

L'allumette et le pyrogène : le Japon de Pierre Albert-Birot

Marianne SIMON-OIKAWA

Sculpteur, peintre, directeur de revue, poète, éditeur, imprimeur, homme de théâtre, scénariste, Pierre Albert-Birot (1876-1967) est l'auteur d'une œuvre pionnière à tous égards. Il aborda aussi bien la poésie visuelle (poèmes-affiches, poèmes-pancartes), la poésie sonore (poèmes à crier et à danser), que le théâtre (pièces pour marionnettes, théâtre circulaire) ou le cinéma (ciné-textes poétiques), domaines dans lesquels son importance est aujourd'hui de mieux en mieux reconnue¹.

Son indépendance le tenait éloigné des cénacles (il ne prit jamais part au groupe des surréalistes, par exemple), mais c'était un esprit curieux, et un homme de rencontres. Ses contacts avec le peintre futuriste italien Gino Severini ou le poète catalan Pérez-Jorba sont déjà bien connus. On sait moins qu'Albert-Birot entretint aussi dans les années dix et vingt des liens particuliers avec le Japon. Il eut l'honneur d'une interview parue en japonais dans la revue *Mita bungaku*, consacra à la poésie japonaise une présentation dans sa revue *SIC*, écrivit des haï-kaïs, confia un rôle dans deux de ses pièces à un acteur japonais.

Nous avons déjà eu l'occasion de réfléchir sur la présence du Japon dans son œuvre, et de consacrer plusieurs articles à certains de ses aspects². Nous voudrions saisir l'occasion de ce volume

¹ Voir *Europe*, n° 1056, avril 2017, numéro double Pierre Albert-Birot / Claude Cahun (direction Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa / François Leperlier). Un colloque intitulé « Pierre Albert-Birot (1876-1967) au confluent des avant-gardes » aura également lieu à l'IMEC les 4 et 5 mai 2017 (direction Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa).

² Marianne Simon-Oikawa, « La poésie idéographique de Pierre Albert-Birot », *RiLUne*, n° 8 (« La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début XX^e siècle », sous la direction d'Enrico Monti), CLUEB, Bologne, 2010, pp. 145-164 ; « Document : un Japonais chez Pierre Albert-Birot », dans Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Poésie vivante – Hommage offert à Arlette Albert-Birot*, Champion, coll. « Poétiques et esthétiques

d'hommage pour faire ici la synthèse des données aujourd'hui disponibles sur la question, et tenter d'en donner une interprétation d'ensemble.

SIC au Japon

Rien ne préparait Albert-Birot à s'intéresser au Japon. Né à Angoulême, il monte à Paris fin 1892 et commence par étudier la peinture et la sculpture à l'École des Beaux-Arts. En 1900, il entre chez l'antiquaire Édouard Larcade, pour qui il restaurera toute sa vie des œuvres d'art³. On sait qu'il eut alors l'occasion de voir des objets chinois. Le premier texte qu'il publie dans *SIC* n'est autre que *La Kouan'inn bleue*⁴, poème dont le sujet est une statuette représentant la déesse de la compassion (en japonais Kannon), que le poète « eut sans doute [...] entre les mains, à l'époque où il restaurait, pour Édouard Larcade, une collection de Ming constituée par l'antiquaire ⁵ ». Albert-Birot avait chez lui de petites sculptures japonaises, une grue notamment. Mais rien dans son œuvre littéraire n'indique un goût particulier pour l'Extrême-Orient.

Pourtant le Japon s'intéressa à Albert-Birot. Un jeune Japonais rendit visite au poète un soir d'octobre 1916, chez lui. Il écrivit un

XX^e-XXI^e siècle », 2012, pp. 43-54 ; « Les haï-kaïs de Pierre Albert-Birot : du détour par l'ailleurs à la découverte de soi », dans Éric Benoit (dir.), *Transmission et transgression des formes poétiques régulières*, coll. « Modernités », n° 37, Université de Bordeaux, 2014, pp. 221-226.

³ Il tirera de cette expérience un livre intitulé *Le Catalogue de l'antiquaire* (1923), dans lequel il évoque aussi « une plaque porcelaine turquoise Ming avec ornements de personnages en relief », Pierre Albert-Birot, *Le Catalogue de l'antiquaire*, Amiot-Lenganey, Troarn, 1993, pp. 41-42. Il arrivera que La Chine soit mentionnée dans ses poèmes, mais de façon assez convenue comme ici : « La lune est faite pour la Chine / Les fruitiers en fleurs pour les Chinois / C'est pourquoi la porcelaine / Un beau soir a fleuri / Au clair de lune » (*Deux cent dix Gouttes de poésie*, dans Pierre Albert-Birot, *Poésie 1945-1967*, Mortemart, Rougerie, p. 214). Par ailleurs, Albert-Birot donnera à deux de ses premiers poèmes visuels le sous-titre « idéogramme », mais plus sous l'influence des « idéogrammes lyriques » (futurs « calligrammes ») d'Apollinaire que de la Chine.

⁴ *SIC* (1916-1918), n° 1, fac-similé, préface de Marie-Louise Letengre, Jean-Michel Place, 1980, p. 5.

⁵ Note d'Arlette Albert-Birot à Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924*, Rougerie, 1992, p. 235.

article relatant cette entrevue, qui parut le 1^{er} février 1917 dans la revue *Mita bungaku* sous le titre « Un Mouvement artistique récent en France » (*Furansu saikin geijutsu undô*⁶).

En quoi Pierre Albert-Birot pouvait-il intéresser un jeune Japonais en 1916 ? Venu tardivement à la poésie, Albert-Birot venait de fonder le 1^{er} janvier 1916, à 40 ans, une revue qu'il avait appelée *SIC* (Sons, Idées, Couleurs). *SIC* devait permettre peu à peu à Albert-Birot de se trouver lui-même. À ses débuts, la revue n'avait encore qu'un programme très général. Son titre, qui renvoie aussi au *sic* (oui) latin, affirmait le désir d'être en phase avec le présent, le monde et la nouveauté. Albert-Birot dans le premier numéro avait lancé cette déclaration : « Venez avec nous, regardons, voyons, entendons, cherchons⁷ ». Mais tout cela était bien vague. Aidée par Apollinaire qui donnera son poème « L'Avenir », pour le n° 4, *SIC* deviendra pourtant rapidement le lieu de rendez-vous des poètes et des artistes, à un moment où les autres revues comme *Les Soirées de Paris* ou la *Nouvelle Revue Française* avaient cessé leurs activités du fait de la guerre.

En octobre 1916, Albert-Birot a déjà publié dans *SIC* des œuvres de futuristes italiens (Gino Severini, Luciano Folgore), et d'Apollinaire. Le n° 8-9-10 (août-septembre-octobre 1916), contient un article intitulé « Les tendances nouvelles — Interview avec Guillaume Apollinaire », ainsi qu'un texte sur le « théâtre nunique ». *SIC* est encore une revue modeste, mais elle s'est installée dans l'avant-garde. On comprend qu'elle ait pu susciter la curiosité d'un jeune Japonais à Paris.

On imagine bien aussi qu'elle ait pu séduire la revue *Mita bungaku*. Fondée en 1910 à l'Université Keiô, *Mita bungaku* fut dans les années dix le lieu privilégié de rencontre des romanciers et des poètes modernes. La France y est régulièrement évoquée, à travers

⁶ *Mita bungaku*, vol. 8, n° 2, 1^{er} février 1917, pp. 120-135. Cet article se trouvait dans les archives personnelles de Pierre Albert-Birot, et c'est sa veuve, Arlette, qui nous l'a communiqué.

⁷ « Premiers mots », *SIC*, n° 1, janvier 1916, p. [2]. Les numéros n'étant pas foliotés, nous adoptons entre crochets la pagination de l'édition Jean-Michel Place.

des traductions (Mallarmé, Remy de Gourmont, etc.), ou des articles de présentation. On trouve par exemple, dans le n° 5 (mai 1916) un texte intitulé « La France d'aujourd'hui » (*Konnichi no Furansu*), par Hirose Tetsuji. Il n'est donc pas surprenant d'y trouver un article consacré à un poète français. Il est plus étrange que son auteur soit resté anonyme. Celui-ci signe simplement « Un ami de la revue à Paris » (*Pari no shiyû*). De qui peut-il bien s'agir ? Un seul indice nous est donné dans l'article lui-même : son extrême jeunesse, qui semble avoir surpris Albert-Birot (*watakushi no nenshō ni odoroi ta rashii*).

Dans les archives déposées à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine est conservée une lettre portant la mention « Paris, le 19 septembre 1916 », et contenant le texte suivant :

Monsieur,

Ayant terminé mon article, je me permets de solliciter de votre bienveillance un entretien à cet effet.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments respectueux.

Komaki Omiya

7 avenue Hoche 8e

Komaki Ômiya (1894-1978) était arrivé en France avec son père en 1913. Il avait travaillé à l'ambassade du Japon à Paris, et fait des études de droit. Il devait retourner dans son pays en 1918, et y promouvoir la littérature prolétarienne ainsi que le pacifisme, découverts en France dans les écrits de Charles-Louis Philippe et d'Henri Barbusse. Il est notamment connu, sous le nom de Komaki Ômi, comme le co-fondateur de la revue d'inspiration socialiste et prolétarienne *Tanemakuhito* (Le Semeur, 1921-1923).

Un adepte de la littérature prolétarienne chez Albert-Birot ? En 1916, Komaki n'en était pas encore là. Il avait 20 ans, c'était simplement un jeune homme qui faisait son droit, et il connaissait Albert-Birot. Comment était-il entré en contact avec lui ? Nul ne le sait. L'article même dont il est question dans sa lettre porte-t-il sur Albert-Birot ou pas ? Il est difficile de le dire avec certitude. Mais le jeune âge de Komaki, la date et le contenu de sa lettre à Albert-Birot,

suggèrent qu'il pourrait être l'auteur de l'article publié dans la revue *Mita bungaku*. N'ayant pas le prestige nécessaire pour écrire dans la revue, il ne l'aurait pas signé de son nom⁸. Mais il est possible aussi qu'un étudiant francisant de passage ait rencontré Albert-Birot, et décidé de faire part de sa découverte à la revue, sans jamais rien publier d'autre par la suite. Les incertitudes et les questions au sujet de ce texte restent donc nombreuses.

L'article lui-même porte sur l'esthétique d'Albert-Birot, que son auteur tente de cerner. L'une des inventions d'Albert-Birot à l'époque est le « nunisme », du grec *nun* (maintenant), dont le théâtre nunique mentionné plus haut est l'une des expressions. Albert-Birot en dit : « Tous les grands philosophes, les grands artistes, les grands poètes, les grands savants, tous les flambeaux, les créateurs de tous les temps ont été, sont, seront nunistes⁹ ». C'est donc bien évidemment sur *SIC* et sur le nunisme (qu'il traduit par *genzaishugi*) que le jeune Japonais interroge Albert-Birot. Mais il veut savoir aussi quels sont ses liens avec les futuristes, les cubistes, ou encore Baudelaire. Albert-Birot est à chaque fois très clair : il ne suit personne¹⁰ :

Moi :

— Baudelaire est partout considéré comme le précurseur du symbolisme, dont on dit même que son célèbre poème « Correspondances » lui a donné naissance. Vous êtes-vous inspiré, pour le nom de *SIC*, de la fin de ce poème : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » ?

⁸ Dans notre article « Document : un Japonais chez Pierre Albert-Birot », *art. cit.*, rédigé avant la découverte de cette lettre, nous avons évoqué d'autres noms possibles, mais celui de Komaki nous paraît aujourd'hui de loin le plus vraisemblable.

⁹ Dans *SIC*, ce texte a pour titre « Le nunisme », *SIC*, n° 6, juin 1916, *op. cit.*, p. [43].

¹⁰ Le 3 mai 1933, alors que son épopée *Grabinoulor* vient de paraître chez Denoël, il écrit une « réclamation » à *L'Œil de Paris* qui a, dans un écho assez caustique du 15 avril, osé le présenter comme un « disciple de Guillaume Apollinaire » : « Je déclare, dit-il, que je ne suis disciple de personne [...]. Je peux conduire, ou marcher côte à côte, marcher derrière, jamais ».

Lui :

— Non. Les trois premières lettres de Sons, Idées, Couleurs, ont donné par hasard SIC, et j'y ai superposé l'affirmation nietzschéenne. Ma revue *SIC* n'a aucun rapport avec Baudelaire.

En marge du nunisme, le jeune Japonais échange quelques mots avec Germaine, l'épouse d'Albert-Birot, elle-même musicienne et compositrice, sur la musique japonaise, ou sur les relations entre les hommes et les femmes en France et au Japon. Il observe aussi avec attention l'intérieur d'Albert-Birot, et ne manque pas de remarquer les tableaux accrochés sur les murs. Il note même, ce qu'aucune autre source ne mentionne, qu'Albert-Birot possédait des estampes japonaises (*furui Nihon no mokuhan*).

Mais l'article lui-même laisse le lecteur quelque peu sur sa faim. Il cite plusieurs poèmes d'Albert-Birot, ainsi que « Souvenirs » d'Apollinaire, de sorte que le propos lui-même est finalement assez court. On y devine la curiosité de son auteur, mais le malentendu n'est pas loin non plus puisqu'il cherche à établir des filiations là où Albert-Birot défend son indépendance.

Le Japon dans *SIC*

Dans le n° 21-22 de *SIC* (sept.-oct. 1917), c'est Albert-Birot cette fois qui parle du Japon. La rubrique « ETC... », traditionnellement consacrée à des informations sur les revues auxquelles *SIC* s'intéresse, mentionne *Dada*, *De Troços* (revue catalane), *Procellaria* et *Noi* (revues italiennes). Albert-Birot y évoque aussi un livre, *Poesie Giapponesi*. Il écrit : « M. M. Harukichi Shimoï et Gherardo Marone ont traduit en (*sic*) une série de poèmes qu'ils donnent comme les représentants de la jeune littérature japonaise ».

Né en 1883, Shimoï avait été angliciste, puis s'était passionné pour l'Italie, sous l'influence de l'écrivain et traducteur Ueda Bin. À l'hiver 1916, il avait rencontré Gherardo Marone, figure importante de la vie culturelle napolitaine. Marone avait lancé avec sa compagne

Fiorina Centi fin 1914 la revue *La Diana*¹¹. Les deux hommes décidèrent rapidement de traduire ensemble quelques poètes japonais contemporains, et en 1917 publièrent leur *Poesie Giapponesi* à Naples, chez l'éditeur Riccardo Ricciardi. *La Diana* était une revue d'avant-garde. *SIC* la recevait¹². Il est très probable que c'est par ce biais qu'Albert-Birot reçut le livre. Les poètes présentés dans cette anthologie sont, dans l'ordre : Yosano Akiko, Maeda Suikei, Yosano Tekkan, Sasaki Nobutsuna et Yoshii Isamu.

La lecture de ce petit livre de 79 pages donnera lieu dans *SIC* à la présentation la plus longue qu'Albert-Birot ait jamais écrite sur une littérature étrangère. Alors qu'il sera en contact suivi avec Pérez-Jorba à partir du 16 décembre 1917, par exemple, il ne publiera aucun panorama, même succinct, de la littérature catalane, dont il était pourtant beaucoup plus proche. Ses mentions de la poésie japonaise dans *SIC* constituent donc une véritable surprise.

Pour donner une idée à ses lecteurs de la poésie qu'il découvre dans *Poesie Giapponesi*, Albert-Birot mentionne Yoshii Isamu, « qui nous a paru le plus neuf de ce groupe ». Il publie quelques lignes le concernant, ainsi que trois poèmes, « Jeune nonne », « Pluie de Tokyo » et « Jeux d'enfants », tous traduits de l'italien. La rubrique se termine par ces mots : « Un jeune Japonais de nos amis nous dit 1° que ces poèmes se trouvent très amollis du fait de la double traduction ; 2° que le poète cité ici n'est pas le plus près de nous ». Le « jeune Japonais de nos amis » est-il l'auteur de l'article paru dans *Mita bungaku* ? Albert-Birot annonce en tout cas : « Dans le prochain numéro nous publierons quelques notes de notre ami à ce sujet et une traduction directe de quelques poèmes représentant l'avant-garde au Japon ».

Las. Dans son article intitulé « Au Japon », paru dans le n° 23 de *SIC* (nov. 1917), Albert-Birot fait surtout part de sa déception. « Il a été fait mention dans le dernier numéro de *SIC* d'un mouvement

¹¹ Doi Hideyuki, « Shimoi Harukichi e due riviste napoletane », www.tufs.ac.jp/common/pg/tr-pg-areastudies/doc/r0037.pdf, pp. 1-3.

¹² *SIC*, n° 18, juin 1917, p. [144].

poétique d'*avant-garde* au Japon. C'est trop dire », écrit-il. Les auteurs des poèmes recueillis dans *Poesie Giapponesi* avaient, de fait, été influencés par la poésie française du XIX^e siècle, notamment symboliste. Albert-Birot cite quand même deux poèmes de « deux tout jeunes poètes, Kitahara et Miki Rofoû » : « Un coin d'hôpital » et « Le sommeil-cauchemar ». Les deux poèmes ne sont pas inclus dans *Poesie Giapponesi*, ce qui suggère qu'Albert-Birot tenta d'approfondir ses connaissances au-delà de l'anthologie qu'il avait à sa disposition. Mais on reste sceptique devant les textes à partir desquels il formula son jugement.

Les poèmes publiés dans *SIC* ne sont pas en effet de véritables traductions, mais plutôt des adaptations. Dans « Le sommeil-cauchemar », qui correspond à « Kurushiki nemuri » (Sommeil douloureux), tiré du recueil *Shiroki te no karyuudo* (Le chasseur aux mains blanches), publié en 1913, la première strophe du poème par exemple n'est tout simplement pas traduite. Le texte original ne parle pas de « cauchemar ». Et le mot « iyé » (qui signifie tout simplement « maison »), est laissé en japonais dans le texte, pour une raison mystérieuse. La traduction du japonais est due à un certain « Saye Mondo », qui à ce jour n'est encore pas identifié. S'agit-il d'un pseudonyme du « jeune Japonais de nos amis » ?

Le sommeil-cauchemar

C'est bien lui le sommeil-cauchemar !
Qu'on ferme la porte !
Le ciel se déteint par la douleur.
Il plane sur mon cœur.
L'oiseau en fièvre
bat des ailes
en un vieux « iyé » abandonné.
Dans mon cœur ligoté de tristesse et de souvenirs,
Ah ! comme il sait courir
pour m'empoigner
ce sommeil-cauchemar !

苦しき眠

日はわれより遠ざかりぬ。
うつ憂は額に残り
吹き捲く風は衰へし
塵の中なる胸を揺する。

苦しき眠りは来りたり。
戸を閉めよ。
空は苦痛に蒼ざめて
心の上にくだり来る。

熱病む鳥は、古き空家に羽ばたきせり。
すべての悲、追憶（おもいで）の夢をもて、
縛（いまし）めらるる胸のうち
ああ今早く、苦しき眠りは襲ひくる。

Au-delà même de la qualité discutable de leur traduction, on comprend en tout cas les regrets d'Albert-Birot devant les poèmes à sa disposition. Au moment où il les découvre et les publie, il est plongé dans l'expérimentation de nouvelles formes. Dans ce même n° 23 de *SIC*, il publie par exemple un « Poème à chanter et à danser (L'Avion) » de son cru, et un extrait du *Voleur de talan* de Reverdy. Par contraste, « le grillon » et le « tout petit liseron » de Kitahara, la « tristesse » et les « souvenirs » de Rofû, devaient lui paraître bien fades.

Intéressé non pas par la poésie japonaise contemporaine en tant que telle, mais par les mouvements d'avant-garde, Pierre Albert-Birot recherchait sans doute au Japon des compagnons de modernité. Les poètes japonais que cite l'article ne correspondaient pas à ses attentes. Il n'eut, semble-t-il, aucun désir de poursuivre l'enquête, de comprendre ce qu'était la modernité japonaise. Il ne sera plus jamais question du Japon dans *SIC*.

L'expérience des « haï-kaïs »

Mais Albert-Birot devait retrouver la poésie japonaise par un autre biais, le haïku. Dans le n° 23 de *SIC*, il s'était montré peu enthousiaste devant la poésie japonaise classique, écrivant : « Pendant des siècles toute la poésie japonaise fut la même, c'est-à-dire résidait dans l'emploi de vers de *outa* et de *haïkou* (31 et 17 syllabes)¹³ ». Pourtant, au cours de l'année 1919, il composa lui-même des « haï-kaïs ».

À côté d'études consacrées aux haïkus japonais et de traductions, il existait aussi à l'époque des haïkus français, c'est-à-dire des poèmes de trois vers écrits directement en français sans aucune intention de traduction, ni aucune référence au Japon. Mais le haïku français était encore un genre neuf, essentiellement représenté par quelques recueils : *Au fil de l'eau*, de Paul-Louis Couchoud (juillet 1905), *Cent Visions de Guerre* de Julien Vocance (*La Grande Revue*, mai 1916), *Fantômes d'hier et d'aujourd'hui*, de Vocance toujours (*La Grande Revue*, mai 1917), *Poussière de poème*, de Georges Sabiron (*La Vie*, mars 1918), ou encore *Haï-kaï* de René Maublanc (*La Gerbe*, juin 1919).

Plusieurs autres poètes étaient portant en train de s'y essayer. Sa nouveauté justement décida Jean Paulhan, toujours à la recherche d'idées pour la *Nouvelle Revue Française*, à en publier une anthologie dans sa revue. Paulhan invita Albert-Birot à y participer, par ces mots : « J'ai proposé à Jacques Rivière, qui a accepté, de donner dans la *NRF* une petite anthologie de haï-kaïs français. Ne vous déplairait-il pas de nous donner des vôtres¹⁴ ». Connaissant le tempérament indépendant de son interlocuteur, il ajoutait entre parenthèses : « Que les poèmes soient en quelque façon présentés comme composés "à l'imitation" des Japonais vous déplaira

¹³ *SIC*, n° 23, *art. cit.*, p. [174].

¹⁴ Lettre datée, sans plus de précision, de 1920. Jean Paulhan, *Choix de lettres, I, 1917-1936, La littérature est une fête*, Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein, revu et annoté par Bernard Leuilliot, Gallimard, 1986, pp. 437-439, p. 38.

peut-être — mais enfin vos poèmes à vous, je crois, présentent une personnalité suffisante pour n'avoir de ce côté rien à redouter »¹⁵. Il précisait en post-scriptum : « Je ne sais pas encore combien de poèmes de chaque "haïjin" il sera possible de donner. L'on me propose 7 — mais si vous y consentez, envoyez-m'en bien davantage ».

Cinq haï-kaïs d'Albert-Birot furent finalement publiés sous le titre « Poèmes sur mesure » le 1^{er} septembre 1920 dans le n° 84 de la *NRF*, en compagnie de 77 haïkus de 11 autres poètes¹⁶ :

Au-dessus il y a le ciel et plus bas le plafond
Et sur la table une boîte de petits pois
Avec le mode d'emploi

Les oiseaux chantent toujours au sommet de la maison
Le Printemps dans les villes
Est sur les toits

Un sentiment est une robe à traîne
Il est bien malaisé d'empêcher
Qu'on ne marche dessus

Les courbes sont les promesses des yeux
Mariage secret d'un œil
avec un fauteuil

Le train sur son chemin géométrique
traverse le mois de juin
les coquelicots font la haie

Albert-Birot devait par la suite compléter cet ensemble, et publier 19 « haï-kaïs » dans *La Lune ou le livre des poèmes* en 1924¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ Paul-Louis Couchoud, Julien Vocance, Georges Sabiron, Jean-Richard Bloch, Jean Breton (pseudonyme littéraire du philosophe C. Bouglé), Paul Éluard, Maurice Gobin, Henri Lefebvre, Albert Poncin, René Maublanc et Jean Paulhan lui-même. L'anthologie devait exercer une influence importante sur l'histoire du haïku français, nourrissant la vogue du genre dans les années vingt.

Quelles sont les caractéristiques de ces haï-kaïs ? Du point de vue formel, les vers impairs y sont l'exception. Albert-Birot fait au contraire un usage extensif des mètres traditionnels de la poésie française : hexasyllabes, octosyllabes, décasyllabes. Ces poèmes témoignent aussi d'un souci constant de simplicité, qu'indiquent l'emploi de mots de tous les jours et les constructions syntaxiques limpides. Albert-Birot va jusqu'à répéter l'expression « il y a », et le verbe « être », que tous les autres poètes de l'anthologie au contraire évitent, sans doute en raison de leur banalité et de leur emploi passe-partout.

Mais la principale caractéristique des haï-kaïs d'Albert-Birot est assurément le fait qu'ils contiennent, par comparaison aux autres poèmes recueillis dans l'anthologie, très peu de coupes, de ruptures, de synopes. La rupture plus ou moins marquée de l'enchaînement discursif, qui vise à remplacer la narration par la vision et l'émotion, à provoquer une surprise voire un choc, est l'un des principes fondamentaux de l'esthétique du haïku français. On chercherait en vain de telles ruptures dans les poèmes d'Albert-Birot. L'absence de ponctuation y est sans doute pour quelque chose. Contrairement aux poèmes de la *NRF*, qui contiennent une ponctuation généralement très riche, les haï-kaïs d'Albert-Birot sont simplement terminés par un point. Dans l'édition qu'Albert-Birot en donnera dans *La Lune ou le livre des poèmes*, entièrement composé et imprimé par ses soins sur une presse qu'il avait achetée, le point même disparaîtra. Dans ces poèmes désormais non ponctués, rien ne fait obstacle à l'œil, qui glisse facilement du premier au troisième vers.

Les poèmes d'Albert-Birot sont-ils des haï-kaïs ? Pour les puristes comme Jean-Richard Bloch, qui affirme qu'il faut conserver scrupuleusement le principe de « trois vers, respectivement de cinq, sept et cinq pieds¹⁸ », évidemment non. Mais la question n'a en réalité que peu d'importance. Albert-Birot en effet n'eut jamais l'intention d'écrire des poèmes à la japonaise. S'il se mit à écrire des

¹⁷ Repris dans Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924, op. cit.*, pp. 152-155.

¹⁸ « Pour le haï-kaï français », *Europe*, juillet 1924.

haï-kaïs, c'est bien plutôt parce qu'il vit dans cette forme poétique l'occasion de prolonger et d'approfondir son intérêt personnel pour les formes brèves, qu'il avait manifesté dès son premier recueil *Trente et un poèmes de poche*, paru en 1917, mais aussi dans *Poèmes quotidiens*, composés peu de temps après en 1917-1918, et dans « Poèmes blancs ». Il y reviendra d'ailleurs dans les années 1950 et 1960, avec ses *Gouttes de poésie*, composées de poèmes de 5 vers¹⁹.

Le Japonais des pièces-études

Le dernier contact attesté d'Albert-Birot avec le Japon concerne le théâtre. Albert-Birot avait de grandes ambitions dans ce domaine. Dans son théâtre nunique, les trois unités n'existaient plus, les genres et les registres se mélangeaient, le décor se voyait remplacé par la lumière seule, tandis que le public était assis au centre de la salle, les acteurs évoluant tout autour. Albert-Birot avait mis en scène la pièce d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias* créée le 24 juin 1917, puis de 1917 à 1924 avait écrit lui-même douze pièces de théâtre pour marionnettes ou pour acteurs. Au printemps 1929, il ouvrit même pour une saison son propre théâtre, Le Plateau. C'est dans le cadre de ses expériences d'avant-garde qu'il rencontra deux acteurs japonais, Yoshida et Yasushi Wuriu (Uryû Yasushi), arrivés à Paris depuis peu. Arlette Albert-Birot écrit :

Deux acteurs japonais, Yasushi Wuriu et son partenaire Yoshida, furent engagés au Vieux-Colombier en 1927. Mimes et danseurs, ils étaient fort célèbres. Hélas, à peine à Paris, pendant les répétitions, Yoshida tomba gravement malade, fut hospitalisé et mourut. Le coup fut fatal pour Wuriu. Il perdait tout à la fois un ami et l'indispensable partenaire. On annula les représentations prévues chez Copeau. Profondément affligé, Y. Wuriu venait chez P. Albert-Birot avec son visage tragique. Pab eut alors l'idée du terrible personnage muet de la femme de *Silence*.

¹⁹ *Trente et un poèmes de poche* et *Poèmes quotidiens* sont recueillis dans Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1920*, Rougerie, 1987 ; « Poèmes blancs » dans *Poésie 1916-1924*, *op. cit.*, *Deux cent dix gouttes de poésie* dans *Poésie 1945-1967*, *op. cit.*

On sait peu de chose sur ce Wuriu, à part le fait que, en juin 1927, il joua avec Firmin Gémier la pièce de théâtre *Le Masque*, adaptée par Albert Maybon de la pièce de shin.kabuki *Shûzenji monogatari*. La mise en scène de ce spectacle, qui devait faire date dans l'histoire du théâtre japonais en France, était d'Ômori Keisuke et les décors de Foujita²⁰.

Albert-Birot ne tarit pas d'éloges sur Wuriu, qu'il oppose aux autres acteurs sans véritable formation avec lesquels il travaillait généralement. Dans une interview réalisée en 1964, il se souvient :

Une fois, par exemple, je me rappelle avoir eu la chance extraordinaire de tomber sur un Japonais, que j'avais eu l'occasion de voir je ne sais plus dans quelle salle où il donnait une représentation, et il m'avait tellement frappé d'admiration, je me rappelle, il racontait une histoire de pêche - naturellement , il n'avait absolument rien dans les mains - mais ce garçon nous a fait toute une série d'une histoire de pêche, enfin je ne sais pas, moi, des minutes de pêche, et sans rien dans la main, il pêchait, il avait un tel art de prendre la canne à pêche, de la jeter dans l'eau, de guetter le poisson... d'amorcer, de retirer... enfin, tout le jeu complet d'une pêche, mais parfaite, et sans rien dans les mains, tout seul. Ça m'avait frappé, j'étais en admiration, et j'ai eu la chance qu'il veuille bien venir avec moi, enfin avec nous, dans mon théâtre²¹.

Silence, « drame écrit pour l'acteur japonais Y. Wuriu », est une pièce très courte, achevée le 5 janvier 1928²². Présentée comme un « drame-express » dans le programme du Plateau, puis comme

²⁰ Nagano Junko, « Serufu pôtorêto to engekisei : Kurôdo Kân to zeneigeki no kôsa » (Self-portrait and Theatricality: Claude Cahun's Encounter with the Avant-garde Theatre), Bigakugeijutsuronshû, Kôbe daigaku, mars 2014, p. 16.

²¹ « Pierre Albert-Birot au micro de la radio-télévision belge (1964) », entretien retranscrit par Arlette Albert-Birot, IMEC, reproduit dans *Europe*, n° 1056 (« Pierre Albert-Birot / Claude Cahun »), avril 2017, p. 141.

²² *Silence, étude dramatique*, dans Pierre Albert-Birot, *Théâtre VI*, Rougerie, 1980, pp. 196-200.

« étude dramatique » au moment de la publication, elle est qualifiée par Arlette Albert-Birot de « pièce-étude²³ », comme une dizaine d'autres de dimensions très réduites. Albert-Birot s'y essaie au drame bourgeois, « théâtre qui lui était le plus étranger²⁴ ». L'intrigue tient en quelques mots : dans un salon, un mari et sa femme sourde et muette reçoivent la visite de Madame Baron, maîtresse du mari. L'épouse fait goûter à la maîtresse de la confiture qu'elle a préparée elle-même. Madame Baron, empoisonnée, s'écroule, morte. Le titre, en même temps qu'il renvoie au handicap de l'épouse, désigne les non-dits de cette relation à trois, dans laquelle le mari dissimule son adultère à sa femme, qui à son tour tient caché son plan de vengeance. Le rôle du Mari, joué par Wuriu, n'est pas muet. L'acteur prononce quelques paroles, mais une grande partie de son travail consiste dans la suggestion, par les mouvements de son corps, de sa relation avec sa femme et sa maîtresse, ce qui explique la forte présence des didascalies dans le texte. Albert-Birot dit de Wuriu qu'Albert-Birot « en garda un souvenir nostalgique ; il sut qu'il toucha là le théâtre dont il rêvait. Il n'y eut que quelques représentations, mais inoubliables²⁵ ».

C'est ce qui poussa Albert-Birot à écrire ensuite pour lui le rôle du Japonais dans une autre pièce-étude, *Banlieue*²⁶. Cette fois-ci, la scène se déroule « aux environs de Paris, dans le jardin à tonnelles d'un petit café ». Le Japonais, en couple avec Fanny, couve du regard une jeune femme, Adèle, venue prendre un rafraîchissement avec son mari et sa fille. Les didascalies, encore plus longues que dans *Silence*, suggèrent qu'Albert-Birot voulut permettre à l'acteur de donner toute la mesure de son art, le mime.

La Patronne

Oui, madame, c'est là dans le fond, la petite porte.

²³ Arlette Albert-Birot, « Les didascalies dans le théâtre de Pierre Albert-Birot », dans *Arlette Albert-Birot et Traverses*, Traverses, 2001, p. 112.

²⁴ Arlette Albert-Birot, note à Pierre Albert-Birot, *Théâtre VI*, op. cit., p. 261.

²⁵ Arlette Albert-Birot, « Les didascalies dans le théâtre de Pierre Albert-Birot », art. cit., p. 112.

²⁶ Arlette Albert-Birot, note à Pierre Albert-Birot, *Théâtre VI*, op. cit., p. 261.

(Fanny sort.)

(Quand Fanny sort, le Japonais se remet face à la table et les mains croisées sur le bord de la table : il regarde dans le vide, *inexpressif*. Quand Adèle parle, il reprend expression, écoute la voix, tourne la tête graduellement ; intérêt progressif ; il suivra son passage en se tordant le cou, puis lentement retournera la tête pour reprendre Adèle à la tonnelle. Il accuse son attention par un léger tour du corps entier ; jusqu'ici le corps est resté parfaitement face au public et *immobile* : le tête seule se dévisse.²⁷

C'est pour Wuriu qu'Albert-Birot écrivit cette réplique de Fanny : « Ah, dites-moi comment c'est fait les campagnes au Japon ? » Mais c'est la seule phrase du texte qui laisse transparaître quelque chose de la nationalité de Wuriu.

Les deux pièces furent créées le même jour, le 29 avril 1928, à La Pipe en sucre (l'atelier que le peintre Jules Janin avait mis à disposition d'Albert-Birot pour cette journée), puis jouées au Plateau du 1^{er} mai au 30 juin 1929. On perd ensuite la trace de Wuriu.

Que retenir de ces mentions successives, mais fragmentées, du Japon dans l'œuvre d'Albert-Birot ? Leur présence tient essentiellement à des rencontres et des découvertes inattendues qu'Albert-Birot fit dans les années dix et vingt. Le directeur de *SIC* n'avait pas de tropisme japonais particulier. Il fut présenté dans *Mita bungaku* simplement parce qu'un jeune Japonais vint lui rendre visite en octobre 1916. Il mentionna ensuite le Japon dans sa revue parce qu'il eut entre les mains en 1917 une anthologie de poésie japonaise, sans doute envoyée par le fondateur d'une revue italienne à laquelle il s'intéressait. En 1919, il rencontra le haïku parce que cette forme était dans l'air du temps. Quant aux pièces-études *Silence* et *Banlieue*, elles ne sont « japonaises » que parce que Wuriu, de passage à Paris pour jouer au Vieux-Colombier, lui rendait visite.

Albert-Birot ne poussa pas plus loin sa connaissance du Japon. Il s'en tint dans ce domaine à ce qu'il en avait appris un peu par hasard,

²⁷ *Banlieue*, dans Pierre Albert-Birot, *Théâtre VI*, op. cit., pp. 183-184.

et de manière superficielle. Mais il sut tirer de ses fréquentations et de ses lectures un matériau fécond pour sa propre création, et c'est pourquoi on pourrait qualifier sa relation avec le Japon d'aventure intérieure. Il pratiqua le haïku parce que cette forme rejoignait une esthétique qu'il avait déjà commencé à explorer, et qui lui permettait de réinventer pour lui-même le poème bref. Il fut fasciné par Wuriu et lui donna deux rôles dans son théâtre, parce que le mime apportait une réponse aux questions qu'il se posait en matière d'expressivité de l'acteur, de geste, et de masque (il écrivit par ailleurs plusieurs pièces pour marionnettes).

Dans son « Poèmepréfaceprophétie » placé en tête des *Trente et un poèmes de poche* d'Albert-Birot, Apollinaire écrivait :

Pierre Albert-Birot est une sorte de pyrogène
Si vous voulez enflammer des allumettes
Frottez-les donc sur lui
Elles ont des chances de prendre

Un pyrogène, objet très courant dans les cafés autrefois, est une sorte de pot contenant des allumettes et recouvert d'un frottoir. En faisant passer une allumette sur ce frottoir, on obtenait du feu, pour allumer par exemple une cigarette. De même qu'un pyrogène n'existe pas sans allumette, mais lui permet en retour de briller, Albert-Birot eut souvent besoin d'un élément extérieur (un mot, une forme, un interlocuteur) pour faire jaillir l'étincelle de sa propre création. Le Japon joua pour lui le rôle d'une allumette : il enflamma sa création.