiphanie moderne²⁸). On peut supposer que ces formes extrêmes de « représentation » – du point de vue des expérimentations de l'époque sur la poésie abstraite encore conventionnelle, comme celles des dadaïstes par exemple – n'auraient pas été, pour la poétesse polonaise, suffisamment artistiques, assez finies, suffisamment prêtes. Voici un des points d'arrivée (conceptuel) du *haïku* d'avant-garde :

Le vent
 Hésitant
 Roule une cigarette d'air
 P. Eluard²⁹

- 13 La bipartition, le chevauchement des représentations ou leur subordination, typiques des miniatures de Pawlikowska, s'avèrent en revanche assez proches des courts poèmes des imagistes³⁰ (qui n'illustrent pas nécessairement le concept poundien de la création d'une image poétique, probablement inconnue d'ailleurs de Pawlikowska³¹). Voici par exemple les compositions de Richard Aldington :

The flower which the wind has shaken
 Is soon filled again with rain;
 So does my heart fill slowly with tears,
 Until you return³².
 October

The beech-leaves are silver
 For lack of the tree's blood.

At your kiss my lips
 Become like the autumn beech-leaves³³.

- 14 On a beaucoup écrit sur les déviations des imagistes par rapport à la poétique des *haïkus*³⁴, en particulier celles des disciples de Ezra Pound, découlant entre autres d'une connaissance insuffisante de ce genre. Jan Walsh Hokenson parle ainsi en connaissance de cause (quoiqu'en généralisant quelque peu) du *complex* métaphorique imagiste et du *simplex* continental et avant-gardiste³⁵. Cette conformité métaphorique est toutefois la justification principale de la comparaison des textes de Pawlikowska avec ceux des imagistes.
- 15 Le prisme occidental par lequel il est le plus intéressant d'analyser les miniatures de l'auteure polonaise et leurs rapports avec les haïkus est selon moi l'œuvre d'une autre poétesse renommée de l'époque, l'imagiste Amy Lowell³⁶. Aujourd'hui ses poèmes sont le plus souvent analysés dans le cadre des recherches *queer* ou de la critique féministe³⁷. Je maintiens toutefois qu'il est aussi pertinent de les analyser à la lumière des principes imagistes et du *haïku*. Les poèmes lyriques focalisés sur les émotions, sur l'expérience de la nature et de l'art (entre autres, les ekphraseis *ukiyo-e*) forment une œuvre très personnelle et « individuelle »³⁸, et de mon point de vue, la plus proche, dans l'imagisme transculturel, des miniatures lyriques japonaises (*haïku*, *tanka*). Cette convergence a d'ailleurs un fondement assez fort : parmi les imagistes, Lowell semble avoir eu les connaissances les plus poussées sur la littérature et sur l'art japonais³⁹. Les thèmes, le type de sensibilité, la sensualité intense de son œuvre permettent d'intéressantes comparaisons avec la poésie de Pawlikowska. Comparons ces trois poèmes :

Westchnienia

Morze jest dzisiaj smutne. Westchnienia się żalą
 przy brzegu porośniętym siwozłotą sierścią.
 Jak pierś wznosi się fala i ginie za falą.
 Morze wzdycha falami. Ziemia – moją piersią.⁴⁰
 The fisherman's wife

When I am alone,
 The wind in the pine-trees
 Is like the shuffling of waves
 Upon the wooden side of a boat.⁴¹
 Wind and Silver

Greatly shining,
 The Autumn moon floats in the thin sky;
 And the fish-ponds shake their backs and flash their dragon scales
 As she passes over them.⁴²

- 16 Les personnifications délicates de la nature déterminent fortement la réception de ces poèmes sensuels. Pawlikowska ne veut cependant pas laisser le lecteur seul face à cette représentation sensible, elle doit modeler sa réception avec précision. Les qualifications « tristes », « se lamente », « soupire » ne laissent pas de liberté d'interprétation. Il semble que la poétesse ne soit pas en mesure « d'abandonner » ses poèmes à l'étape de l'image sensible (car la métaphore sensuelle est justement une étape, un degré menant à la révélation, dans la pointe, de l'émotion du sujet parlant).

- 17 Lowell, quant à elle, permet aux images sensibles d'exister de façon indépendante. Le premier poème, réalisation réussie du postulat de Pound de la *super-position* (application de l'idée, renforcement et fusion des images), se concentre sur la représentation elle-même, elle ne propose pas d'interprétation toute prête. Dans le contexte du titre et de l'équivoque « battement » (*shuffling*) la langueur, ainsi présentée, non réalisée par une plainte qui serait exprimée *expressis verbis*, devient particulièrement pénétrante et saisissante. Le deuxième poème entre déjà, à la différence du *haiku*, dans une dimension fantastique. Elle y entre et s'y arrête, permettant au lecteur de s'imaginer parfaitement la vue singulière dont la description n'évince pas complètement le mimétisme sensuel⁴³.
- 18 Pawlikowska se révèle bien moins attachée aux moyens de représentation, au conceptisme et aux moyens d'expression culturels de l'Occident. Cela est particulièrement visible dans le texte maritime *Morze w dzień pochmurny* (La Mer par temps nuageux) où ont été utilisées, pour créer une image de la nature, des métaphores efficaces⁴⁴ quoique brouillant la clarté sensuelle de la construction, ainsi que des figures mythologiques (ici aux fortes connotations érotiques) :

Dal szcزتkowana brĄzowĄ ulewĄ,
fale w baranich runach
i łódź
przerzucana na prawo i lewo
przez grające muskuły
Neptuna.⁴⁵

Comparons une nouvelle fois les miniatures de Lowell à celle de Pawlikowska :

1.

Autumn

All day I have watched the purple vine leaves
Fall into water.
And now in the moonlight they still fall,
But each leaf is fringed with silver.⁴⁶

2.

Passing the Bamboo Fence
What fell upon my open umbrella?
A plum-blossom?⁴⁷

3.

Magnolia

Na liściu leży kwiat
drzemiący,
żółtawobiały jak słoniowa kość.
Słodki, że aż nudzi.
Przedmiot pachnący –
złośliwie tajemniczy świat –
dziwny gość
wśród nas, ludzi. –⁴⁸

- 19 Les trois poèmes présentent des formes concrètes, empruntées à la nature, sur un fond homogène. Il est difficile de présenter des formes plus claires du point de vue purement iconographique et plus particulières du point de vue de l'expression. Pawlikowska « s'en prend » à son héros muet et parfumé de diverses manières : dans un texte relativement court (quarante-cinq syllabes), elle l'anime et le personnifie (« somnolant », « méchamment mystérieux »), en fait un élément de comparaison précis (« blanc-jaune comme la défense d'un éléphant »), l'estime à travers des expériences humaines sensibles

(« si sucrée qu'elle ennuie »). Les perspectives du « nous » et du « drôle d'invité » ne se rencontrent pas. La poétesse analyse la fleur telle une scrupuleuselaborantine qui noterait tout trait de l'objet, et non pas comme quelqu'un qui, sans hypothèses de départ, contemple le monde avec compréhension et empathie.

- 20 Lowell montre également ses héros via l'expérience du *sensorium* humain. *Automne* est une description très simple de l'expérience visuelle. Elle couvre toute la journée et au moins une partie de la nuit, et malgré cela, elle semble suspendue dans le « maintenant » étendu dans le temps. L'image change sensiblement, les feuilles deviennent comme des « bijoux ». La situation est quelque peu déréalisée, cependant, elle reste proche de la simple contemplation – et de la notation – *haïkiste* de la sensation. Barbara Ungar reproche à Lowell son incapacité à représenter la « nature interne des choses » (*inner nature of things*)⁴⁹ – comment cependant évaluer un tel paramètre ? Les textes de Lowell sont parfois prolixes, l'image se dilue souvent dans de nombreux détails – l'observation calme du monde, contemplatrice et intrigante artistiquement parlant, demeure tout de même le grand atout de cette poésie. Un atout bien visible en comparaison avec les miniatures de l'auteure polonaise.
- 21 Le sujet du deuxième poème cité de Lowell ne laisse aucun doute : le poème doit être ancré dans la réalité de l'Extrême Orient. La forme interrogatrice rappelle les fameuses erreurs sensuelles des *haïkus* (« la fleur est-elle revenue sur la branche ? »⁵⁰), on peut même se demander si l'on n'a pas affaire à un poème d'Extrême-Orient inconnu, sûrement écrit par une femme⁵¹. La poétesse se permet de ne pas fermer sémantiquement le poème, laissant ainsi le lecteur seul avec son expérience polysensorielle fragile et inexpliquée (évoquant des sensations auditives, visuelles, olfactives). Je ne commente pas, je ne précise pas – je ne fais que noter.
- 22 L'inverse d'une telle expérience et d'une telle description de la nature est le poème conceptuel, construit et historisant de Pawlikowska intitulé *Pokrzywa widziana z bliska* (Ortie vue de près) :

Z nasępionych kruźganków,
 Z galeryj obronnych,
 Skąd zieleń, ogniem prażąc,
 Wrogów upomina,
 Wychylają się kwietne, półcalowe donny
 W mantylach fioletowych,
 W różowych dominach –
 I namiętnością gorsząc
 Surową fortęcę,
 Otwierają ramiona,
 Tęskne i kobiece...⁵²

- 23 Pour finir, j'aimerais citer deux textes sur la maladie et la mort. Le premier a été écrit par Matsuo Bashō, le second, quelques siècles plus tard, par la jeune Pawlikowska :

malade en voyage
 mes rêves parcourent seuls
 les champs désolés⁵³
 Nad łóżkiem samotnej kobiety,
 dla której nie ma już rady,
 księżyc, tapicer blady,
 rozwija pełne wspomnień tapety...⁵⁴

- 24 La mise en parallèle de ces deux textes permet de souligner l'entrelacement culturel de l'œuvre de Pawlikowska : une poésie de métaphore conceptuelle humanisant fortement la

nature. Dans la littérature polonaise de la première décennie du xx^e siècle, les poèmes de Pawlikowska constituent une poésie faite de concision et de suggestion, entraînant le lecteur dans un jeu raffiné tant sensuel qu'intellectuel. En comparaison avec les *haïkus* classiques, les textes de l'auteure polonaise contiennent des « attractions » littéraires supplémentaires, comme si elles ne pouvaient se défendre seulement en tant qu'instantanés sensuels. Parmi ces attractions, s'avèrent être essentielles, par exemple : la fermeture de l'œuvre par une pointe menant à l'espace propre au sujet lyrique, le conceptisme sémantico-métaphorique, le parallélisme formel, l'exubérance de l'image, son inclusion dans un système de métaphores ou symbolique, et enfin, la création de comparaisons développées. Les *haïkus* classiques demeurent assurément plus proches de l'expérience concrète et ne sont pas éclipsés par un raffinement linguistique.

- 25 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska est donc, nous le voyons, l'auteure de miniatures dialoguant de façon intrigante avec diverses conventions littéraires. À la lumière des miniatures des modernistes occidentaux qui lui sont contemporains, inspirés des miniatures d'Extrême-Orient tout comme des *haïkus* et des *tankas* mêmes, ses poèmes sont plus longs, plus fortement conceptuel, plus proches des modes d'expression artistiques (européens) traditionnels. Dans la littérature polonaise de l'entre-deux-guerres, elle demeure une poésie vivifiante et fraîche, étonnante de précision dans l'image et dans le style, et, pour finir, exceptionnellement sensible.

NOTES

1. Voir par exemple Johnson J., *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry* (Poétique du *haïku* dans la poésie avant-gardiste du XX^e siècle), Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth, 2011, pp. 87-88 ; Lambourne L., *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West* (Le Japonisme. Croisements culturels entre le Japon et l'Occident), Phaidon, Londres, 2005 ; Miner E., « Pound, *haïku* i obraz poetycki » (Pound, le *haïku* et l'image poétique), traduction de Leszek Engelking, in : *Literatura na Świecie*, 1985, t. I (162), p. 104 ; Podraza-Kwiatkowska M., « Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans » (Les inspirations japonaises dans la littérature de la Jeune Pologne. Reconnaissance), in : *Pamiętnik Literacki*, Wrocław, 1983, t. II, pp. 61-82.
2. Johnson J., *op. cit.*, p. 6.
3. Hokenson J. W., « *Haiku* as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism » (Le *haïku* en tant que genre occidental. Le voyageur du modernisme), in : *Modernism*, sous la direction de Eysteinnsson A. & Liska V., t. II, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 2007, p. 693.
4. *Ibid.*
5. Voir Śniecikowska B., « Granice wizualności – granice gatunku? *Haiku* w polskiej poezji międzywojennej » (Frontières du visuel, frontière du genre ? Le *haïku* dans la poésie polonaise de l'entre-deux-guerres), in : *Kulturowe wizualizacje doświadczenia* (Visualisations culturelles de l'expérience), sous la direction de Dziadek A. et Bolecki W., IBL PAN, Varsovie, 2010, pp. 226-245.
6. Voir par exemple s.n., « Z poezji japońskiej » (De la poésie japonaise), traduction de Maria Stattler-Jędrzejewiczowa, in : *Tygodnik Polski*, 1912, t. IV, pp. 54-57 ; Kwiatkowski R., *Chiakunin-izszu*,

czyli ze stu poetów po jednej pieśni (Hyakunin issu, ou cent poèmes de cent poètes), Varsovie-Cracovie, 1919.

7. Je renvoie au concept de « transculturalité » formulé par Wolfgang Ivers. Voir par exemple : Ivers W., « Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury » (La transculturalité. Une nouvelle conception de la culture), in : *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Iwersa* (Les contextes philosophiques de l'esprit transversal. Autour de la conception de Wolfgang Ivers), vol. 2, sous la direction de Kubicki R., Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 1998, pp. 194-203 ; Ivers W., « Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa » (L'identité à l'époque de la globalisation – perspective transculturelle), in : *Estetyka transkulturowa* (Esthétique transculturelle), sous la direction de Wilkoszewska K., Universitas, Cracovie, 2004, pp. 31-34.

8. Sur la proximité entre la poésie de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska et la poétique du *haïku* (ou plus largement sur la poétique des miniatures orientales), voir par exemple : Kwiatkowski J., « Wstęp » (Introduction), in : Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji* (Choix de poèmes), édité par Kwiatkowski J., Łebkowska A. & Podraza-Kwiatkowska M., Ossolineum, Wrocław, 1998, pp. XXXVIII-XXXIX ; Michałowski P., « Barokowe korzenie *haïku* (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka) » (Les racines baroques du *haïku* [la dernière aventure de Stanisław Grochowiak]), in : *Akcent* 1993, t. IV, p. 9 ; Michałowski P., « Polskie imitacje *haïku* » (Les imitations polonaises du *haïku*), in : *Teksty drugie*, 1995, t. II, p. 166 ; Michałowski P., *Miniatura poetycka* (La Miniature poétique), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, 1999, pp. 77-79 ; Kluba A., *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* (Poétique et vision du monde. De la poésie de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska), in : *Przestrzenie Teorii*, 2010, t. VIII, pp. 151-152 ; Tomaszewska E., « Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej » (Inspirations japonaises dans la culture et l'art. européens), introduction à : *Antologia polskiego haïku* (Anthologie du *haïku* polonais), sous la direction de Tomaszewska E., Nozomi, Varsovie, 2001, pp. 15-16 ; Podraza-Kwiatkowska M., *art. cit.*, p. 80 ; Mikołaj B., « Poetyckie miniatury » (Les miniatures poétiques), in : *Nowe Książki*, 1978, n° 23, p. 34 ; Śniecikowska B., *art. cit.*, pp. 239-244 ; Balcerzan E., « „Wiersz zbyt kunsztowny z wyrazów składanych dorywczo” » (« Un poème trop ingénieux fait de mots assemblés à la hâte »), in : *Polonistyka*, 1995, cahier 6, pp. 388-394 ; Janta A., *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej* (L'heure du canard sauvage. Petite anthologie de poésie japonaise), Oficyna Stanisława Gliwy, Southend-on-Sea, 1966, p. XI.

9. Voir Śniecikowska B., « Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental *Haïku* » in : *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric* (Textes et esprits. Articles de poétique cognitive et rhétorique), sous la direction de Kwiatkowska A., Peter Lang, Francfort-sur-le-Main, 2012, pp. 139-154.

10. Les poèmes japonais sont cités uniquement en traduction française. Les textes écrits en langues européennes sont cités dans les deux versions linguistiques : l'original est cité dans le corps du texte, et la traduction française dans les notes.

11. Bashō Matsuo, *Tanka, haïku, renga. Le triangle magique*, traduction de Maurice Coyaud, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », Paris, 1996, p. 14.

12. Buson Y., in : *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, traduction de Corinne Atlan et Zéno Bianu, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 2002, p. 72.

13. Traduction inédite. Les traductions du japonais sont de Vanessa Frangville et celles de l'espagnol de Lidia Morales Benito. Les autres traductions inédites seront marquées par une astérisque [*].

14. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. II, sous la direction de Ćwikliński K. & Madyda A., Algo, Toruń, 1997, p. 231. (première édition in : *Bluszcz* 1931, n° 36) « Images de la lune // - Fleur de turquoise et de cuivre, / - ongle qui cherche des noix, / - Juif à la couronne de renard - / - coupe en or dont goutte l'argent, / - tortue qui somnole - / - petit nuage blanc dans le ciel / -

grand ducat / dont la nuit appâte la terre vénale. »*. Les prochaines occurrences de cet ouvrage seront notées [*Poezje zebrane*], suivi du numéro de tome (en chiffres romains) et du numéro de page (en chiffres latins).

15. Auteurs de haïkus. (N.d.t.)

16. Sōkan Y., in : *Anthologie de la poésie japonaise classique*, traduction de Gaston Renondeau, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1971, p. 217.

17. Cité d'après : Johnson J., *op. cit.*, p. 162. « Pélican / cafetière de porcelaine / Qui va flottant sur l'eau »*.

18. Cité d'après : *Ibid.*, p. 159. « La nuit noire est mer ; / Le nuage est un coquillage ; / La lune est une perle »*.

19. Cité d'après : *Poezje zebrane*, I, 391 : « Śpiąca załoga » (La Troupe endormie), 1933. « Les Crocus. // Des skieurs, dans la l'arc-en-ciel comme une phalange d'esprits, / descendus des montagnes vers la vallée, se sont arrêtés, immobiles. / Projetant leur ombre sur les neiges, / En tenue légère et courte / Tournant leur regard vers le soleil, beaux - - - / Ce sont des crocus. »*

20. Cité d'après : *Poezje zebrane*, I, 190 : « Pocałunki » (Baisers), 1926. « Les pattes d'oies. // Déjà des pattes d'oies sur les tempes ? / Ah, le temps, tel une poule caquetante / aux griffes boueuses / est passé en courant sur les pétales blancs d'un pommier fané. »*.

21. Traduction inédite.

22. « Kurze łapki », pattes de poule en polonais, est l'équivalent des pattes d'oie en français.

23. *Poezje zebrane*, I, 132 : « Pocałunki ». « La porte // La porte, clouée, / ne sert plus. / Des guenilles d'araignée / pendent sur des charnières rouillées // Dans l'obscurité des chiffons les larmes de la rosée blanchissent, mates. / / Cette porte, / Bien que clouée, / se languit de toi. »*

24. *Poezje zebrane*, I, 132 : « Pocałunki ». « Méduses jetées à la diable, / coquilles qu'enterre le sable, / un poisson hors du flot lancé / comme mon cœur par toi laissé. » Pawlikowska-Jasnorzewska M., « Rivage », traduction de Roger Legras, in : *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle*, choix de Dedecius K., vol. 1 : Poésie, Les Éditions Noir sur Blanc, Paris, 2000, p. 163.

25. *Poezje zebrane*, I, 391 : « Śpiąca załoga ». « Le nid détruit // Sur le chemin - un nid détruit. / Un nœud de duvet, de laine et de fils, / Une coquille, une petite plume verte / témoignent d'un regrettable sort... / J'y ai aussi trouvé / Entrelacés / Mes cheveux et les tiens. »*

26. Traduction inédite.

27. Ono no Komachi, in : *Anthologie de la poésie japonaise classique*, *op. cit.*, p. 121.

28. Voir : Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (La littérature comme trope de la réalité. Poétique de l'épiphanie dans la littérature polonaise moderne), Universitas, Cracovie, 2001, pp. 8-9, 89-90 ; Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii* (Littérature comparée et interprétation. Les recherches comparées modernes et la traductologie), Universitas, Cracovie, 2010, pp. 345 et suiv.

29. Paul Eluard, cité dans : Johnson J., *op. cit.*, p. 106.

30. Voir aussi : *Ibid.*, p. 65.

31. Dans l'entre-deux-guerres, il est fort probable que les écrits d'Ezra Pound n'aient pas été traduits (voir : Engelking L., « Twórczość Ezry Pounda w Polsce » (L'œuvre d'Erza Pound en Pologne), in : *Literatura na Świecie*, 1985, t. I, pp. 228-232).

32. Cité d'après : <http://www.poets.org/poetsorg/poem/images>, consulté le 25 novembre 2014. Le quatrain cité est le sixième texte du cycle *Images*. « La fleur que le vent a secouée / est bientôt à nouveau remplie par la pluie ; / Ainsi mon cœur se remplit-il de larmes, / Jusqu'à ton retour. »

33. Cité d'après : *Some Imagist Poets. An Anthology* (Quelques poètes imagistes. Anthologie), Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 1915, p. 16. « Octobre. // Les feuilles d'hêtres sont d'argent / À défaut de sang dans les arbres. // Sous ton baisers mes lèvres / Deviennent comme les feuilles d'hêtres automnales. »

34. Voir par exemple Johnson J., *op. cit.*, pp. 62-84 ; Miner E., *op. cit.*, pp. 99, 102 ; Szuba A., *Haiku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie* (Le haïku aux États-Unis et au Canada), in : *Literatura na Świecie*, 1991, t. I, p. 272. Ce n'est pas pour rien que Andrzej Szuba considère l'affirmation suivante de Frank Stuart Flint comme discréditant l'imagisme en tant que « relais » du haïku : « Tous, par amusement, nous écrivions des dizaines de haïkus » (cité d'après : *ibid.*).
35. Voir : Hokenson J. W., art. cit., p. 710.
36. La poétesse était liée aux imagistes, dont elle a dirigé le mouvement pour un temps. Pound a alors déformé le nom en un mordant « amygisme ». Voir par ex. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich* [Dictionnaire des courants et groupes littéraires européens], PWN, Varsovie, 2000, p. 197 ; Healey C., *Some Imagist Essays: Amy Lowell* [Quelques essais imagistes : Amy Lowell], in : *The New England Quarterly*, vol. 43, t. I, 1970, pp. 134-138.
37. Voir par ex. : Hovey J., « Lesbian Chivalry in Amy Lowell's *Sword Blades and Poppy Seed* » (La galanterie lesbienne dans *Sword Blades and Poppy Seed* d'Amy Lowell), in : *Amy Lowell, American Modern*, sous la direction de Bradshaw M. & Munich A., Rutgers University Press, New Brunswick, 2004, pp. 77 et suiv. ; Knewitz S., « Spoken Art: Amy Lowell's Dramatic Poetry and Early Twentieth-Century Expressive Culture » (Art parlé : la poésie dramatique d'Amy Lowell et la culture expressive du début du xx^e siècle), in : *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 2008, vol. 9, <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/107/131>, consulté le 28 août 2014.
38. Voir par ex. : Rollyson C., « The Absence of Amy Lowell » (L'absence d'Amy Lowell), in : *New Criterion*, 2007, pp. 77-80.
39. Le frère d'Amy, Percival Lowell, a passé dix ans au Japon (il était voyageur et auteur d'ouvrages de voyage). Sa correspondance avec lui constituait pour la poétesse une source d'information sur la culture japonaise. Lowell a également reçu des œuvres d'arts de son frère (par ex. des gravures sur bois *ukiyo-e*). Voir : Johnson J., *op. cit.*, pp. 63-64.
40. *Poezje zebrane*, I, 190 : « Pocałunki ». « Soupirs // La mer est triste aujourd'hui. Les soupirs se plaignent / sur le bord recouvert d'un pelage gris doré. / Comme une poitrine la vague se soulève et disparaît sous une vague. / La mer soupire par les vagues. La terre – par ma poitrine. »*
41. Lowell Amy, cité d'après : *Pictures of the Floating World* (Images du monde flottant), Houghton Mifflin Company, Boston – New York, 1921, p. 8. Version en ligne : <https://archive.org/stream/picturesfloatin00lowegoog#page/n30/mode/1up>, consulté le 2 septembre 2014. « La femme du pêcheur // Quand je suis seule, / Le vent dans les pins / Est comme le battement des vagues / Sur la coque d'un bateau ».
42. Cité d'après : <http://terebess.hu/english/haiku/lowell.html>, consulté le 2 septembre 2014. « Vent et argent // Fort brillante, / La lune d'automne flotte dans le ciel ; / Et les poissons d'étang secouent leur dos et font scintiller leurs écailles de dragon / Tandis qu'elle passe sur eux. »
43. Je qualifie de ce terme la possibilité, essentielle pour la perception du haïku, d'identifier (ne serait-ce que partiellement) dans sa propre expérience sensible le micro-événement décrit. Voir Śniecikowska B., « Mimetyzm sensualny haiku » (Le mimétisme sensuel du haïku), in : <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/mimetyzm-sensualny-haiku-986/>, consulté le 4 septembre 2014.
44. Les métaphores ajoutent à l'image des motifs et significations supplémentaires (laine de mouton, brossage).
45. *Poezje zebrane*, I, 382 : « Surowy jedwab » (Soie sauvage), 1932. « Le lointain brossé par une averse marron, / des vagues dans des toisons de mouton / et une barque / ballotée de droite à gauche / par les muscles joueurs / de Neptune. » *
46. Cité d'après : Lowell Amy, *op. cit.*, p. 9. « Automne // J'ai regardé toute la journée les feuilles pourpres de vigne / Tomber dans l'eau. / Et maintenant sous la lumière de la lune elles tombent encre, / Mais chaque feuille est bordée d'argent. »*

47. Cité d'après : Lowell Amy, *op. cit.*, p. 22. « En dépassant la barrière de bambou // Qu'est tombé sur mon parapluie ouvert ? / Une fleur de prunier ? »*
48. *Poezje zebrane*, I, 41 : « Niebieskie migdały » (Les Amandes bleues), 1922. « Magnolia // Sur une feuille repose une fleur / somnolant, / blanc-jaune comme une défense d'éléphant. / Si sucrée qu'elle ennuie. / Un objet parfumé - / monde méchamment mystérieux - / un drôle d'invité / parmi nous, les gens - »
49. Ungar B., *Haiku in English*, in : *Stanford Honors Essay in Humanities*, n° XXI, Stanford University, Stanford, California, 1978, pp. 17-19.
50. Moritake : « Une fleur tombée. / Est-elle revenue sur la banche ? / C'était un papillon. » Cité d'après : Miłosz C., *Haiku*, Wydawnictwo M, Cracovie, 1992, p. 20.
51. Les deux miniatures de Lowell citées ici proviennent du recueil *Pictures of the Floating World* (Images d'un monde flottant), 1919, fortement liée à la poésie japonaise et à la gravure sur bois *ukiyo-e*. A propos de la provenance des ces « poèmes pseudo-orientaux » (*poems written in a quasi-Oriental idiom*), voir Lowell A., *op. cit.*, p. VII, version online : <https://archive.org/stream/picturesfloatin00lowegoog#page/n30/mode/1up>, consulté le 3 septembre 2014. L'association avec les *haïkus* écrits par des femmes est intéressante dans ce contexte. Voir : *Far Beyond the Field. Haiku by Japanese Women. An Anthology* (Bien au-delà du champ. Le *haïku* des femmes japonaises. Anthologie), traduction du japonais et édition par Ueda M., Columbia University Press, New York, 2003.
52. *Poezje zebrane*, I, 451 : « Balet powojów » (Le Ballet des liserons), 1935. « Des balcons renfrognés, / Des galeries défensives, / D'où les plantes prenant feu, / Mettent en garde l'ennemi, / Se penchent des demoiselles en fleur, d'un demi-pouce, / En mantilles violettes, / En roses dominos - / Et offusquant de leur passion / L'austère forteresse, / Elles ouvrent les bras, / Languissantes et féminines... » Pawlikowska-Jasnorzewska M., « Le ballet des liserons », traduction de Roger Legras, in : *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 171.
53. Matsuo Bashō, cité d'après : <http://nekojita.free.fr/NIHON/BASHO.html>, consulté le 7 septembre 2014.
54. *Poezje zebrane*, I, 190 : « Pocałunki ». « Au-dessus du lit d'une femme solitaire / pour laquelle on ne peut plus rien faire / la lune, pâle tapissier, / déroule des tentures emplies de souvenirs... »*

AUTHORS

BEATA ŚNIECIKOWSKA

Institut de Recherches Littéraires de l'Académie Polonaise des Sciences