

Doctorat en Teoria de la Traducció  
Departament de Traducció i d'Interpretació  
Universitat Autònoma de Barcelona

**Els haikús de Josep Maria Junoy  
i Joan Salvat-Papasseit**

Jordi Mas López

Tesi doctoral dirigida per Montserrat Bacardí Tomàs

Març 2002

## Agraïments

Voldríem agrair a Miquel Ortega les múltiples atencions, la paciència, els sopars, el servei de missatgeria; a Xavier Aguirre, els cafès, les trucades, l'escàner; a Sílvia Fustegueres, les orientacions informàtiques; a Carme Mangiron, les visites a biblioteques i llibreries de Dublín; a Judit Fontcuberta, la combinació de tecles del guió llarg, les dades bibliogràfiques, el servei de telefonista; a Elena Macazaga, l'allotjament de les anades a Madrid, *Textos de estética taoísta*; a Minoru Shiraishi, les respostes sempre atentes; a Mercè Altimir, les crítiques constructives; a Joaquim Sala-Sanahuja, les orientacions, la informació bibliogràfica; a Francesc Parcerisas, les referències de Pound; a Enric Balaguer, la d'Ors; a Albert Manent, el llibre que finalment no hem necessitat; a Montserrat Bacardí, les atencions i deferències que cap document administratiu no contempla.

# Índex

Índex d'il·lustracions.....	7
Agraïments.....	9
1. Introducció.....	11
1.1. Definició de l'objecte d'estudi.....	11
1.2. Objectius i metodologia.....	15
1.3. Estat de la qüestió.....	18
1.4. Terminologia emprada.....	23
2. Els referents de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit.....	27
2.1. L'èxit de l'haikú a França.....	27
2.2. Les traduccions de poesia japonesa a França.....	63
2.2.1. <i>Littérature japonaise</i> de W. G. Aston.....	68
2.2.2. <i>Sages et Poètes d'Asie</i> de Paul-Louis Couchoud.....	73
2.2.3. <i>Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle</i> de Michel Revon.....	89

2.3. Els assaigs dels imaginistes a partir de l'haikú.....	98
2.4. Els precedents catalans.....	114
2.4.1. L'“Elogi del coet” d'Eugeni d'Ors.....	114
2.4.2. La traducció parcial de <i>Les épigrammes lyriques du Japon</i> de Paul-Louis Couchoud a <i>La Veu de Catalunya</i> .....	120
3. Josep Maria Junoy.....	127
3.1. Els haikús de Josep Maria Junoy.....	127
3.1.1. Els poemes de cinc versos.....	131
3.1.2. “Cinq petits poèmes”.....	149
3.1.3. <i>Amour et Paysage</i> .....	159
3.1.4. Les continuacions d' <i>Amour et Paysage</i> .....	178
3.1.5. “Fi de paisatge”.....	190
3.1.6. Els <i>Hai-kais catalans</i> .....	195
3.2. La poètica dels haikús de Josep Maria Junoy.....	202
3.2.1. La crisi cubista i la defensa de l'Escola Mediterrània.....	207
3.2.1.1. El retorn als ideals mediterranis.....	207
3.2.1.2. El mite de la inconstància de Junoy.....	239
3.2.1.2.1. L'ús del francès.....	244
3.2.1.2.2. L'encaix de l'haikú a la tradició occidental.....	250
3.2.1.2.3. L'haikú, forma popular.....	265
3.2.2. L'haikú, reflex de la posició estètica de Junoy.....	269
3.2.2.1. L'haikú, “punt dolç” de l'evolució de Junoy.....	269

3.2.2.2. Els poemes d' <i>El Dia</i> , una introducció als haikús de Junoy.....	282
3.2.2.2.1. Els poemes de cinc versos.....	287
3.2.2.2.2. <i>Cinq petits poèmes</i> .....	290
3.2.2.2.3. Els haikús “occidentalitzats” de Junoy.....	293
3.2.2.3. L’haikú, expressió de l’impermanent.....	298
3.2.2.3.1. <i>Amour et Paysage</i> , testimoni de la crisi de Junoy.....	303
4. Joan Salvat-Papasseit.....	319
4.1. Els haikús de Joan Salvat-Papasseit.....	329
4.1.1. Les “Vibracions” publicades a <i>La Revista</i> .....	329
4.1.2. Les “Vibracions” afegides a <i>L’irradiador del port i les gavines</i> .....	358
4.1.3. L’haikú cal·ligramàtic de <i>Proa</i> .....	370
4.1.4. Els haikús introductoris dels volums següents.....	376
4.1.5. Els haikús de <i>La rosa als llavis</i> .....	387
4.1.6. L’haikú de comiat.....	393
4.2. La poètica dels haikús de Joan Salvat-Papasseit.....	398
4.2.1. El Vibracionisme: l’amistat amb Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas.....	398
4.2.2. La concepció dels haikús salvatians.....	441
4.2.2.1. L’Avantguardisme.....	449
4.2.2.2. El “Sensacionisme”.....	455
4.2.2.3. La influència de les idees de Dídac Ruiz.....	461

4.2.2.4. La influència maragalliana.....	469
4.2.2.5. Alguns temes, motius i recursos dels haikús salvatians..	477
4.2.2.5.1. Déu i la divinitat.....	477
4.2.2.5.2. La virginitat.....	482
4.2.2.5.3. La inspiració de “Dolça recança” i “Proverbi”.....	487
4.2.2.5.4. L’ús dels guionets.....	489
5. Conclusions.....	493
5.1. Els models junoinià i salvatià d’haikú: afinitats i contrastos.....	496
5.1.1. L’origen compartit.....	496
5.1.2. Mediterranisme i “Sensacionisme”: dues poètiques dissemblants.....	501
5.1.3. La influència entre ambdós autors.....	503
5.2. Possibles noves vies de recerca.....	506
6. Bibliografia.....	511
6.1. Bibliografia bàsica (textos de Junoy, Salvat-Papasseit i els autors de l’entorn).....	511
6.2. Bibliografia complementària (textos contemporanis o de referència de Junoy i Salvat-Papasseit).....	517
6.3. Altres obres consultades.....	524

## Índex d'il·lustracions

1. “Cinq petits poèmes” .....	150
2. Coberta del volum <i>Amour et Paysage</i> .....	160
3. “Sis trossos inèdits d’ <i>Amour et Paysage</i> ” .....	179
4. “Encara, tres fragments inèdits d’ <i>Amour et Paysage</i> ” .....	186
5. “JONGLEURS d’Hélène Grunhoff”, en la versió del volum <i>Troços</i> .....	219
6. “Oda a Guynemer”, en la versió de <i>Poemes i Cal·ligrames</i> .....	223
7. Homenatge de Junoy a Guillaume Apollinaire publicat a <i>SIC</i> .....	227
8. Les vuit “Vibracions” publicades originalment a <i>La Revista</i> .....	330
9. Dibuix amb tramvia de Torres-Garcia per a <i>Poemes en ondes hertzianes</i> .....	335
10. L’haikú cal·ligramàtic “Les formigues”, tal com apareix a <i>Proa</i> .....	372
11. “Si, per tenir-la”, tal com apareix a <i>El poema de la rosa als llavis</i> .....	388
12. “Si n’era un lladre”, tal com fou publicat a <i>El poema de la rosa als llavis</i> ..	388
13. Portada d’ <i>Arc Voltaic</i> .....	404
14. “Dibuix vibracionista” de Barradas per a la revista <i>Arc Voltaic</i> .....	414
15. Dibuix amb telègraf de Torres-Garcia per a <i>Poemes en ondes hertzianes</i> ..	453

# 1. Introducció

## 1.1. Definició de l'objecte d'estudi

Hem titulat aquest treball de tesi “Els haikús de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit”, si bé ni Junoy ni Salvat no empren mai el mot “haikú” en els seus articles ni en els títols dels poemes que estudiem. En la seva època, el terme que s'imposà a Europa per designar la forma poètica japonesa de disset síl·labes fou el de “haikai” —amb variacions al gust: “hai-kai”, “haïkai”, “kai-kai”...— en l'àmbit cultural francès i el de “hokku” en l'anglosaxó. És, per tant, el de “haikai” el que trobem usat en l'obra d'aquests dos autors.

Tampoc, però, no tenim gaire sort en aquest sentit. Salvat no es referí mai per escrit a aquesta forma. Junoy parlà d’“hai-kai” en algun assaig,<sup>1</sup> i titulà “Haïkaïs catalans” un conjunt d'haikús que no arribà a publicar; no fou fins a la postguerra, ja com a poeta en llengua castellana, que emprà el mot “Hai-Kai” en els títols d'alguns reculls —“Haï-Kaïs de Castilla” i “Haï-Kaïs de Navidad”— que queden fora de l'objecte d'estudi d'aquesta tesi.

---

<sup>1</sup> JUNOY, Josep Maria. “Orient? Occident?”. *Revista de Catalunya*, núm. 14 (agost 1925), p. 152.



De tota manera, hi ha un ampli consens entre els estudiosos de la literatura catalana a classificar com a haikús un conjunt integrat, aproximadament, per una setantena de poemes d'aquests dos autors, sense comptar les dobles versions d'alguns poemes de Junoy. Tothom qui s'ha referit, per exemple, a *Amour et Paysage* o als poemes de quatre i cinc versos amb repeticions de Junoy, o a les “Vibracions” de Salvat-Papasseit, els ha descrits com a haikús.

Si hom parteix d'una definició estricta del que és un haikú japonès —un poema integrat per disset unitats fòniques distribuïdes en dos versos de cinc síl·labes i un de set, amb un mot estacional, un contingut i una estructura discursiva determinats—, no podem qualificar com a haikú cap dels poemes que estudiarem. L'estacionalitat és absent en moltes composicions, algunes fan ús de la rima —desconeguda en japonès—, les constriccions mètriques no són tingudes en compte, i Junoy fins i tot amplia el nombre de versos repetint-ne un o dos. De fet, aquest darrer arriba a manifestar, per mitjà d'un comentari d'*Amour et Paysage* de Millàs-Raurell, que el que ell fa no són haikús.<sup>2</sup>

No obstant això, és evident que tant Junoy com Salvat-Papasseit parteixen de l'haikú japonès i de les versions que els contemporanis francesos en feien en aquells moments. Fins i tot en els casos que més s'aparten de la forma original, els poemes de quatre i cinc versos junoinians, l'autor ens invita a llegir-los com a haikús reduint-ne alguns a tres versos i integrant-los en el cicle d'*Amour et Paysage* o bé, en el cas d'“Arc-en-cel”, fent que Tomàs Garcés els relacioni amb la forma de l'haikú.

---

<sup>2</sup> MILLÀS-RAURELL, Josep. “*Amour et Paysage*”. *La Revista*, núm. 131 (1 març 1921), p. 70-71. Comentem aquest article en la secció 3.2.1.2.2. d'aquest treball.

Per estudiar l'ús que Junoy i Salvat feren d'aquest motlle poètic partim, doncs, d'una definició força laxa: en el seu cas, considerem haikú tot poema que es basi en la forma original japonesa i que es concreti en un poema de tres versos o, en Junoy, també de quatre o cinc reduïbles a tres, o de dos amb la incorporació d'una línia de punts amb funció de vers. Certament, és difícil qualificar algunes composicions de cinc versos, com “Arc-en-cel”, “Un pi” o “Una olivera a Sòller”, com a haikús, però no hi ha dubte que parteixen d'aquesta forma, i la seva anàlisi és molt reveladora per conèixer la concepció que en tenia Junoy.

La nostra tesi se centra en l'àmbit de la literatura catalana, i, per tant, els haikús que Junoy va escriure en castellà durant la postguerra —*Fin de paysage*, “Hai-Kaïs de Castilla”, “Hai-Kaïs de Navidad” i “La imagen y su herida”— queden fora de l'objecte d'estudi. En canvi, hi entren les composicions en francès, majoritàries en alguns reculls que també en contenen de catalanes —“Cinq petits poèmes”, *Amour et Paysage*, “Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*” i “Encara, tres fragments inèdits d'*Amour et Paysage*”—, perquè l'autor les va donar a conèixer en un àmbit específicament català —llevat d'*Amour et Paysage*, l'únic publicat en forma de llibre— i perquè les catalanes d'aquests reculls no es poden llegir sense tenir en compte les franceses. La qüestió de l'ús del francès en els haikús per part de Junoy és força interessant, i hi hem dedicat la secció 3.2.1.2.1. d'aquest treball.

Aquesta definició de l'objecte d'estudi, que *a priori* pot semblar poc específica, es concreta de manera molt precisa dins de l'obra de cada autor. En el cas de Junoy, donem una relació detallada dels poemes al principi de la secció 3.1.; per a Salvat, ho fem en la secció inicial del sisè capítol, just abans de la 6.1.

Els poemes que esmentem en aquests llocs constitueixen el corpus que analitzem i descrivim en aquest treball.

## 1.2. Objectius i metodologia

A partir d'aquest conjunt de poemes, el nostre objectiu és descriure la forma de l'haikú tal com la utilitzaren Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit. Descriure, i no prescriure: en cap moment no ens interessarà valorar aquests poemes en funció de la proximitat als models japonesos, i si mai fem referència a la “qualitat” d'una composició, no serà en funció de la poètica japonesa —la de la literatura de partida— sinó de la poètica que les inspira.

En definir l'objecte d'estudi d'aquest treball, ho hem fet d'una manera general per evitar adoptar una actitud prescriptiva, és a dir, a fi de no mirar els poemes des del punt de vista d'allò que pensem que haurien de ser, i no d'allò que són efectivament. Com ja hem comentat, si partíssim d'una definició estricta d'haikú, d'acord amb la tradició japonesa, pràcticament cap poema s'hi ajustaria. En el nostre afany descriptiu ens interessarà, és clar, comparar les composicions de Junoy i Salvat amb els models japonesos —no solament els haikús, sinó també les tankes—, per veure què n'incorporen i què en descarten, però aquests acaraments no serviran per emetre judicis de valor.

Partim, doncs, de la relació que existeix entre un terme, “haikú” —“haikai” segons la terminologia de l'època—, i un conjunt de poemes per mirar d'explicar el sentit que aquesta designació pot tenir. Atès que és evident que en aquest context no es pot definir “haikú” de la mateixa manera que en la literatura japonesa, el nostre objectiu és aportar dades que permetin caracteritzar aquesta forma tal com l'empraren Junoy i Salvat. Això no implica, és clar, que la poètica o les característiques dels seus haikús siguin les mateixes, i per aquest motiu

estudiem cada autor per separat. La pregunta que ens plantejem, i a la qual intentarem donar resposta en aquest treball, és la següent: si aquests poemes de Junoy i de Salvat-Papasseit no són haikús en el sentit estricte, en quin sentit ho són? Si no són haikús, què són?

Així doncs, volem descriure el model poemàtic que els nostres autors empraren durant els anys vint i trenta en el context de la literatura catalana, i no ho fem en els termes de la literatura de partida —això ens obligaria a “exigir” que aquests poemes fossin fidels als models originals, i a jutjar-los negativament quan se n’apartessin massa—, sinó en els de la d’arribada, tal com proposen alguns autors de l’“escola de la manipulació”.<sup>3</sup>

Per definir aquest model partirem d’una anàlisi detinguda dels poemes, que realitzem en la primera secció del capítol dedicat a cada un dels autors —això és, les seccions 3.1. i 4.1.—. Pot sobtar que duguem a terme l’anàlisi abans d’estudiar les poètiques respectives, però el nostre objectiu no és simplement interpretar les composicions que integren el corpus, sinó explicar com conceben els autors aquesta forma quan la utilitzen i per què hi recorren. El comentari dels poemes no és un punt d’arribada, sinó de partida, i ens serveix per plantejar qüestions d’ordre estètic a les quals cerquem de donar resposta en les seccions següents.

Aquestes seccions són la 3.2. i la 4.2., i tenen una estructura paral·lela. Totes dues s’inicien amb un estudi de les idees estètiques que cada autor sosté a l’època que escriu haikús; a continuació aquestes idees d’ordre general es posen en relació amb el comentari dels poemes de les seccions precedents, i s’examina

---

<sup>3</sup> Vegeu les obres de Gideon Toury, André Lefevre, José Lambert, Theo Hermans, Susan Bassnett, Mary Snell-Hronby i Itamar Even-Zohar incloses en l’apartat “Altra bibliografia consultada” de la bibliografia.

com l'haikú és utilitzat per plasmar-les, les raons perquè els autors es decideixen a emprar precisament l'haikú, el sentit que es pot atribuir a les innovacions que hi introdueixen, el possible origen o font d'inspiració d'alguns poemes, etc.

No entrem en la qüestió de la recepció de les composicions en la literatura de l'època, perquè considerem que queda fora del camp d'estudi que ens hem fixat —el de la naturalesa i la significació de l'haikú dins l'obra de Junoy i de Salvat-Papasseit—. En canvi, sí que dediquem un capítol, el segon, a estudiar els referents amb què comptaven —o, si es vol, que condicionaven— els nostres autors quan s'acostaren a aquesta forma. Així, tracem una panoràmica sobre el conreu de l'haikú per part dels autors francesos contemporanis de Junoy i Salvat —secció 2.1.—, repassem les traduccions franceses de poesia japonesa que consultaren —secció 2.2.—, considerem breument els assaigs dels imaginistes angloamericans amb l'haikú —secció 2.3.— i, finalment, avaluem l'estat de la qüestió en la literatura catalana en el moment que ambdós autors donaren a conèixer els poemes —secció 2.4.—. En aquest capítol adoptem un punt de vista més general que en els següents, per tal com ens interessa sospesar quina era la valoració de l'haikú en el context literari de Junoy i Salvat —així, per exemple, la visió que donem s'assenta, en part, en un buidatge de revistes franceses de gran difusió a l'època, com la *Nouvelle Revue Française*, el *Mercure de France* i la *Grande Revue*—. Tanmateix, la nostra atenció se centra, principalment, en els textos concrets que llegiren i tingueren com a referència els nostres autors, i dediquem la major part del capítol a comentar-los.

### 1.3. Estat de la qüestió

El fet que Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit escriviren haikús és àmpliament conegut per tots els estudiosos i amants de la literatura catalana, especialment pel que fa referència a les “Vibracions” i als tres haikús d’*El poema de la rosa als llavis*. Això no obstant, els comentaris que van més enllà de precisar que aquests autors treballaren amb aquesta forma, o que els poemes que estudiem són haikús, són escassos, com si mencionant-ne l’origen japonès n’hi hagués prou per explicar-los.

Molt probablement, l’origen exòtic del motlle poètic ha contribuït a crear aquesta situació. Els haikús s’han considerat, en el fons, una raresa, vàlida com a objecte de curiositat, però de valor escàs en comparació amb altres formes amb més tradició o continuïtat dins la nostra literatura. La dificultat, no aparent, de llegir i interpretar els poemes també ha impedit que hom els prengués gaire en consideració. Molts lectors no deuen haver passat d’una primera lectura, desencisats pel que els ha pogut semblar superficialitat o pobresa de contingut, puix que moltes de les composicions de Junoy i Salvat-Papasseit en aquest terreny tenen l’aparença, en principi, de meres vinyetes *naïf*, encantadores, sí, però poca cosa més.

El lloc que l’haikú ocupa en la trajectòria dels dos autors tampoc no ha afavorit que se’n faci una lectura atenta. Les “Vibracions”, el conjunt d’haikús més significatiu de Salvat-Papasseit, es troben cap al començament de *L’irradiador del port i les gavines*, un volum fins a cert punt de transició entre el primer bloc de la seva obra —les composicions llargues de caràcter avantguardista

de *Poemes en ondes hertzianes*— i el segon —els poemes posteriors, que s’acosten a la forma de la cançó i a la poesia de to tradicional—. En general, els comentaristes de la poesia de Salvat s’han decantat per l’estudi d’un d’aquests dos blocs, i han passat per alt l’existència de les “Vibracions”.

El cas dels haikús junoinians és encara més greu, atès l’oblit general en què han caigut la seva obra i la seva figura.<sup>4</sup> Jaume Vallcorba ha contribuït a recuperar-les amb l’edició, l’any 1984, de l’*Obra poètica*, precedida d’un interessant estudi introductori.<sup>5</sup> Vallcorba s’ha interessat per Junoy en tant que representant del moviment cubista a Barcelona —el seu treball de tesi doctoral, del qual la introducció de l’*Obra poètica* és una part, es titula “El cubisme a Barcelona: Josep Maria Junoy”—, i l’atenció que presta a la seva producció d’haikús és relativament escassa. Aquest autor és recordat gairebé exclusivament com un dels màxims conreadors del cal·ligrama en la nostra literatura, i pocs especialistes s’han interessat pels seus haikús. El paper secundari que aquestes composicions tenen en l’obra de Junoy —volem dir secundari pel que fa a repercussió en l’ambient literari del seu temps, no pas per qualitat— i el fet que bona part sigui escrita en francès tampoc no ha contribuït gaire que els lectors i els estudiosos hi paressin atenció.

No obstant això, alguns d’aquests comentaris fets una mica de passada o bé en textos relativament breus que abasten un contingut força extens, forneixen dades de força interès com a punt de partida per a un estudi com el que ens hem

---

<sup>4</sup> Vegeu BONADA, Lluís. “Junoy continua amagat al soterrani”. *El Temps*, núm. 185 (4-9 gener 1988), p. 61-65.

<sup>5</sup> JUNOY, Josep Maria, *Obra poètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984.



proposat: són els casos del volum novè de la *Historia de la literatura catalana*,<sup>6</sup> *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938* i el “Pròleg” a les *Poesies completes* de Salvat, de Joaquim Molas;<sup>7</sup> “Les tannkas de Carles Riba”, d’Enric Sullà;<sup>8</sup> “La tanka catalana i la tanka japonesa”, de Kozue Kobayashi;<sup>9</sup> *Ressonàncies orientals*, d’Enric Balaguer;<sup>10</sup> o “Visions de l’Orient a la Catalunya d’entreguerres (1918-1938)”, de Marta Vallverdú,<sup>11</sup> entre d’altres.

En les poques ocasions que algun autor ha entrat a comentar específicament els haikús que estudiem en aquest treball, ho ha fet des del punt de vista de l’haikú japonès, i la perspectiva resultant ha estat parcial, incompleta. És el cas, per exemple, de la secció final de la tesi de llicenciatura de Jaume Vallcorba,<sup>12</sup> en la qual l’autor intenta explicar la naturalesa dels haikús junoinians emprant conceptes que Fernando Rodríguez-Izquierdo exposa a *El haiku japonés*<sup>13</sup> (un llibre, d’altra banda, excel·lent, molt ben informat i d’un gran rigor), com el de *kireji*, tot i que també fa remarques interessants d’altres tipus. De manera semblant, Enric Balaguer, que en comentar els haikús de Junoy i Salvat

---

<sup>6</sup> MOLAS, Joaquim (coord.), *Història de la literatura catalana. Vol. IX*. Barcelona: Ariel, 1987, p. 341.

<sup>7</sup> MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983, p. 42-43, 49-50, 63, 66; MOLAS, Joaquim. “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. 8a ed. Barcelona, Ariel, 1997, p. 20-21, 39, 42, 46-47.

<sup>8</sup> SULLÀ, Enric. “Les tannkas de Carles Riba”. *Llengua & Literatura*, núm. 3 (1988-1989), p. 267-68.

<sup>9</sup> KOBAYASHI, Kozue. “La tanka catalana i la tanka japonesa”. *Revista de Catalunya*, núm. 31 (juny 1989), p. 106-107.

<sup>10</sup> BALAGUER, Enric. *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*. València: Edicions 3 i 4, 1999, p. 56-85.

<sup>11</sup> VALLVERDÚ I BORRÀS, Marta. “Visions de l’Orient a la Catalunya d’entreguerres (1918-1938)”. *Revista de Catalunya*, núm. 136 (gener 1999), p. 32-34, 37-38.

<sup>12</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. “La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura”. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1977. Tesi de llicenciatura.

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. 3a ed. Madrid: Hiperión, 1999.

parteix dels textos de Vallcorba, recorre al concepte de “comparació interna”, que Rodríguez-Izquierdo exposa en parlar de l’haikú japonès.<sup>14</sup>

El cas més clar d’aquest tipus d’orientació és un article de Josep Julià i Shigeko Suzuki titulat “El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones”,<sup>15</sup> en què els autors ja no es limiten a descriure les composicions de diversos autors catalans des de la perspectiva única de l’haikú japonès, sinó que adopten una actitud obertament prescriptiva (els èmfasis de les citacions següents són nostres):

En los haikus catalanes, como quedará claro en los ejemplos de Junoy, Riba, Espriu y Bartra (aunque Bartra, más moderno, es un caso especial), *apenas encontramos rastro de las directrices de Rodríguez-Izquierdo*. Tampoco se ven en ellos otras posibles influencias del haiku japonés más contemporáneo, aunque, *y sólo por razones internas de falta de rigor*, los primeros haikus catalanes adolecen de serias irregularidades métricas, sin que por ello constituyan de ningún modo un paralelo con las corrientes orientales contemporáneas.<sup>16</sup>

No hemos pretendido ser exhaustivos, ni mucho menos, y queda aún por realizar una tarea ingente de inventariado de haikus y tankas escritas en catalán y de posibles traducciones o adaptaciones que no hemos detectado, pero *no dejamos de reivindicar con énfasis que antes de apropiarse impunemente de la marca registrada, el lector y el poeta catalán busquen las fuentes*.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 74-76.

<sup>15</sup> JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. “El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones”. *Livius*, núm. 10 (1997), p. 91-101.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 101.

Aquest assaig és una “denúncia” de la falta de fidelitat dels autors catalans envers la forma i el contingut de l’haikú, formulada, de vegades, en un to gairebé despectiu —com en el cas del comentari dels “Hai-kaïs catalans” de Junoy—. <sup>18</sup> Tota “desviació” de la tradició original hi és penalitzada, fins i tot en casos en què els autors no han denominat explícitament haikús les composicions. El punt de vista adoptat fa que la conclusió a què arriben —que els haikús escrits en català fins a aquell moment no són haikús de debò— sigui una mica decebedora, tot i que, com a contrapartida, aporten una bona quantitat de dades interessants.

En aquest treball partim del punt a què ens condueix l’article de Ballbè i Suzuki: convenint que els haikús de Junoy i de Salvat-Papasseit no ho són en el sentit estricte ni compleixen totes les constriccions de l’haikú clàssic japonès, ens proposem d’esbrinar què són i descriure’n les característiques.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 96.

## 1.4. Terminologia emprada

En aquest treball emprarem constantment els termes “haikú” i “tanka” —*haiku* i *tanka*—, i per tant és convenient de decidir quina de les formes que aquests mots han pres en la llengua catalana preferim utilitzar.

En primer lloc, una qüestió essencial: *haiku* o *haikai*. Ja hem comentat que a l'època de Junoy i Salvat, el terme d'ús general a França, i, per extensió, a la llengua catalana, era el de *haikai*. *Haikai* és la versió abreujada de *haikai no renga*, “poemes encadenats humorístics”, el gènere del qual nasqué l'haikú, que originalment era la primera baula d'aquests poemes encadenats, i durant molt temps al Japó s'emprà *haikai* per designar tant la forma mare com la derivada. També s'emprà el terme *hokku* per fer referència a l'haikú, per tal com *hokku* significa “primera estrofa”; aquesta designació permet fer la distinció entre el *haikai* —els poemes encadenats— i el *haiku* —la forma independent de tres versos—. *Hokku* és el terme que féu fortuna en els països de parla anglesa.

En l'època que estudiem, Shiki ja havia formulat la proposta d'anomenar *haiku* el poema independent de disset síl·labes, *haikai* el poema llarg encadenat —que, de fet, era una forma pràcticament esgotada— i *hokku* l'estrofa de disset síl·labes que servia de punt de partida del *haikai no renga*.<sup>19</sup> Els autors occidentals dels anys deu i vint encara no recullen aquests usos, però com que són els que s'han acabat imposant, optarem per emprar sistemàticament el terme *haiku*, en el sentit no restrictiu que hem especificat més amunt, per referir-nos als poemes de Junoy i Salvat.

---

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 105-106.

Queda encara la qüestió de si adaptar o no els termes *haiku* i *tanka*. Quant a *tanka*, Joan Alegret proposa de tractar-lo com un substantiu neutre —masculí, per defecte— i invariable: “el tanka”, “els tanka”.<sup>20</sup> Aquest ús, però, no segueix el que s’ha acabat imposant en la llengua catalana —“la tanka”, “les tankes”—, i que ja ha estat recollit pel *Diccionari de la llengua catalana* de l’Institut d’Estudis Catalans.<sup>21</sup> És aquesta, òbviament, la versió que farem servir, deixant també de banda la forma “la tannka”, “les tannkas” que emprà Carles Riba. Riba prengué aquesta grafia amb dues enes de Michel Revon, autor d’un dels llibres francesos que comentem en el segon capítol. Revon emprava sistemàticament dues enes per indicar que en un mot el so nasal de la ena constituïa una unitat fònica independent, i que no formava síl·laba amb cap altre so.

En el cas de *haiku*, acceptem la proposta de Miquel Desclot —que ja vam adoptar en el nostre treball de recerca—,<sup>22</sup> atès que el *Diccionari de la llengua catalana* encara no ha recollit aquest mot: “l’haikú”, “els haikús”.<sup>23</sup> D’aquesta proposta ens plau el fet que “haikú” és tractat com un mot ja integrat en la llengua catalana, i no com una paraula estranya. No descartem, però, la possibilitat que l’Institut d’Estudis Catalans l’acabi incorporant amb una forma diferent, com la de “l’haiku”, “els haikus”.

---

<sup>20</sup> ALEGRET, Joan. “Consideracions sobre l’adaptació per Carles Riba del tanka japonès”. *Revista de Catalunya*, núm. 49 (febrer 1991), p. 147-148.

<sup>21</sup> INSTITUT D’ESTUDIS CATALANS. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Edicions 62, Publicacions de l’Abadia de Montserrat; Palma de Mallorca: Editorial Moll; València: Edicions 3 i 4, 1995, p. 1732.

<sup>22</sup> MAS LÓPEZ, Jordi. “La influència de la literatura japonesa en la literatura catalana. Recull de textos”. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. Treball de recerca.

<sup>23</sup> DESCLOT, Miquel. *Per tot coixí les herbes. De la lírica japonesa*. Barcelona: Proa, 1995. p. 137-138.

Quan haguem de fer referència a altres termes de la tradició japonesa menys habituals o coneguts en l'àmbit de la nostra literatura, ens limitarem a transcriure'ls en el sistema Hepburn, d'ús generalitzat, i a escriure'ls en cursiva.

Finalment, volem comentar dos criteris tipogràfics que s'aparten dels usos generals i que hem decidit adoptar en aquest treball.

Junoy començà la seva carrera com a dibuixant i caricaturista, i entrà en el terreny de la crítica d'art i l'escriptura poètica a través del camp de la tipografia. Els aspectes tipogràfics tenen una gran importància en els seus articles i poemes —només cal pensar en els cal·ligrames—, i per aquest motiu hem decidit respectar l'ús que fa de les majúscules en alguns dels seus llibres, com *Poemes i Cal·ligrames* i *Amour et Paysage*, els quals, si apliquéssim els criteris més habituals avui dia, s'haurien d'escriure amb una única majúscula inicial.

A més, hem decidit escriure també en majúscula els noms dels “ismes” que agitaren el món literari a l'època de Junoy i Salvat, i en el si dels quals aquests dos autors conceberen bona part de la seva producció. Així, escriurem “Cubisme”, “Futurisme”, “Vibracionisme”, “Plasticisme”, etc., per destacar la càrrega teòrica, el caràcter substantiu, d'aquests termes. En altres casos en què el contingut programàtic no és tan important —“vuit-centisme”, “classicisme”, “simbolisme” quan no es refereix al moviment d'origen francès, etc.— ens estalviarem l'ús de les majúscules, seguint la manera de fer més habitual.

## **2. Els referents de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit**

### **2.1. L'èxit de l'haikú a França**

En començar el comentari de les tankes de Carles Riba, Enric Sullà explica que la forma de la tanka no tenia per què ser estranya a un lletraferit de l'edat i la cultura literària de Riba, i resumeix en poques línies la trajectòria, més que de la tanka, de l'haikú a Europa durant les dues primeres dècades del segle XX:

Que Riba triés la tanka com a motlle per als seus epigrames és decididament remarcable, però no estrany, perquè tant la tanka com sobretot l'haikai van tenir una època en què estaven de moda. Les imitacions van començar a França cap al 1905 i van aconseguir una notable difusió amb el moviment imagista anglo-americanà, per un costat, i l'orientalisme de moda a Europa, per un altre. Per exemple, la «Nouvelle Revue Française» va publicar una col·lecció de haikais a cura de Jean Paulhan el 1920, i el 1924 va organitzar una mena de competició amb força èxit. Amb tot, i això és el més notable, l'interès per aquestes formes va

començar a decaure cap al 1925, una vegada n'havien estat assimilades les lliçons més importants (...)<sup>1</sup>

Efectivament, la correspondència de Carles Riba de l'any 1920 conté algunes lletres que demostren que estava més o menys familiaritzat amb les formes de l'haikú i de la tanka. En una carta enviada el 19 de juny a Josep Maria López-Picó,<sup>2</sup> hi trobem un haikú de to humorístic, segurament a causa de l'interès que López-Picó, qui més tard n'inclogué uns quants en els seus reculls poètics,<sup>3</sup> sentia per aquesta forma; en una altra carta enviada el 21 de novembre de 1920 a Josep Obiols, l'autor de les *Estances* fa una caricatura de Josep Maria Junoy, que estava a punt de publicar el seu recull d'haikús *Amour et Paysage*:

En Junoy està a punt de publicar un llibret de tannkas a la japonesa. És a dir, poemets de 32 síl·labes (no em deixaria penjar per la precisió del nombre). Si no són tannkas, seran algun gènere de poema japonès d'encara menys síl·labes. Hi ha gent que, com el famós rei, tot ho han de fer de gota en gota. Ah!, i en francès.<sup>4</sup>

Sens dubte, si Riba no utilitza aquí el mot "haikai" no és pas perquè no el conegués, sinó per donar un gir humorístic a la redacció de la carta. És ben possible que ja llavors el poeta, tot i la condescendència amb què parla de les formes japoneses, conegués la tanka i la trobés més interessant que no pas l'haikú des del punt de vista poètic —Riba no va escriure mai haikús, i centrà els seus

---

<sup>1</sup> SULLÀ, Enric. "Les tannkas de Carles Riba". *Op. cit.*, p. 267-68.

<sup>2</sup> RIBA, Carles. *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1989, p. 68.

<sup>3</sup> Per a una relació dels haikús de López-Picó, vegeu MAS LÓPEZ, Jordi. *La influència de la literatura japonesa en la literatura catalana. Recull de textos*. *Op. cit.*, p. 122-125.

<sup>4</sup> RIBA, Carles. *Op. cit.*, p. 107-108.



esforços en l'escriptura de tankes, que aplegà al volum *Del joc i del foc* l'any 1946—. <sup>5</sup> Tanmateix, la forma que triomfava entre els poetes occidentals l'any 1920 era l'haikú, i la tanka fou només coneguda de retruc i poc conreada. De fet, tant els esdeveniments a què fa referència Sullà en el fragment que hem citat com les fonts a què ens remet en nota a peu de pàgina tenen a veure amb l'haikú, i no pas amb la tanka. <sup>6</sup> Si l'elecció de Riba s'hagués basat en el prestigi poètic que la forma havia assolit a Occident, de ben segur que s'hauria decantat per l'haikú; la seva tria, però, realitzada quan ja la moda de l'haikú havia passat, fou en funció de la sensibilitat poètica i les necessitats d'expressió pròpies.

Tot i que el paràgraf que citem d'Enric Sullà ens aporta informació que és essencialment pertinent (cal no oblidar, a més, que la seva finalitat és introduir un estudi de les tankes de Carles Riba, i que per tant és lògic que presti més atenció al conreu de la tanka que no pas al de l'haikú, que fou aclaparadorament més important), voldríem comentar l'ús que s'hi fa del terme “orientalisme”.

Quan hom parla d’“orientalisme” se sol entendre, específicament, la creació d'obres artístiques inspirades en l'art oriental que es donà als països occidentals cap a final del segle XIX i principi del XX. La incorporació de les característiques de les obres asiàtiques en les occidentals es podia dur a terme en diferents nivells de profunditat, però el cert és que l'Art Nouveau i el Modernisme tendiren a emprar els motius orientals com a elements decoratius, més que no pas estructurals, de l'obra d'art, fins al punt que el mot “orientalisme” evoca, avui dia,

---

<sup>5</sup> RIBA, Carles. *Del joc i del foc*. Barcelona, Selecta, 1946.

<sup>6</sup> *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1965; CORNELL, K. *The post-symbolist period*. New Haven: Yale University Press, 1958; PAZ, Octavio. “La tradición del haikú”. A: *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p. 235-50.

més aviat la profusió ornamental i la importància de l'exotisme dels motius per sobre el contingut.<sup>7</sup>

En aquest sentit, el conreu de l'haikú que es donà a França durant la segona i la tercera dècada del segle XX no es pot considerar "orientalista". Com veurem en comentar-ho més endavant, els autors francesos no buscaven en l'haikú la nota exòtica ni el detall decoratiu sinó més aviat tot el contrari: la justesa de dicció, l'esbós sintètic, la màxima funcionalitat del discurs. Si un advocat de l'"esthétique du minime" com Jean Cocteau s'interessa per aquesta forma<sup>8</sup> és perquè hi reconeix un vehicle escaient per als seus ideals estètics, de la mateixa manera que, a casa nostra, l'hi reconeix Junoy, advocat de l'art sintètic des dels seus inicis com a articulista.

Una qüestió diferent és si l'eclosió de l'haikú hauria estat possible sense que abans s'hagués produït el moviment orientalista, que constituí la via d'acostament de l'Occident a l'art i la literatura orientals. El cas del Japó és força il·lustratiu en aquest punt. Després de tres segles de tancament del país, la caiguda del règim Tokugawa l'any 1868 i la restauració Meiji en propiciaren l'obertura. Els països occidentals s'apressaren a cercar-hi un camp d'expansió econòmica i un dipòsit de meravelles inexplorades. El primer que fascinà els ulls europeus foren els objectes artístics —ceràmica, gravats, mobles, teixits, ventalls...— que gaudiren d'un gran èxit en les exposicions universals, com la de París de 1878 i la

---

<sup>7</sup> Sobre la importància de l'estètica orientalista a final del segle XX vegeu WEISBERG, Yvonne M. *Japonisme: an annotated bibliography*. New Brunswick, New Jersey: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum – Rutgers, New York: The State University of New Jersey-Garland Publ., 1990; KIM-LEE, Sue-Hee. "La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principio del siglo XX". Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987. Tesi doctoral. Sobre el japonisme a Catalunya podeu consultar SHIRAIISHI, Minoru. "El japonismo en Cataluña. La evolución del japonismo: formas e ideologías". Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996. Treball de recerca.

<sup>8</sup> COCTEAU, Jean. *Oeuvres poétiques complètes*. París: Gallimard, 1999, p. 240-241.

de Barcelona de 1888.<sup>9</sup> El primer pas, doncs, consistí en el coneixement per part dels artistes, artesans i col·leccionistes europeus d'aquestes obres procedents del Japó. A continuació aquests artistes i artesans començaren a produir obres i objectes decoratius que incorporaven motius decoratius japonesos. Aquests motius decoratius passaren també a les pàgines —i a les portades— dels llibres d'art i de literatura; motius com els paravents, els ventalls o els crisantems anaren també fent acte de presència en els poemes i les proses dels autors occidentals.

No obstant això, aquests motius literaris procedien més aviat dels objectes artístics del Japó que no pas de les seves obres literàries. L'apreciació de la literatura asiàtica havia de salvar la barrera de la llengua, la qual cosa propicià l'aparició d'un seguit d'obres d'estudiosos europeus sobre la literatura japonesa. Arcangeli, en la introducció a la seva *Literatura japonesa* publicada en italià l'any 1915, cita els noms de Lafcadio Hearn com a “japonès d'adopció”; Aston, Chamberlain, Wright, Brownell, Stead i Satov entre els anglesos; Severini, Valenziani, Nocentini, Puini i Gattimoni entre els italians; Boller, Florenz i Hoffman entre els alemanys, i Klaproth, Papinot i De Rosny entre els francesos.<sup>10</sup> A poc a poc l'Occident es preparava per escoltar la veu pròpia del Japó, la qual cosa explica el ressò que aconseguiren assaigs com *El llibre del te*, *Ideals of the East* i *The Awakening of Japan* d'Okakura Kakuzo,<sup>11</sup> una de les primeres veus asiàtiques que reivindicaren la importància del llegat cultural d'aquell continent.

---

<sup>9</sup> Vegeu SHIRAISHI, Minoru. *Op. cit.*, p. 140-184; el capítol quart se centra específicament en aquestes exposicions. Per a una visió general dels resultats artístics dels primers contactes entre occidentals i japonesos després de l'obertura del Japó a l'exterior, vegeu MACOUIN, Francis; OMOTO, Keiko. *Quand le Japon s'ouvrit au monde. Émile Guimet et les arts d'Asie*. París: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

<sup>10</sup> ARCANGELI, P. *Literatura japonesa*. Traducció de Jacint M. Mustieles. Barcelona: Editorial Catalana, 1921, p. 8.

<sup>11</sup> OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. New York: Duffield and Green, 1906; *The Ideals of the East, With Special Reference to the Art of Japan*. London: J. Murray, 1903; *The Awakening of*

L'orientalisme, doncs, forní el coneixement mínim indispensable i preparà el camí per a un acostament seriós a la literatura i el pensament orientals i, més concretament, japonesos. L'altre fet decisiu que acabà d'obrir la porta cap a un interès genuí per les veus asiàtiques és l'esclat de la Primera Guerra Mundial, que posà en qüestió les conviccions de les potències europees i sacsejà les ments més inquietes del vell continent, les quals sentiren la necessitat de cercar valors alternatius a aquells que veien esfondrar-se. Si les cerquem, trobarem nombroses similituds entre el conreu de l'haikú que es donà a Europa durant la segona i la tercera dècada del segle XX i l'orientalisme de la fi del segle anterior, però també trobarem una fractura d'enorme importància: la que provocà la Gran Guerra.

L'espurna que féu encendre la passió per l'haikú a França fou, precisament, la publicació d'un recull d'haikús per part d'un soldat que havia estat ferit al front franco-alemany. En el número de maig de 1916 de *La Grande Revue* van aparèixer les “Cent visions de guerre” de Julien Vocance,<sup>12</sup> un conjunt de cent haikús en què l'autor presentava la seva experiència al front. *La Grande Revue* introduïa els poemes de la manera següent:

De rapides impressions de campagne, écrites dans le moment même où elles ont été vécues, telles sont ces «Cent Visions de Guerre». Le cadre en paraît tout d'abord étrange; il reproduit la forme du «haï-kaï», petit poème de trois vers dans lequel les Japonais rendent soit un état d'âme, soit un aspect de la nature ou de la

---

*Japan*. New York: The Century Co., 1904. La traducció catalana de *The Book of Tea* és de Carles Soldevila: OKAKURA, Kakuzo. *El llibre del te*. Barcelona: Llibreria Catalònia, [s. d].

<sup>12</sup> VOCANCE, Julien. “Cent visions de guerre”. *La Grande Revue*, vol. 89, núm. 585 (maig 1916), p. 424-435.

vie. Et la forme s'est trouvée toute naturelle pour ces notations éparses et ces visions directes de la vie de guerre.<sup>13</sup>

Els editors de la revista eren conscients que calia prevenir els lectors abans que iniciessin la lectura, avisant-los que els poemes de tres versos sense rima no eren pas un caprici o una invenció de l'autor, sinó un motlle de procedència japonesa; altrament, ben pocs haurien aconseguit relacionar-lo amb l'haikú, forma que llavors només era coneguda entre especialistes.

La nota introductòria destaca també el fet que l'ús que Vocance fa d'aquesta forma és la mateixa que se'n fa al Japó: presentar un estat d'ànim o un aspecte de la naturalesa o de la vida. Aquesta adhesió a una tradició prèvia, per bé que exòtica, justifica la tria de la forma realitzada per l'autor i, alhora, explica, podríem dir que "certifica", la qualitat de "visions directes de la vie de guerre" que tenen els poemes. Cal no oblidar que es publicaren en plena Primera Guerra Mundial, i que, a banda de l'interès literari que poguessin tenir, els lectors de la revista també en podien valorar la informació de primera mà que contenia sobre el conflicte, és a dir, l'aspecte documental. Són innombrables els articles d'opinió i les obres literàries sobre la guerra apareguts en les revistes franceses del moment, algunes de les quals dedicaven seccions fixes a aquesta qüestió. Entre una audiència sensibilitzada fins aquest punt, una obra com aquesta, escrita per un combatent que havia estat ferit al front, no podia pas passar desapercebuda, i, de fet, per explicar com és possible que "Cent visions de guerre" popularitzés fins a tal punt l'haikú a França en els anys següents, cal tenir en compte l'efecte amplificador d'aquesta circumstància. L'interès pel vehicle d'expressió, l'haikú,

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 424; la nota va signada amb les sigles "N.D.L.R."

devia venir en segon terme; l'esquer, per dir-ho d'alguna manera, fou sens dubte la informació sobre la guerra que contenien els poemes.

En aquest sentit, la seva qualitat de “notacions directes”, poc elaborades, fou molt valuosa. Es tracta d'una característica que venia donada per la forma i la tradició japonesa. L'ideal per a l'haikú és sempre dir el mínim possible, i interrompre el discurs quan s'ha dit allò que és essencial; després, queda en mans del lector interpretar, o fer reviure, l'experiència que presenta el poema. Els lectors occidentals, avesats que les obres literàries creïn els seus propis referents i que els autors els proporcionin claus per interpretar-ne el contingut, solen sentir-se desconcertats en entrar en contacte amb la forma de l'haikú, perquè hi troben a faltar que el poeta se'ls adreci directament per fer-los un comentari, o donar-los una indicació sobre “què va passar després”. Per exemple, Vocance presenta l'instant en què fou ferit al front de la manera següent:

Mon oreille inquiète analyse les sons:

De nous... des Boches... 77... 120...

A droite... en face... au-dessus... Touché!<sup>14</sup>

Cap comentari, ni en aquest haikú ni en els següents, sobre els sentiments del poeta-soldat. En una altra obra, l'incident hauria provocat una expansió dramàtica del tema, una presentació de sentiments de ràbia, de dolor, de desesperació, d'impotència... Vocance es limita a introduir un signe d'admiració després del mot clau “touché”, que, emprat com en el joc de la guerra de vaixells, és difícil de dir si expressa dolor o, més aviat, sorpresa; el mot “touché”, que dóna resposta al

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 433.

verb “analyse”, suggereix que la possibilitat de ser ferit havia estat fins llavors només una hipòtesi remota, i que la primera conseqüència de la ferida és traslladar el poeta d’una realitat especulativa a una de física.

D’una banda, aquesta manca de sentimentalitat afavoria la “credibilitat” del poema com a document del conflicte bèl·lic. En no partir d’una postura presa, els poemes de Vocance aconseguen de produir l’efecte d’instantànies de guerra, de visions transparents, “directes”. Per exemple, el primer haikú, d’introducció, no diu sinó:

Deux levées de terre,  
Deux reseaux de fil de fer:  
Deux civilisations.<sup>15</sup>

El bombardeig d’una vila enemiga és presentat a la llum de les canonades, que la fan present un instant i la destrueixen tot seguit:

Les rafales de nos canons  
D’un ville a l’horizon  
Allument la vision brève.<sup>16</sup>

L’impacte d’una bomba en un soldat es dona d’aquesta manera tan simple i, alhora, tan esgarrifosa:

Par petits paquets,

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 426.

En éventail autour de lui,  
Sa chair a jailli.<sup>17</sup>

Al llarg dels cent poemes *Vocance* va fent patents alguns dels sentiments que informen la seva visió de la vida al front, com són la simpatia pels soldats que hi han de lluitar i morir, la llàstima pels que ja han mort o per la població civil, o l'antipatia vers els comandaments o els dirigents:

Sur ces charniers,  
Ces feux d'artifice!...  
Une fois de plus sacrilèges!<sup>18</sup>

Le teint fleuri,  
Le ventre déboutonné:  
Cuisiniers des officiers.<sup>19</sup>

Petite fille au bras fauché,  
Pourquoi jouais-tu ainsi?  
Tu pouvais être mienne...<sup>20</sup>

La femme de l'ambassadeur  
On dit qu'elle a beaucoup réconforté, complimenté.  
Nous n'avons vu personne et n'avons pas encore mangé.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 427.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 425.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 432.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 434.



Tanmateix, aquests rampells “subjectius” no destrueixen l’efecte general d’“objectivitat” de “Cent visions de guerre”, i contribueixen, de fet, a reblar la sensació d’experiència directa que produeixen.

La lleugeresa de l’aparell retòric també contribueix a conferir el caràcter de “visions directes” a aquests haikús. Un coneixedor de la tradició japonesa podria argumentar que els poemes de Vocance es troben lluny de la transparència i la simplicitat d’un Bashô o d’un Buson: recorren sovint a la metàfora; tenen un desenvolupament narratiu que sovint desborda el dels models japonesos; ultrapassen, de vegades de molt, l’extensió de les disset síl·labes que conformen l’haikú, i ocasionalment presenten rimes en dos o fins i tot en els tres versos. Tanmateix, aquí, el que és interessant de destacar es el fet que, tal com indica Couchoud, “l’*épigramme lyrique* s’est fort bien pliée à cette matière terrible”.<sup>22</sup> Només cal pensar en què podrien haver esdevingut els poemes de Vocance si no hagués comptat amb el referent de l’haikú japonès. Especialment si tenim en compte el dramatisme del contingut, aquestes visions devien impressionar els lectors de l’època per la seva nuesa i simplicitat.

Això no obstant, en alguns poemes sí que descobrim un despullament i una aparent manca de pretensions estètiques directament relacionables amb l’haikú japonès. El motiu de les puces i del fred de la nit són presents en la literatura nipona:

Dans sa flanelle

Ses ongles vont, picorant

---

<sup>22</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d’Asie*. 3a ed. París: C. Lévy, [s. d.], p. 132.

Les petites bêtes.<sup>23</sup>

Si je sors ma tête, elle aura froid.

Si je sors mes pieds, ils gèleront.

Je me pelotonnerai sur moi-même.<sup>24</sup>

Així com també els retrats d'escenes francament desagradables, com la següent:

Dans les vertèbres

Du cheval mal enfoui

Mon pied fait: floche...<sup>25</sup>

Vocance, doncs, parteix de la forma japonesa, però no s'hi sotmet. El seu fi és escriure poemes que descriguin la seva experiència, i, quan li cal apartar-se de l'haikú japonès, ho fa. Ens aquests tres darrers la proximitat als models japonesos és molt remarcable, però de vegades els seus versos prenen un tombant narratiu, sentenciós o dramàtic aliè a la tradició oriental. L'haikú que hem citat que encapçala les "Cent visions de guerre" té un to generalitzador que seria difícil de trobar entre els dels autors japonesos; els dos següents també se n'aparten, el primer pel to alhora generalitzador i metafòric, i el segon, que clou el cicle, pel to pompós i solemne, més propi d'un epigrama occidental que d'un haikú oriental:

La Mort a creusé sans doute

Ces gigantesques sillons

Dont les graines sont des hommes.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> VOCANCE, Julien. *Op. cit.*, p. 428.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 429.

Mes camarades, mes frères,  
Nous aurons beaucoup souffert...  
Hélas! Vous vaincrez sans moi.<sup>27</sup>

De fet, el tema mateix, de naturalesa bèl·lica, és completament aliè a la literatura japonesa; podríem dir, fins i tot, que constitueix una violació flagrant dels canons estètics de l'haikú. Aquesta forma és, al Japó, un vehicle que serveix per descriure impressions de paisatge, estats d'ànim fugissers o bé petites experiències quotidianes; el dramatisme de la guerra queda competament fora del ventall temàtic habitual. És l'elecció del tema, fonamentalment, el que deixa clara l'actitud de Vocance davant de l'haikú japonès: allò que l'interessa no és emular els models japonesos, sinó servir-se de la mateixa eina que ells per als seus propis fins. Alhora, el tema bèl·lic evita que Vocance caigui en la temptació de fer "orientalisme": tot i que en alguns dels haikús de "Cent visions de guerre" és evident la influència dels autors japonesos, el marc en què s'insereixen faria poc pertinent la presència d'elements decorativistes. Des d'aquest punt de vista, Vocance es troba a molta distància dels artistes de final del XIX que empraven els motius orientals per donar un aire exòtic a les seves obres, i no es plantejaven, o no sentien la necessitat, d'aprofundir en l'assimilació de l'art oriental.

Cal comentar també l'afirmació de la nota introductòria segons la qual les "Cent visions de guerre" són "impressions de campagne, écrites dans le moment même où elles ont été vécues". Serà interessant de citar la nota del *Mercure de France* sobre la publicació de l'obra:

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 435.

«Cent Visions de Guerre», que publie M. Julien Vocance dans *La Grande Revue* (mai), apportent une note vraiment originale au milieu de toutes les inspirations venues de la guerre, avec ou sans risques mortels pour leurs interprètes. Une note de la rédaction avertit: «De rapides impressions de campagne, écrites dans le moment même où elles ont été vécues.» C'est à peine croyable pour la plupart de ces cent visions: M. Vocance semble plutôt avoir patiemment obtenu cet effet de rapidité par un travail méticuleux de bon ciseleur.<sup>28</sup>

Efectivament, tant el simple sentit comú com l'acurada construcció dels poemes fan evident que hi ha hagut un pacient treball de composició per arribar a la forma final. I no solament en cadascun dels poemes: és molt probable que la convalescència de la ferida que posà fi a la seva experiència al front també servís a Vocance per editar l'obra, descartant els haikús no prou reeixits i ordenant els triats en les diverses seqüències que integren el conjunt. La precisió de la nota introductòria, segons la qual les “Cent visions de guerre” foren “écrites dans le moment même où elles ont été vécues”, més que la realitat, expressen l'ideal estètic del *haijin*, l'escriptor d'haikús: escriure poemes que reflecteixin al més fidelment possible l'experiència viscuda, que no se n'allunyin per la via de la racionalització o la imaginació. Idealment, els haikús són un producte que emana, sense separar-se'n mai, de la vida de l'autor, i el seu màxim compliment és aconseguir que el lector pugui participar de l'experiència que presenten.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> “Cent visions de guerre”. *Mercure de France*, vol. 116, núm. 433 (1 juliol 1916), p. 125.

<sup>29</sup> Vegeu HIGGINSON, William J.; HARTER, Penny. *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*. Tokyo: Kodansha International, 1989.

El referent llunyà de les “Cent visions de guerre” de Vocance són els diaris de Bashô, escrits en una combinació de prosa i haikús que es denomina *haibun*.<sup>30</sup> En una obra mestra de la literatura japonesa com *Els camins d’Oku*, de Bashô, la prosa té la funció d’aportar les dades objectives del viatge de l’autor, mentre que els haikús esdevenen una mena de nòduls poètics que concentren les experiències més significatives de l’autor. Actualment, la figura dels mestres d’haikú i dels autors de *haibun* de l’època de Bashô ha donat pas a una multitud de conreadors d’aquesta forma, aficionats o professionals, al Japó i a d’altres països, que aprofiten les experiències de viatges i excursions, o simplement de la vida quotidiana, per escriure haikús.<sup>31</sup>

En el cas de “Cent visions de guerre” és interessant de tenir en compte que, quan Vocance donà a conèixer la forma de l’haikú, ho féu integrant-la en un cicle de poemes força ben estructurat, que comença amb l’arribada al front i les primeres experiències de soldat inexpert i condueix, per mitjà de diverses vivències en el camp de batalla, fins a la ferida i el temps de sojorn a l’hospital militar. El cicle conté subseccions que exploten un mateix esdeveniment des de diversos punts de vista. El de la ferida del poeta és un dels més breus:

Mon oreille inquiète analyse les sons:

De nous... des Boches... 77... 120...

A droite... en face... au-dessus... Touché!

---

<sup>30</sup> Hi ha algunes mostres d’aquest gènere traduïdes al català: BASHÔ, Matsuo. “Cròniques d’un maletí fatigat pel viatge”. *Faig. Revista Literària*, núm. 27 (setembre 1986), p. 19-34. Traducció i nota de Pep Julià i Eudald Puig; BASHÔ, Matsuo. “Notes sobre l’ermitatge de la il·lusió”. *Els Marges*, núm. 52 (març 1995), p. 73-75. Traducció de Mercè Altimir.

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción. Op. cit.*, p. 109-123 i 197-199.

Une belle lueur!...

Les mains aux paupières

Pour se protéger.

Fleur qui respirait la lumière,

Son œil gît,

La gorge tranchée.

Occasion unique, ou rare,

De bien mourir, même sans gloire...

Que tu regretteras plus tard.<sup>32</sup>

La publicació d'aquestes visions del front en forma de cicle esdevingué important per dos motius: en primer lloc, donà un volum i una entitat a l'obra que li permeté d'assolir una repercussió que de ben segur no hauria tingut si el nombre d'haikús hagués estat més reduït; en segon lloc, presentà al gran públic francès no solament la forma de l'haikú, sinó també la possibilitat, ja present en la lírica japonesa, d'explotar-la construint-hi sèries o cicles. Molts autors optaren per conrear l'haikú com a forma individual, aïllada, però altres, com Josep Maria Junoy a casa nostra, saberen aprofitar la via que els apuntava el poeta francès per concebre conjunts perfectament estructurats amb aquesta forma. Vocance mateix va continuar en aquesta línia amb diversos aplecs d'haikús que reuní finalment al volum *Le livre de haikai*.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> VOCANCE, Julien. *Op. cit.*, p. 432-433.

<sup>33</sup> VOCANCE, Julien. *Le livre de haikai*. Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1977.

Si l'haikú era una forma tan poc coneguda a França abans de la publicació de “Cent visions de guerre”, hom pot preguntar-se com és possible que Julien Vocance no solament la conegués, sinó que hi estigués familiaritzat fins al punt de servir-se'n per recollir les seves experiències de la guerra.

Vocance era amic personal de Paul-Louis Couchoud, que fou qui el va empènyer a publicar els seus haikús a la *Grande Revue*,<sup>34</sup> i qui el devia iniciar, molt probablement, en aquesta forma. Uns mesos després de l'aparició de les “Cent visions de guerre” fou també la veu experta de Couchoud la que informà els lectors, des de les pàgines del llibre *Sages et poètes d'Asie*, sobre què era un haikú i com es podien relacionar els del poeta-soldat amb els japonesos. En definitiva, Couchoud actuà com a mestre de Vocance i apadrinà la publicació dels seus primers haikús, tot i que posteriorment fou Vocance qui conreà aquesta forma amb més assiduitat, mentre Couchoud dirigia els seus esforços vers l'estudi de la filosofia i de les religions.

Paul-Louis Couchoud havia tingut ocasió de passar nou mesos al Japó en els primers anys del segle, del setembre de 1903 al maig de 1904, gràcies a una beca.<sup>35</sup> En aquest moment s'estava produint al Japó un gran renaixement del conreu de l'haikú, impulsat per la tasca com a poeta i com a crític de Shiki (mort el 1902, l'any abans de l'arribada de Couchoud al país) i per la revista de la qual fou cofundador, *Hototogisu*. Shiki havia estat, de fet, qui havia proposat d'emprar sistemàticament el *haiku* per independitzar, “oficialment”, aquesta forma de la del

---

<sup>34</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Les debuts de la poesie japonaise en France* [en línia]. [França]: Cherrycell. <<http://cherrycell.multimania.com/poesie.htm>> [Consulta: 24 agost 2001].

<sup>35</sup> *Ibidem*.

*haikai no renga* de la qual procedeix, tot i que Couchoud no recull l'ús del nou terme.<sup>36</sup>

El poeta francès pogué, doncs, aprofundir en aquesta forma durant l'estada al Japó, i a la tornada a França la donà a conèixer amb un recull poètic i dos assaigs.

Del recull poètic, imprès el 1905 i titulat *Au fil de l'eau*, se n'editaren només trenta exemplars, que no van ser posats a la venda. Aquesta plaqueta conté setanta-dos haikús escrits durant un viatge pels canals del sud de França amb Julien Vocance i un altre amic, i recull impressions de la natura i de les anècdotes del viatge. Couchoud explica, a *Sages et poètes d'Asie*, en què consistí aquest passatemp poètic:

Deux amis et moi, au cours d'un voyage en bateau, nous nous sommes exercés pendant un mois d'été à faire des haikai français, sans règle prosodique, à l'imitation non des originaux japonais, mais des traductions françaises.<sup>37</sup>

L'estructura característica de l'haikú, basada en la distribució del material lingüístic en dos versos de cinc unitats fòniques i un de set, ja es va deixar de banda, doncs, en la primera adaptació que se'n féu al francès. Un altre element que també es deixà de banda és el mot estacional, que en l'haikú clàssic japonès és preceptiu per indicar el moment de l'any en què se situa el poema. Ens seria difícil, per exemple, adscriure els haikús següents a alguna estació en particular:

Dans la nuit silencieuse

---

<sup>36</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 97-108.

<sup>37</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Op. cit.*, p. 132.



Le fleuve épuisé et la vieille tour  
Se rappellent leur vaillance.

Une simple fleur de papier  
Dans un vase.  
Eglise rustique.<sup>38</sup>

Tot i que, cal dir-ho, en alguns haikús l'estiu del migdia francès emergeix amb una sensualitat fascinant:

Les joncs même tombent de sommeil.  
Je rôtis délicieusement  
Midi.

Dans le soir brûlant  
Nous cherchons une auberge.  
O ces capucines!<sup>39</sup>

En *Au fil de l'eau* no hi ha una actitud servil respecte a l'haikú japonès, però sí que s'hi fa evident que Couchoud en coneixia i n'admirava la producció clàssica. De vegades, els seus poemes són evocadors, estranyament meditatis, a la manera de Bashô:

La vache repue

---

<sup>38</sup> Citem els haikús d'*Au fil de l'eau* a través de la *Nouvelle Française*, que en publicà alguns en un aplec que haurem de comentar més endavant: PAULHAN, Jean (ed.). "Haï-kaïs". *Nouvelle Revue Française*, vol. 15, núm. 84 (setembre 1920), p. 329-345. Cal dir que alguns autors afirmen que aquest poemes foren publicats en el número de juliol de la *Nouvelle Revue Française*, però que, de fet, la publicació correspon al número de setembre de 1920.

<sup>39</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. "Au fil de l'eau". Dins: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 331.

Ne voit que le pied

Du saule argenté.

Dans la nuit silencieuse

Le fleuve épuisé et la vieille tour

Se rappellent leur vaillance.<sup>40</sup>

D'altres vegades, la identificació amb el món animal ens fa pensar en un Issa:

Sur le bord du bateau

Je me hasarde à quatre pattes.

Que me veut cette libellule?<sup>41</sup>

Elle hale le bateau

Quand l'épaule est meurtrie,

Elle tire avec le ventre.<sup>42</sup>

Tanmateix, el conjunt insinua el mestratge de Buson, poeta i pintor admirat per Couchoud, en els haikús del qual la qualitat plàstica del que s'evoca sol constituir un dels atractius principals del poema. També fan pensar en Buson l'actitud enjogassada i l'atmosfera lúdica, puix que en la producció d'aquest poeta hi predomina una actitud que més aviat esperaríem d'un autor afeccionat. Avui dia trobaríem al Japó una gran quantitat de persones que, tal com féu Couchoud en aquell viatge pels canals francesos, van anotant les impressions i els incidents del

---

<sup>40</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 331.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 332.

viatge en forma de poemes curts que potser acabaran de polir a casa, i publicaran, o no, en una revista dedicada a l'haikú o a la literatura en general. La figura del *haijin* o escriptor d'haikús afeccionat ha existit en aquest país ja des dels temps de Bashô, que aprofità els nombrosos viatges que féu per visitar els seus deixebles, molts d'ells no professionals; es tracta, per tant, d'una figura consolidada i de gran significació històrica.<sup>43</sup>

Tot i que el to dels haikús d'*Au fil de l'eau* i el dels haikús de "Cent visions de guerre" són molt diferents, i que els primers recorden d'una manera molt més directa els clàssics japonesos, a *Sages et poètes d'Asie* Couchoud considera els seus esforços i els de Vocance dirigits cap al mateix fi: adaptar aquesta forma oriental a la literatura francesa, modificant-ne els trets que calgui per adequar-los al tema o a l'entorn literari. El fragment següent, que ja hem citat parcialment, correspon a la part de l'assaig en què Couchoud expressa aquesta actitud de llibertat creativa respecte als models japonesos:

Deux amis et moi, au cours d'un voyage en bateau, nous nous sommes exercés pendant un mois d'été à faire des haïkaï français, sans règle prosodique, à l'imitation non des originaux japonais, mais des traductions françaises. Aujourd'hui, pas une de ces épigrammes ne nous satisfait. Mais l'un de nous pendant l'hiver de 1914 et toute l'année 1915, dans les tranchées de Champagne où il se battait, où il a été blessé, a eu l'idée de noter sous la même forme ses vues de la guerre. Comme à toute matière neuve, l'épigramme lyrique s'est fort bien pliée à cette matière terrible. A mon goût ces haïkaï de Julien Vocance

---

<sup>43</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 72.

méritent d'être placés à côté des modèles japonais comme une estampe de chez nous est mise parfois en pendant d'une estampe de là-bas.<sup>44</sup>

Couchoud, doncs, no veia els models japonesos com quelcom invariable, inamovible; ben al contrari, veia l'haikú com una forma viva, que podia modificar-se per adaptar-la a les necessitats de cada moment. La qual cosa no implica pas una infravaloració de la tradició original: l'estimació de l'autor per Buson i els haikús japonesos es trasllueix nítidament en *Au fil de l'eau* i en la publicació, l'any 1906, de dos assaigs dedicats a l'haikú en la revista *Les Lettres*: "Les haikai" i "Les épigrammes lyriques du Japon".<sup>45</sup> Aquest segon article passà a formar part, el 1916, del volum *Sages et poètes d'Asie*.

Tanmateix, el 1916 aquestes aportacions havien quedat oblidades, i la forma de l'haikú era desconeguda pel gran públic de França. Calia que Vocance publicqués les seves "Cent visions de guerre" per despertar l'interès per aquest tipus de poema i donar-li una nova empenta, que aquesta vegada fou definitiva.

Quan aparegueren els poemes de Vocance, els lectors, segurament molts, que es volgueren documentar sobre aquesta forma trobaren poques obres que en parlessin. Els primers estudis i antologies de literatura japonesa publicats a França deixaven de banda la forma de l'haikú, i se centraven en l'estudi de la tanka, una forma més antiga dins la literatura nipona i més propera a les convencions poètiques occidentals. El primer llibre en francès que contenia un capítol, tot i que breu, dedicat a l'haikú fou la traducció de l'estudi *A History of Japanese*

---

<sup>44</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 132-133.

<sup>45</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*

*Literature* de W. G. Aston, aparegut l'any 1902 amb el títol de *Littérature japonaise*.<sup>46</sup> Una alternativa, o un complement, a aquest volum, era l'*Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, de Michel Revon, apareguda el 1910,<sup>47</sup> la qual també dóna més informació de la tanka que de l'haikú; la informació que inclou, però, és força més substancial, i les explicacions són molt entenedores i d'extrema utilitat per als lectors occidentals. Aquesta antologia fou reimpressa l'any 1918, potser per respondre a la demanda d'obres que permetessin d'informar-se sobre la literatura japonesa.

La publicació de *Sages et poètes d'Asie* de Paul-Louis Couchoud el 1916, uns mesos després de l'aparició dels poemes de Vocance, respon a la necessitat del públic francès de documentar-se sobre l'haikú.<sup>48</sup> La relació d'aquesta publicació amb la de les "Cent visions de guerre" queda explicitada per la referència que hi féu Couchoud, i per la citació d'uns quants dels haikús que l'integren. "Les épigrammes lyriques du Japon" no és pas un assaig extens ni acadèmic, però és molt amè, i inclou la traducció de nombrosos haikús clàssics japonesos, cosa que convertí l'obra en un vehicle de difusió ideal per a l'haikú, en contrast amb els llibres d'Aston i Revon, de caràcter més tècnic i erudit.<sup>49</sup>

Així, doncs, la publicació de les "Cent visions de guerre" de Julien Vocance, juntament amb l'existència o la publicació de les obres mencionades (i, òbviament, d'obres en altres llengües europees per a aquells lectors que en

---

<sup>46</sup> ASTON, W. G. *Littérature japonaise*. París: Armand Colin, 1902. Traducció d'Henry-D. Davray.

<sup>47</sup> REVON, Michel. *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle*. París: Delagrave, 1918.

<sup>48</sup> La publicació de *Sages et poètes d'Asie* fou esmentada al *Mercure de France*, vol. 118, núm. 443 (16 desembre 1916), p. 749. Per tant, el volum degué aparèixer els mesos de setembre o octubre.

<sup>49</sup> Comentem el contingut de *Littérature japonaise*, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle* i "Les épigrammes lyriques du Japon" a la secció 2.2. d'aquest mateix capítol.

dominessin), propicià la popularització del conreu de l'haikú en francès. Un conreu que tenia com a referent, en darrer terme, els models japonesos, però que partia de l'exemple més immediat de Vocance. Els autors francesos no adoptaren una actitud imitativa respecte a l'haikú japonès, sinó que feren ús d'aquesta forma per resoldre qüestions de dicció poètica que es plantejaven en el si de la pròpia literatura francesa; és per aquest motiu que s'explica que Couchoud, a "Les épigrammes lyriques du Japon", relacionés la forma de l'haikú amb alguns poemes breus de Verlaine o de Jules Renard.<sup>50</sup> L'haikú interessava per la concisió i l'economia de mitjans que exigia i per la contenció emocional i l'austeritat descriptiva que imposava, característiques que molts autors trobaren útils per combatre l'impressionisme de bona part de la literatura de fi de segle, d'una banda, i els experiments més agosarats de les avantguardes literàries, de l'altra.<sup>51</sup> De fet, l'esclat de la popularitat de l'haikú a França es produí en el si d'un moviment més general de revalorització de l'epigrama de tradició occidental que es desenvolupà a la segona dècada del segle XX. En aquest sentit, la nota que aparegué a la *Nouvelle Revue Française* comentant l'aparició d'*Amour couleur de Paris*, de Jules Romains, és molt representativa d'allò que s'esperava obtenir amb el conreu de l'haikú (cal fer esment de la referència a Verlaine, que es pot relacionar amb la que havia fet anteriorment Couchoud a "Les épigrammes lyriques du Japon"):

---

<sup>50</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 131.

<sup>51</sup> MOLAS, Joaquim. "Pròleg". A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 20.

Rien ne serait plus piquant que de comparer ces odelettes graves à certaines chansons de Verlaine. Par des moyens tout opposés Jules Romains obtient des effets de pureté profonde:

Du ciel pour une heure encore,  
Du bleu qui serre le cœur,  
Amour couleur de Paris.

On admire avec quelle rigueur, il se garde de l'art le plus facile, et d'une séduction à la fois sûre et commune, l'art des impressions parcellaires, des tons justes posés par petites taches. Romains expose et conclut. Son plus court poème est un univers inventé, peuplé d'êtres et de choses recrées par la puissante et volontaire imagination de l'auteur des *Puissances de Paris*.

Sur la technique de Jules Romains, il y aurait beaucoup à dire, et j'y vois pour ma part un trop grand nombre de possibilités, offertes aux poètes médiocres. C'est pourtant le plus sérieux et le plus émouvant des efforts tentés pour restituer à la poésie, sous une apparence nouvelle, les beautés vigoureuses de la métrique traditionnelle.<sup>52</sup>

No tot en aquesta citació és generalitzable al conreu de l'haikú a França, que fou força diversificat, pel nombre mateix de conreadors que va tenir. Tanmateix, mots com "rigueur", "tons justes", o "expose et conclut" indiquen clarament els camins pels quals transitava l'haikú al nostre país veí.

La popularització d'aquesta forma a partir de 1916 conduí a la formació de grups de poetes que la conreaven. El primer d'aquests grups fou el format pel

---

<sup>52</sup> ALLARD, Roger. "AMOUR COULEUR DE PARIS et plusieurs autres poèmes par Jules Romains". *Nouvelle Revue Française*, vol 18, núm. 102 (març 1922), p. 341-342.

mateix Paul Vocance, Jean Paulhan i Paul Eluard.<sup>53</sup> Aquest grup fou l'organitzador d'aquella “mena de competició amb força èxit” l'any a què es referia Enric Sullà en la primera citació que hem fet en aquesta secció,<sup>54</sup> però la seva iniciativa més important fou la de publicar a la *Nouvelle Revue Française*, el mes de setembre de 1920, una col·lecció d'haikús de diversos autors, alguns dels quals de molt prestigi, que va contribuir a difondre encara més aquesta forma i que constatà la maduresa que l'haikú francès havia assolit en pocs anys.<sup>55</sup> El nombre d'haikús i d'articles sobre l'haikú publicats en les revistes franceses de literatura de gran difusió s'incrementà de manera significativa cap als anys 1920 i 1921, i en aquest increment els “Haï-kaïs” de la *Nouvelle Revue* hi degueren tenir una influència significativa.

El curador del recull fou Jean Paulhan. La introducció inclou una breu definició de la forma, així com tres haikús japonesos traduïts per Paul-Louis Couchoud a “Les épigrammes lyriques du Japon”; a peu de pàgina es dona la referència de *Sages et poètes d'Asie*. La introducció finalitza amb el paràgraf següent:

Dix faiseurs de haï-kaïs, qui se découvrent ici réunis autour de Couchoud, tâchent à mettre au point un instrument d'analyse. Ils ne savent pas quelles aventures, ils supposent la plupart que des aventures attendent le haï-kaï français — (qui pourrait trouver par exemple la sorte de succès qui vint en d'autres temps au madrigal, ou bien au sonnet; et par là former un goût commun: ce goût justement qui passe pour préparer la venue d'œuvres plus décisives.)<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*

<sup>54</sup> Vegeu la nota 1 d'aquest capítol.

<sup>55</sup> PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 330.



Crida l'atenció la denominació d'"instrument d'anàlisi" aplicada a una forma poètica, però de fet respon a un punt de vista molt semblant al que exposà Roger Allard en comentar *Amour couleur de Paris* dos anys després: l'haikú es caracteritza per la brevetat i "objectivitat" (Paulhan també parla de "moins oratoire" i afirma que els haikús són "poésies sans explication").<sup>57</sup>

Són molt significatives les referències al madrigal i al sonet, formes clàssiques de la tradició occidental, que palesen el desig del curador de veure l'haikú, forma importada recentment del Japó, adaptada i consolidada en la literatura occidental. I cal destacar la insistència, implícita, que la via que s'ha de perseguir no és pas la imitativa, la de l'adhesió cega als models japonesos, sinó la creativa, la d'adaptació de la forma a la literatura francesa. Un indicatiu ben clar d'aquesta actitud és el fet que només se citen tres poemes traduïts del japonès, mentre que es donen onze haikús de Couchoud i onze de Vocance. La referència a la literatura japonesa és ineludible, per tal com l'haikú és una forma que arriba a Europa ja donada, ja definida; tanmateix, allò que interessa és el conreu autòcton, el procés de "mise au point" dels seus mecanismes en la llengua francesa.

Paulhan, precisament, presenta els haikús dels dotze autors francesos (els deu autors a què fa referència, més Couchoud i el mateix Paulhan, que no s'inclou en el recompte per modèstia i situa els seus poemes al final del recull) com una sèrie d'assaigs ("dix faiseurs de haï-kaïs (...) tâchent à mettre au point un instrument d'analyse")<sup>58</sup> que faran possible el desplegament de les possibilitats d'aquesta forma en el futur en la llengua francesa. Per tant, el recull esdevé una invitació a treballar-hi i explotar-ne tots els recursos.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 330.

Aquesta invitació es basa en la presentació d'un ventall força ampli d'autors, que inclou també els que havien introduït i popularitzat l'haikú a França. L'aplec de poemes es pot considerar també una mena d'homenatge a Paul-Louis Couchoud, figura que, tot i haver estat l'introduïdor de l'haikú a França, havia romàs a l'ombra de la popularitat aconseguida per Vocance amb les "Cent visions de guerre". En el pròleg es dona la referència de *Sages et poètes d'Asie* i s'hi citen tres poemes traduïts per Couchoud, certificant el seu caràcter de coneixedor i traductor de la tradició japonesa de l'haikú. El recull poètic va encapçalat pels seus haikús de creació original, procedents d'*Au fil de l'eau*, acompanyats per la precisió cronològica de la data de 1903 (que, en tot cas, fa referència a la composició dels poemes, i no pas a la de publicació); aquesta indicació d'any explica per què els poemes de Couchoud apareixen en primer lloc i també deixa ben clar que aquest poeta fou l'iniciador del conreu de l'haikú en francès. La publicació d'onze dels poemes d'*Au fil de l'eau* resultava valuosa pel fet que aquest llibre, aparegut feia quinze anys, havia tingut una difusió mínima.

El següent autor del recull és, lògicament, Julien Vocance, qui donà el següent pas endavant en el conreu de l'haikú a França. En aquest sentit, hauria estat lògic que se n'haguessin inclòs uns quants poemes de "Cent visions de guerre", però, en canvi, Vocance lliurà onze haikús titulats "Au cirque" i datats al mes de maig de 1916, el mateix en què es publicaren les "Cent visions de guerre". La publicació d'aquests haikús es pot explicar pel fet que els editors volien deixar clar el paper clau que Vocance havia tingut en el desenvolupament de l'haikú francès, però que, atès que aquest poeta formava part del seu grup de conreu de l'haikú, volgueren comptar amb poemes nous per tal de conferir un atractiu més

gran al recull. La solució fou, així, donar a conèixer poemes que Vocance havia escrit feia alguns anys, en les dates en què publicar els poemes que el feren famosos. Cal dir que els haikús d'“Au cirque”, tot i partir d'un tema molt diferent, no s'allunyen gaire dels de “Cent visions de guerre”. Hi trobem, per exemple, rimes ocasionals i haikús d'extensió superior a la preceptiva en la tradició nipona. Hi destacariem la presència d'alguns haikús la comprensió dels quals exigeix la lectura dels poemes anteriors i posteriors, com s'esdevé en els següents:

Dans des satins, des lumières,  
Et des bouffées de crottin,  
Voici venir l'écyère:

Avec ses écailles lie de vin  
Et son sourire carmin,  
Une livrée verte la présente.

Des galops égaux  
Au-dessous de sauts  
Crevant des cerceaux.<sup>59</sup>

Crida també l'atenció l'aparició d'elements dolorosos o desagradables, en una atmosfera tant radiant com la d'un circ:

Après le «tour»  
Son visage se crispe:  
Il sourit.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> VOCANCE, Julien. “Au cirque”. A: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 333.

Après ces éblouissements  
Nous ramenons, dans la nuit noire,  
Le désespoir de nos enfants.<sup>61</sup>

El següent poeta inclòs és Georges Sabiron, amb “Poussière de poème”. Aquests poemes no estan datats, però van acompanyats de la nota a peu de pàgina següent:

Georges Sabiron, soldat au 149ème d’Infanterie, a été tué dans les tranchées d’Arcy Sainte-Restitue, quelques mois après avoir écrit ces haï-kaïs, que la *Vie* (Mars 1918) a publiés.<sup>62</sup>

La publicació d’aquests haikús es pot entendre, doncs, com una mena d’homenatge, i escau que fossin publicats després dels de Vocance per coherència cronològica, però també per la similitud dels perfils de tots dos poetes, ambdós soldats a la Primera Guerra Mundial.

Els poemes següents apareixen sense data, i per tant es presenten com a producció recent, que segueix l’estela dels poetes anteriors. Aquests poemes s’han ordenat seguint l’ordre alfabètic dels cognoms dels autors, amb l’excepció de René Maublanc, penúltim del recull (potser situat en aquesta posició a causa de la erra inicial del nom de fonts, o per haver tingut alguna participació en la confecció de l’antologia), i Jean Paulhan, l’editor, que apareix en últim lloc. Els autors són: Pierre Albert-Birot, Jean-Richard Bloch, Jean Breton, Paul Eluard, Maurice

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>62</sup> PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 335.

Gobin, Henri Lefèbvre, Albert Poncin i els ja esmentats René Maublanc i Jean Paulhan.

Paul Eluard i Jean Paulhan formaven part, juntament amb Vocance, del grup d'autors interessats en l'haikú que impulsà la publicació d'aquest recull. René Maublanc era una figura destacada de l'anomenada "escola de Reims",<sup>63</sup> un altre d'aquests grups d'autors afeccionats al conreu de l'haikú, i es mostrà molt actiu en la publicació d'articles sobre aquesta forma en els primers anys vint. Ara, la presència que podia cridar més l'atenció de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit era la de Pierre Albert-Birot, figura que havia estat capdavantera, des de les pàgines de la seva revista *SIC*, de la fusió del Cubisme francès amb el Futurisme italià.<sup>64</sup> Albert-Birot aporta al recull uns "Poèmes sur mesure" que recorden més les maneres cubistes que les futuristes, i que juguen, ja des del títol mateix, amb la creació d'efectes poètics des de l'objectivitat i la concreció més estrictes:

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.<sup>65</sup>

Le train sur son chemin géométrique

Traverse le mois de Juin

Les coquelicots font la haie.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*

<sup>64</sup> Junoy fins i tot va traduir un poema d'Albert-Birot a la revista *Troços*. Vegeu-lo a JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 193.

<sup>65</sup> ALBERT-BIROT, Pierre. "Poèmes sur mesure". A: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 336.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 336.

Si haguéssim d'assenyalar una nota comuna entre els poemes nous del recull, caldria fer referència a la inspiració que troben en la vida quotidiana. Acabada la guerra, el tema bèl·lic havia perdut l'actualitat que feia pertinents els haikús de Vocance, i els poetes treballen la forma inspirant-se, de vegades, en els motius naturals característics de la literatura japonesa i també d'*Au fil de l'eau*, però més sovint en l'entorn urbà i domèstic en què viuen; es fixen en detalls aparentment insignificants de la vida quotidiana que sovint esdevenen reveladors o enriqueixen la percepció de les coses. Així, per exemple, a "Pour vivre ici", Eluard escriu:

A moitié petite,  
La petite  
Montée sur un banc.<sup>67</sup>

Une plume donne au chapeau  
Un air de légèreté.  
La cheminée fume.<sup>68</sup>

Henri Lefebvre:

Nous avons seize ans tous les deux,  
Mais quand elle en aura dix-huit,  
Je n'en aurai que dix-huit.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> ELUARD, Paul. "Pour vivre ici". A: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 340.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 341.

<sup>69</sup> LEFEBVRE, Henri. "Nous avons seize ans tous les deux". A: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 342.

I Albert Poncin hi aporta el següent haikú:

Le banc de bois est humide,  
Le banc de pierre est glacé:  
Rendez-vous d'automne.<sup>70</sup>

Això no obstant, la inspiració derivada directament de l'haikú oriental no és absent del recull. El corb, el sentiment de soledat i el desig de viatjar expressat en aquests haikús de Jean-Richard Bloch recorden alguns haikús de Bashô:

Dans le vent du soir  
Le corbeau retardataire  
Croasse et se hâte.<sup>71</sup>

Nuit d'hiver, campagne,  
Braise rouge dans la cheminée,  
Et mes amis loin.<sup>72</sup>

Je m'éveille la nuit,  
La lune baigne la route,  
Désir de voyage.<sup>73</sup>

El màxim interès per la forma de l'haikú a França es dona els primers anys vint, després de la publicació de "Haï-kaïs" a la *Nouvelle Revue Française* i també, cal tenir-ho present, dels conjunts d'haikús més significatius de Josep

---

<sup>70</sup> PONCIN, Albert. "Le banc de bois est humide". A: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 342.

<sup>71</sup> BLOCH, Jean-Richard. "Maison en poitou". A: PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 337.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 338.

Maria Junoy (*Amour et Paysage*)<sup>74</sup> i Joan Salvat-Papasseit (les “Vibracions” aparegudes a *La Revista* el mes de novembre d’aquest any).<sup>75</sup> Quan es publicaren aquestes aportacions, doncs, els nostres autors ja havien definit el model bàsic que conformaria els seus haikús.

Una figura notòriament activa fou la de René Maublanc, que comptà amb el suport de René Druart, director de la revista *La Pampre* i membre, també, de l’escola de Reims. Maublanc publicà, el 1923, els assaigs “Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine”, a *La Grande Revue*,<sup>76</sup> i “Le Haikai français”, a *La Pampre*;<sup>77</sup> en aquest darrer, presentava una selecció de 283 haikús, alguns dels quals signats per autors com Paul-Louis Couchoud, Paul Eluard, Fernand Gregh, Jules Renard o Jean Breton.<sup>78</sup> L’any següent tragué a llum el volum *Cent Haikai*,<sup>79</sup> amb poemes propis. Per la seva banda, René Druart publicà *Vint-quatre haikai* en el primer número de la revista *La Gerbe*, del gener de 1921, acompanyats de l’article *À propos du haikai*, escrit per Jules Romain,<sup>80</sup> i inclogué en el número 10-11 de *La Pampre* una extensa llista d’autors d’haikús francesos, entre els quals apareixia Josep Maria Junoy,<sup>81</sup> segurament a causa de la publicació

---

<sup>74</sup> JUNOY, Josep Maria. *Amour et Paysage*. Barcelona: Dalmau; París: Emile-Paul, [1920].

<sup>75</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Vibracions”. *La Revista*, núm. 124 (16 novembre 1920), p. 323.

<sup>76</sup> Tenim notícia de la publicació d’aquest assaig en els mesos de febrer-març de *La Grande Revue* per una nota apareguda a la *Nouvelle Revue Française*, vol. 20, núm. 116 (maig 1923), p. 851.

<sup>77</sup> MAUBLANC, René. “Le Haikai français”. *La Pampre*, núm. 10/11 (1923). La pàgina web <http://cherrycell.multimania.com/poesie.htm> dona notícia d’aquesta publicació.

<sup>78</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*

<sup>79</sup> MAUBLANC, René. *Cent Haikai*. Maupré (Saône-et-Loire): Le Mouton Blanc, 1924. El *Mercure de France* donà notícia de l’aparició d’aquest llibre al vol. 171, núm. 619 (1 abril 1924), p. 280, i en féu, més tard, un comentari al vol. 174, núm. 629 (1 setembre 1924), p. 457.

<sup>80</sup> Vegeu la notícia d’aquesta publicació a la *Nouvelle Revue Française*, vol 16, núm. 90 (març 1921), p. 383.

<sup>81</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*



d'*Amour et Paysage*.<sup>82</sup> Jules Romains, al seu torn, publicà un llibre amb haikús, *Amour couleur de Paris*, l'any 1922.<sup>83</sup>

L'any 1924 l'interès de l'haikú era prou viu per provocar, per exemple, l'aparició d'articles tan diferents com "Le Japonisme des épigrammes grecques" de Paul-Louis Couchoud<sup>84</sup> o un de J. M. González de Mendoza a la *Revue de l'Amérique Latine* titulat "Les haï-jius mexicains",<sup>85</sup> sobre l'haikú en aquest país de parla castellana que, gràcies a la figura de José Juan Tablada, fou el pioner del conreu d'aquesta forma en aquesta llengua.<sup>86</sup>

L'haikú era generalment emprat de manera aïllada, i presentat en grups de poemes no mesclats amb altres formes. Tanmateix, també és possible de trobar-ne d'integrats amb altres tipus de poemes breus (per exemple, les poesies de Natalie Clifford Barney publicades al *Mercure de France*<sup>87</sup> o les de Fagus aparegudes a la mateixa revista).<sup>88</sup> El conreu de l'haikú s'inseria en un corrent general interessat en la brevetat i l'economia de mitjans poètics, que es manifestava també en iniciatives paral·leles, com la de ressucitar l'epigrama empresa per la revista *La Décade* l'any 1921<sup>89</sup> o la publicació dels *Épigrammes à la japonaise* d'Albert de

---

<sup>82</sup> Vegeu la nota sobre la publicació d'*Amour et Paysage* a la *Nouvelle Revue Française*, vol. 16, núm. 90 (març 1921), p. 119-120.

<sup>83</sup> ROMAINS, Jules. "Amour couleur de Paris et plusieurs d'autres poèmes". París: Éditions de la *Nouvelle Revue Française*, 1922. Vegeu la nota 52 d'aquest capítol.

<sup>84</sup> Tenim notícia de la publicació d'aquest article al número d'abril de 1924 a la revista *Vita* per una nota apareguda al *Mercure de France*, vol.172, núm. 622 (15 maig 1924), p. 211.

<sup>85</sup> El *Mercure de France*, vol. 174, núm. 629 (1 setembre 1924), p. 502, es fa ressò de la publicació d'aquest article al número del primer d'agost d'aquell any.

<sup>86</sup> Sobre la figura de José Juan Tablada, vegeu RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 199-202; HADMAN, Ty. *José Juan Tablada* [en línia]. [AHA Books Online] Copyright 2001. <<http://www.ahapoetry.com/PP0301..htm>> [sic] [Consulta: 10 setembre 2001].

<sup>87</sup> BARNEY, Natalie Clifford. "Poésies". *Mercure de France*, vol. 137, núm. 519 (1 febrer 1920), p. 654-656.

<sup>88</sup> FAGUS. "Poèmes". *Mercure de France*, vol. 163, núm. 597 (1 maig 1923), p. 674-679.

<sup>89</sup> Vegeu la notícia d'aquesta iniciativa a la *Nouvelle Revue Française*, vol. 17, núm. 95 (agost 1921), p. 256.

Neuville,<sup>90</sup> versió ampliada dels apareguts l'any 1908, en què l'autor recreava, en forma de quartets, textos d'autors japonesos a partir de traduccions de Paul-Louis Couchoud o de Michel Revon.

La tanka, que molts autors i lectors afeccionats a l'haikú devien conèixer pels llibres sobre literatura japonesa d'Aston i Revon, féu algunes aparicions entre aquesta allau d'obres dedicades a l'haikú i a l'epigrama en general. Jean-Richard Bloch, autor present en el recull "Haï-kaïs" de la *Nouvelle Revue Française* (que precisament hem assenyalat com el que recordava més els poetes de la tradició japonesa), publicà les primeres tankes en francès als *Cahiers idéalistes* el 1921.<sup>91</sup> El mateix any Nico D. Horigoutchi donava a conèixer algunes tankes seves traduïdes del japonès per ell mateix;<sup>92</sup> aquestes tankes, aplegades en un volum l'any següent,<sup>93</sup> anaven precedides d'un pròleg en què el traductor exposava què era la tanka i com era el moviment de renovació d'aquesta forma que s'estava produint al Japó.

Tanmateix, els intents d'introduir el conreu de la tanka a França foren escadussers. El coneixement que en va arribar a tenir Carles Riba s'ha d'explicar per la disponibilitat de manuals sobre literatura japonesa que la popularitat de l'haikú havia generat. En concret, tal com indica Kobayashi en el seu article sobre la tanka a Catalunya,<sup>94</sup> Riba degué emprar fonamentalment l'antologia de Revon, de la qual pren l'ús de la grafia "tannka" amb dues enes, que indica que el so nasal constitueix una unitat fònica independent.

---

<sup>90</sup> NEUVILLE, Albert de. *Épigrammes à la japonaise*. Paris: Bosse, 1921.

<sup>91</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*

<sup>92</sup> HORIGOUTCHI, Nico D. "Tankas". *Mercure de France*, vol. 148, núm. 552 (15 juny 1921), p. 648-652.

<sup>93</sup> HORIGOUTCHI, Nico D. "Tankas". Paris: Le Fauconnier, 1922.

<sup>94</sup> KOBAYASHI, Kozue. "La tanka catalana i la tanka japonesa". *Op. cit.*, p. 102.

## 2.2. Les traduccions de poesia japonesa a França

Després de l'esclat de l'haikú a França, els escriptors i els lectors francesos —i també catalans— volgueren conèixer la tradició japonesa que havia donat lloc als poemes de Vocance. Vers l'any 1916, gairebé mig segle després que la caiguda del règim dels Tokugawa obrís el Japó a la resta del món, ja hi havia a Europa un corpus considerable de traduccions i d'històries de la literatura japonesa, de manera que era possible, efectivament, d'acostar-se a aquesta tradició i, en concret, a la de l'haikú. L'any 1902, en publicar-se la història de la literatura japonesa d'Aston en traducció francesa, els editors comentaven, en una nota bibliogràfica:

Si la France a été au XIX<sup>e</sup> siècle la première, après la Hollande, à s'intéresser au Japon, depuis lors et pendant une traintaine d'années au moins (et je n'ai pas à rechercher ici les raisons de ce fait), les études japonaises n'ont pas été poursuivies chez nous avec autant de suite et de succès qu'en Allemagne et qu'en Angleterre.<sup>95</sup>

Quedava, doncs, justificada la traducció del llibre al francès. A banda de citar autors com Aston, Satow, Chamberlain o Florenz, la nota bibliogràfica donava la referència d'un bon nombre d'obres en francès, alemany i anglès i les separava en tres blocs: obres literàries japoneses; obres japoneses en llengua xinesa, traduccions i estudis d'aquestes obres, i obres de referència útils per a l'estudi del Japó i dels documents japonesos.

---

<sup>95</sup> ASTON, W. G. *Op. cit.*, p. VIII.

El coneixement d'altres llengües europees era, per tant, una eina útil per als lectors francesos. Tanmateix, no era pas imprescindible: en comentar el procés de popularització de l'haikú a França, hem vist que *Littérature japonaise*, d'Aston, del 1902, era a l'abast dels lectors interessats; així mateix, segurament a causa de l'expectació que havia generat la nova forma importada, al cap de pocs mesos de l'aparició de les "Cent visions de guerre" de Vocance es publicà *Sages et poètes d'Asie*, de Paul-Louis Couchoud, que incloïa l'assaig "Les épigrammes lyriques du Japon", i dos anys més tard, el 1918, l'*Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon, obra publicada per primera vegada el 1910 i segurament ja esgotada l'any divuit.

Fou la via del francès, llengua que tots dos dominaven, la que Junoy i Salvat-Papasseit seguiren per documentar-se sobre l'haikú japonès, i molt probablement van ser les obres que acabem de citar les que consultaren, a més d'altres que poguessin conèixer. Junoy, que a més de poeta fou, ja des dels mateixos inicis de la seva carrera, teoritzador de l'art, adopta una aproximació cultista a l'escriptura d'haikús, i ens proporciona nombroses pistes, explícites o implícites, per relacionar la seva producció amb aquestes obres. Salvat-Papasseit, en canvi, no ens en proporciona gairebé cap, llevat de la connexió que podem establir entre algun dels seus haikús i la tradició japonesa. De tota manera, l'any 1920, en què tant Junoy com Salvat-Papasseit publiquen els seus dos aplecs principals d'haikús (*Amour et Paysage* i les primeres "Vibracions"), la Llibreria Nacional Catalana dels germans Salvat-Papasseit edità l'obra *Poemes i Cal·ligrames* de Junoy. Aquest volum contenia el poema "Arc-en-cel", la primera aproximació "pública" de Junoy a la forma de l'haikú, la qual cosa permet

sospitar, molt plausiblement, que poeta i editor havien comentat la forma i havien compartit els materials de referència de què disposaven. Si a això, hi afegim el fet que Tomàs Garcès, amic íntim de Salvat-Papasseit, publicà a *El Dia* de Terrassa un comentari de *Poemes i Cal·ligrames* que exhibeix un coneixement de primera mà tant del llibre de Junoy com de la forma de l'haikú, sembla impossible de negar l'evidència: Junoy i Salvat-Papasseit degueren passar moltes estones a l'impremta, acompanyats ocasionament de Garcès, comentant com havia de ser la presentació del volum, la disposició dels cal·ligrames en les pàgines en blanc i, de retruc, l'origen d'un poema tan curiós com "Arc-en-cel".

La primera pista sobre les seves fonts, Junoy ens la proporciona a la portada d'*Amour et Paysage*, on trobem el poema següent, amb la indicació "Le Kokinnshou":

Je brûle  
De cette flamme irréalisable  
Du mont Fouji,  
Que les dieux même ne peuvent éteindre.  
En vain, ô ma fumée!<sup>96</sup>

Aquesta tanka procedeix de l'*Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon; concretament, es troba a la pàgina 143, on apareix en forma de nota a peu de plana del pròleg japonès que Ki no Tsurayuki redactà per al *Kokinshû* (que Revon escriu "Kokinnshou"). Junoy no dona la referència de la

---

<sup>96</sup> Vegeu-lo citat també a JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 70.

font que ha utilitzat, però és inqüestionable que es tracta de l'antologia de Revon. De fet, la datació d'"Arc-en-cel" i dels primers haikús amb versos repetits de Junoy, escrits el 1918, coincideix amb l'any de reimpressió de l'antologia, i aquesta coincidència no és casual: la forma d'aquests haikús tan especials es pot explicar, en part, per la lectura del llibre de Revon.<sup>97</sup>

Quant a l'obra de Couchoud, *Sages et poètes de l'Asie*, és inqüestionable que tant Junoy com Salvat-Papasseit n'havien de conèixer el capítol sobre l'haikú, des del moment que fou publicat parcialment al diari *La Veu de Catalunya* el mes de febrer de 1920.<sup>98</sup> Junoy, a més, féu un homenatge explícit a Couchoud: en publicar, a *El Dia* del 22 de març de 1923, "Encara, tres fragment inèdits d'*Amour et Paysage*", els dedicà a Paul-Louis Couchoud.<sup>99</sup> A banda d'això, com veurem en comentar-ne els haikús, és evident l'empremta que alguna de les idees de Couchoud deixà en la seva producció. Ocasionalment, també és possible relacionar alguns dels haikús traduïts per Couchoud a "Les épigrammes lyriques du Japon" amb alguns de Junoy, com s'esdevé amb els dos següents:

Près de sa coque abandonnée

Étendue morte,

Une cigale, un jour d'automne.<sup>100</sup>

un voilier blanc qui s'éloigne vers l'inconnu

---

<sup>97</sup> Vegeu el comentari dels poemes de cinc versos en la secció 3.1.1. i en l'anàlisi de la forma de cinc versos en la secció 3.2.2.2.1. d'aquest treball.

<sup>98</sup> Vegeu la secció 2.4.2. d'aquest mateix capítol.

<sup>99</sup> JUNOY, Josep Maria. "Encara, tres fragments inèdits d'*Amour et Paysage*". *El Dia*, núm. 1.445 (22 març 1923), p. 4. L'edició de l'*Obra poètica* de Josep Maria Junoy, que inclou aquests poemes a les pàgines 125-127, no recull aquesta dedicatòria; vegeu-la reproduïda en la il·lustració 4 d'aquest treball, en la secció 3.1.4.

<sup>100</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie*. *Op. cit.*, p. 87.

et mon cœur gisant sur le sable  
comme un coquillage vide<sup>101</sup>

En el cas del llibre d'Aston, la relació que podem establir, de manera explícita, entre l'estudiós anglès i Junoy és indirecta. Millàs-Raurell, en comentar *Amour et Paysage*, manifesta:

El poemeta més curt pot tenir una valor literària, malgrat l'opinió de Soteï Kinsouï. I no sols té aquesta valor a través d'un esperit d'orient, sinó també elaborat per una intel·ligència occidental.<sup>102</sup>

Sobta la referència a "Soteï Kinsouï", feta com si fos una figura coneguda de tothom. L'origen de la referència, el trobem en l'obra d'Aston:

On a objecté que le *haikai*, même dans les mains d'un maître reconnu comme Baçó, et de limites trop étroites pour avoir quelque valeur littéraire. Le Kangakouça Dazaï Siointaï l'appelle: *tsoutanakimono* (une chose stupide), et Sôteï Kinsouï admet qu'aux yeux de «l'homme supérieur» il en est sans doute ainsi.<sup>103</sup>

Millàs-Raurell publicà aquest comentari d'*Amour et Paysage* acompanyat de "Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*" a *La Revista*. És possible que hagués comentat amb Junoy la publicació dels poemes i del comentari, i que el coneixement del llibre d'Aston fos, doncs, compartit; com ho era, sens dubte, el

---

<sup>101</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 99.

<sup>102</sup> MILLÀS-RAURELL, Josep. *Op. cit.*

<sup>103</sup> ASTON, W. G. *Littérature japonaise. Op. cit.*, p. 282.

de l'assaig de Couchoud: es fa palès en l'article de Millàs-Raurell per descripcions de l'haikú com a “sospirs”, “pintures primitives plenes de gràcia”, “ràpida impressió o la referència a la seva “força evocativa”,<sup>104</sup> que trobem en les pàgines de Couchoud. El cert és que *Littérature japonaise* no és una font tan útil com les altres dues que comentarem per conèixer l'haikú japonès, però, en tractar de la concepció de l'haikú que tenia Junoy i de la imatge que s'havia format de Bashô i dels mestres d'haikú, veurem com és indubtable que coneixia aquest llibre.<sup>105</sup> A més, alguns poemes junoinians recorden alguns dels traduïts per Aston. Per exemple, la següent tanka podria haver estat el punt de partida per a un poema de la significació d'“Arc-en-cel”:

Je me suis endormi en pensant à toi,  
Peut-être pour cette raison  
Je t'ai vu en rêve!  
Si j'avais su seulement que c'était un rêve,  
Je ne me serais pas éveillé.<sup>106</sup>

### 2.2.1. *Littérature japonaise* de W. G. Aston

*Littérature japonaise* és una història de la literatura japonesa des dels textos més arcaïcs fins a la producció contemporània d'Aston. En conseqüència, les explicacions històriques i els comentaris d'obres literàries hi tenen més pes

---

<sup>104</sup> MILLÀS-RAURELL, Josep. *Op. cit.*

<sup>105</sup> Vegeu la secció 3.2.1.2.3. d'aquest treball.

<sup>106</sup> ASTON, W. G. *Littérature japonaise. Op. cit.*, p. 54.



que no pas les traduccions mateixes, que hi són a tall d'exemple. El textos que s'hi inclouen no són comentats de manera específica, i les notes, que podrien haver servit per millorar la comprensió dels textos per part del lector o per proporcionar dades que enriquessin la lectura, no són especialment nombroses.

A més, Aston comparteix el punt de vista de la majoria dels estudiosos que el precediren, i considera la *tanka* una forma poètica més elevada que no pas l'*haikú*, que adscriu a la literatura popular:

(...) tandis que les kangakouça écrivaient surtout pour la classe samouraï, les auteurs de romans, de pièces et de *haikai*, pour la première fois dans l'histoire du Japon, s'adressèrent au peuple. Leur public était fait plus spécialement de la populace des trois grandes cités de Yédo, de Kiôto et Ôsaka.<sup>107</sup>

Aston deixa ben clar que si parla de l'*haikú* és, més que per la seva vàlua literària, per la magnitud del seu èxit, producte de l'aportació de Matsuo Bashô:

Cependant, n'était la renommée de MATSOURA BAÇO (1643-1694) et de ses disciples, il serait à peine nécessaire de mentionner ce genre de composition. Ce poète introduisit un élément plus sérieux dans le *haikai*, qu'il raffina et améliora grandement jusqu'à en faire un rival redoutable du *tanka*.<sup>108</sup>

(...) Sa popularité cependant est indéniable. Le nom de Baçô était connu même des bergers. Il eut dix disciples, qui à leur tour firent des élèves dont les noms sons légion. Des conférences mensuelles étaient faites régulièrement dans les

---

<sup>107</sup> Ibidem, p. 257.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 279-280.

grandes villes et les provinces, par des amateurs de *haikai* et il y avait des professeurs qui gagnaient leur vie à pratiquer cet art.

Il serait absurde de réclamer trop sérieusement pour les *haikai* une place importante dans la littérature. Cependant, la forme étant admise, il est difficile de prétendre qu'on aurait pu en tirer mieux que ce que Baçô en a tiré. Ce n'est pas seulement la métrique qui distingue de la prose ces effusions délicates. Il y a en elles une perfection de forme qui parfois enchâsse des perles menues mais pures, de vrais sentiments et de jolies fantaisies. En y regardant de près on arrive même à discerner parfois des brins de sagesse et de piété. Leur qualité la plus caractéristique est d'être suggestifs et évocateurs (...) <sup>109</sup>

La presentació que l'autor fa d'aquesta forma s'adiu perfectament amb la percepció que exposa en aquestes citacions. Comença l'apartat dedicat a l'haikú donant una breu definició de la forma i una mostra de Bashô, Sôkan, Moritake i Teitoku, és a dir, de Bashô i dels autors clàssics que el precediren (tot i que no informa que l'ordre dels poemes és motivat per qüestions de cronologia). A continuació s'entreté llargament en la figura de Bashô, prestant tanta atenció als aspectes literaris com als filosòfics de la seva producció. Acabada aquesta presentació, dóna una sèrie d'exemples de Bashô, sense comentar-los, i tot seguit unes quantes mostres d'autors posteriors. Pràcticament no fa cap explicació sobre el contingut dels haikús que cita, llevat d'alguns de Bashô i d'un de la poetessa Chiyo. En conjunt, es recullen nou haikús de Bashô i nou d'altres poetes, amb molts pocs comentaris o explicacions sobre el contingut, si bé Aston ha fet notar:

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 282-283.

Mais «brevis esse laborat, obscurus fit». Un très grand nombre des *haikai* de Baçô sont des allusions si obscures qu'elles dépassent la compréhension de l'étranger non initié.<sup>110</sup>

En resum: és ben possible que els lectors que, emocionats per la lectura de les “Cent visions de guerra” de Vocance, acudiren a l'estudi d'Aston per conèixer la tradició japonesa que els havia servit de model se sentissin decebuts, bé per l'obra de l'estudiós anglès o bé per la imatge que es pogueren fer de l'haikú japonès.

Com a curiositat, cal dir que el capítol dedicat a l'haikú a *Littérature japonaise* és “Haikai o hokkou”, però que al text s'utilitza exclusivament el terme “haikai”, com fan tots els estudis d'aquesta època.

No obstant la possible decepció que pogué representar la secció dedicada a l'haikú per als dos poetes que estudiem, la informació que hi trobaren sobre la poesia japonesa clàssica i la tradició de la tanka pogué ser del seu interès, especialment en el cas de Junoy, que manipulà les llengües catalana i francesa d'una manera que recorda sovint els jocs de paraules de la tanka clàssica. Aston exposa, amb brevetat però de manera força clara i entenedora, els trets generals de la poesia japonesa clàssica (els temes, la construcció dels versos i els recursos d'eufonia, les característiques de la llengua, etc.), i els mecanismes retòrics característics de la tanka clàssica, com el “makoura-kotoba” o “mot-oreiller” (“mot coixí”), que compara amb l'epítet èpic occidental, o els “mots pivot”, que denomina amb el terme emprat per Chamberlain. En explicar els “mots pivot” (una mena de sil·lepsi en què no es juga solament amb el significats dels mots,

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 283.

sinó també amb la seva construcció fònica), dels quals dona un exemple similar molt aclaridor extret d'una obra de Thakeray (“tea-pot” + “devotees” = “devotea pot”),<sup>111</sup> es veu obligat a avisar el lector que no ha de jutjar l'ús dels mots pivots que fa la poesia japonesa tal com ho faria amb un calembur còmic europeu:

Qu'est-ce que cela, sinon une sort de calembour? se demandera le lecteur avec assez de raison. Cependant il ne serait pas juste de condamner ces jeux de mots comme des calembours. Ils n'ont pas pour but de provoquer le rire, mais ils veulent être un ornement et parfois l'effet n'en est pas désagréable.

En tout cas, le «mot pivot» est un ornement de goût douteux et les poètes de la période classique n'emploient que fort prudemment cette figure du discours. Il nous en faudra parler plus longuement quand nous en arriverons au dramatisés d'un époque plus récente, les quels sont servis avec extravagance et, du moins pour nous Européens, d'une façon exaspérante.<sup>112</sup>

De fet, l'ús dels mots pivots que fa la tanka japonesa en els moments de plenitud, en el període que va del *Kokinshû* al *Shinkokinshû*, les dues antologies imperials que en marquen el començament i el final, no és pas tan “prudent” com indica Aston: pràcticament cada tanka conté algun joc de paraules d'aquest tipus. Aquest comentari, i els que hem citat en relació amb els haikús, donen una idea perfecta de quina és l'aproximació d'Aston a la literatura japonesa, i dels límits de la seva capacitat per introduir-hi els lectors europeus: Aston els pot guiar plausiblement en aquells terrenys que s'adiuen als gustos occidentals, però no resulta gaire informatiu en aquelles zones que, precisament perquè estan més allunyades de la tradició occidental, podrien cridar més l'atenció dels lletraferits

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 30.

anglesos i francesos. Les limitacions de *Littérature japonaise* coincideixen amb les dels gustos occidentals de l'autor.

### 2.2.2. *Sages et poètes d'Asie* de Paul-Louis Couchoud

*Sages et poètes d'Asie* és un volum de Paul-Louis Couchoud que aplega un conjunt de textos, alguns publicats anteriorment, relacionats amb l'Extrem Orient, i que aparegué per primer vegada, com hem vist en tractar del desenvolupament de l'haikú francès, l'any 1916. La publicació del llibre es podia explicar, en aquell moment, per la inclusió de l'assaig “Les épigrammes lyriques du Japon”, que forniria informació útil a les persones interessades en la tradició japonesa de l'haikú.

Encapçalat per una dedicatòria a Anatole France (“A mon maître délicieux, Anatole France”), de qui Couchoud era metge, *Sages et poètes d'Asie* es divideix en quatre parts: l'assaig “Atmosphère japonaise”; “Les épigrammes lyriques du Japon”, sobre l'haikú; “Le Japon aux armes”, diari escrit per Couchoud entre el 6 de febrer i el 8 de març de 1904, durant el desenvolupament de la guerra russo-japonesa, que esclatà quan l'autor era al Japó, i “Confucius”, text sobre el filòsof japonès escrit amb motiu d'una visita de Couchoud a la Xina. Tant “Le Japon aux armes” com “Confucius” podien resultar interessants per als lectors que s'acostaven al llibre buscant-hi informació sobre l'haikú, en la mesura que permetien conèixer aspectes del país que havia creat aquesta forma: “Le Japon aux armes” retrata el Japó modern que emergia triomfador del conflicte

bèl·lic amb Rússia, i “Confucius” tracta d’un pensament filosòfic que ha tingut un pes molt important a la història del país del sol naixent.

Això no obstant, els dos altres assaigs són molt més informatius per als lectors interessats específicament en l’haikú. “Atmosphère japonaise” presenta les concepcions estètiques i filosòfiques que han conformat l’art i la societat japonesa. La primera secció de l’assaig se centra, específicament, en l’amor per la natura; s’hi descriuen alguns dels fenòmens que marquen el cicle de les estacions al Japó, i als quals els japonesos han prestat una atenció molt especial des d’antic: la florida dels pruners, la florida dels cirerers, la lluna del primer mes de tardor... El cicle estacional és il·lustrat amb algunes tankes, que són adscrites a moments concrets de l’any. Per exemple, la següent correspon a la tardor:

Voici que la lune  
N’a plus un seul coin  
Pour se refléter  
- Sur l’étang envahi  
Par les lotus en fleurs.<sup>113</sup>

Couchoud també ens crida l’atenció sobre la manera particular com els japonesos llegeixen aquests fenòmens naturals:

Cette neige, le poète japonais la compare aux pétales qui tombent des cerisiers au printemps, ce qui lui inspire cette méditation bouddhique:

Quand aux jours d’hiver  
Du haut du ciel de blancs pétales

---

<sup>113</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d’Asie. Op. cit.*, p. 30.

Tombent en tourbillonnant,  
- C'est qu'au delà des nuages  
Sûrement un printemps resplendit!<sup>114</sup>

Josep Maria Junoy prengué molt bona nota d'aquest interès pel cicle estacional, que esdevé després un element clau a *Amour et Paysage*, tot i que cal dir que la importància del pas de les estacions en l'estètica japonesa és tan gran que qualsevol llibre sobre art o literatura japonesa mínimament informat ha de permetre al lector conèixer aquest fenomen. "Atmosphère japonaise" es completa amb comentaris sobre la importància que els japonesos donen a l'art en la vida diària (es parla del gust per l'austeritat, la decoració de les cases i la cerimònia del te) i sobre l'educació moral del Japó, formada per la influència xintoista, budista i confuciana.

Ara bé, l'assaig realment valuós per als amants de l'haikú és "Les épigrammes lyriques du Japon", que dona una gran quantitat d'informació sobre aquesta forma poètica sense deixar mai de ser amè. Couchoud no es dirigeix a l'especialista en literatura japonesa, sinó al lector corrent, i tot i l'extensió del text, força considerable, no se centra en l'estudi de l'evolució històrica de l'haikú ni en l'anàlisi en profunditat dels exemples que presenta. El seu assaig es pot descriure com una "lectura guiada": l'exposició de l'autor serveix per anar presentant un nombre molt elevat d'haikús (molt superior al dels llibres d'Aston i de Revon) i comentar-los, orientant la lectura cap als fets clau sense entrar en detalls erudits o fatigosos. Couchoud fa accessible aquesta forma japonesa als lectors francesos

---

<sup>114</sup> Ibidem, p. 32.

sense banalitzar-ne el contingut, i el seu assaig constitueix una porta d'entrada immillorable a l'univers de l'haikú.

“Les épigrammes lyriques du Japon” es divideix en sis parts: presentació i definició de la forma de l'haikú (p. 53-58), haikús sobre animals i plantes (p. 59-72), haikús paisatgístics (p. 73-92), haikús sobre escenes de gènere (p. 93-115), l'haikú al Japó (p. 116-128) i l'haikú a França (p. 129-137). La part dedicada a l'haikú a França hagué de ser redactada, totalment o parcial, amb motiu de la publicació de “Les épigrammes lyriques du Japon” en el volum *Sages et poètes d'Asie*, puix que comenta amb cert deteniment les “Cent visions de guerre” publicades per Julien Vocance en el número de maig de 1916 de *La Grande Revue*.

En definir la forma de l'haikú, després d'especificar-ne el nombre versos i de síl·labes preceptius, Couchoud ens avisa que és impossible de trobar-ne una forma equivalent en la tradició europea:

Peut-on même appeler poésie un tercet où il n'est tenu compte ni de rime, ni de quantité, ni d'accentuation, où le nombre même de syllabes admet quelque licence? Un haïkaï n'est comparable ni à un distique grec ou latin, ni à un quatrain français. Ce n'est pas non plus une «pensée», ni un «mot», ni un proverbe, ni une épigramme au sens moderne, ni une épigramme au sens antique, c'est-à-dire une inscription, mais un simple tableau en trois coups de brosse, un vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression.<sup>115</sup>

Couchoud avisa el lector francès que no pot llegir els haikús com un poema de la tradició europea, per evitar que se senti decebut per allò que li podria sembar una

---

<sup>115</sup> Ibidem, p. 53-54.



simplicitat excessiva, una pobresa de material poètic. L'haikú, afirma Couchoud, no és "poesia" tal com nosaltres l'entendem. En la introducció a *Sages et poètes d'Asie*, redactada anys després d'aquest assaig, l'autor ens avisa, des d'un punt de vista més ampli, de l'abisme cultural que separa la tradició occidental de l'oriental:

(...) Leur intérêt est de fournir l'exemple achevé de la poésie discontinue vers quoi tend tout poète japonais, peut-être tout poète asiatique. Stéphane Mallarmé dénonçait l'éloquence qui a envahi chez nous le lyrisme. (...)

Des poèmes japonais surtout le discursif, l'explicatif sont extirpés. La bizarre fleur se détache unique sur la neige. Le bouquet est interdit. Le poème prend à sa source la sensation lyrique jaillissante, instantanée, avant que le mouvement de la pensée ou de la passion l'ait orientée et utilisée. A la prose est laissée la liaison logique des sensations; à l'éloquence l'enchaînement affectif, avec le rythme, la redondance, la cadence. La poésie s'engloutit dans la sensation pure. Elle se défend de lui donner une suite. Sa seule ressource est donc de la choisir. En cette élection splendide commence et finit le génie du poète.<sup>116</sup>

La tradició poètica oriental tendeix, doncs, a aïllar les emocions poètiques i a presentar-les despullades al màxim al lector, mentre que a Occident hom sol crear composicions poètiques que les embolcallen. El treball del poeta oriental és més a prop sempre de la natura, i la clau de l'acte poètic consisteix més a seleccionar els elements que han de formar part del poema que no pas a manipular-los. En canvi, l'obra del poeta occidental és més pròpiament de creació d'un objecte autònom respecte al món que l'envolta: la seva tasca consisteix a

---

<sup>116</sup> Ibidem, p. 7-8.

bastir un món poètic artificial, independent d'aquell que ha presenciada la creació del poema. Couchoud no aprofundeix més en aquesta qüestió, però l'ha apuntada, i Junoy prendrà nota del problema que planteja, tal com demostrarà en l'article "Orient? Occident?", en què justificarà, anys més tard de la publicació de *Sages et poètes de l'Asie*, el seu conreu de l'haikú.<sup>117</sup> Aquesta citació explica l'interès que molts poetes francesos i els imaginistes angloamericans van sentir vers l'haikú, per l'exercici de concisió i depuració poètiques que imposava, però també planteja implícitament un conflicte amb conviccions estètiques com la de l'autonomia de l'obra d'art o la de la seva arbitrarietat,<sup>118</sup> que Junoy defensà durant tota la seva trajectòria. Les manipulacions a què Junoy sotmeté l'haikú, repetint-ne un o dos versos, es poden entendre com una resposta a la qüestió plantejada —implícitament, ho tornem a dir— per Couchoud.<sup>119</sup>

Atès que no hi ha cap forma europea equiparable a la de l'haikú japonès, Couchoud utilitza per referir-s'hi el terme encunyat per B. H. Chamberlain, "épigramme lyrique du Japon" (*japanese poetical epigramme*), autor de qui manifesta haver emprat la informació històrica sobre Bashô i alguns exemples d'haikú que ofereixen les seves obres.<sup>120</sup> En la mateixa nota en què dona aquesta informació, a la pàgina 54, esmenta també un article sobre l'haikú publicat per Cl.-E. Maitre al *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, i informa que per a la transcripció dels noms japonesos ha fet ús del sistema utilitzat al Japó: cal pronunciar les vocals com en italià, i les consonants com en anglès.

---

<sup>117</sup> JUNOY, Josep Maria. "Orient? Occident?". *Op. cit.*

<sup>118</sup> Sobre el concepte orsià d'"arbitrarisme", vegeu, per exemple, BILBENY, Norbert. "Eugeni d'Ors: L'arbitrarisme". A: *La ciutat de l'esperit. Estètiques i ideologies en les literatures d'entreguerres*. Barcelona: Fundació "La Caixa", 1991, p. 31-44.

<sup>119</sup> Vegeu el comentari dels poemes publicats al diari *El Dia* de Terrassa a la secció 3.2.2.2. d'aquest treball de tesi.

<sup>120</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 54.

La presentació de l'haikú d'aquesta secció introductòria es basa en el següent paral·lelisme entre poesia i pintura:

Poésie et peinture, l'une souvent traduisant l'autre, dont l'origine remonte à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dont la grande vogue fut aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, se sont développés en même temps que l'École Populaire, *Ukiyoe*, en peinture. (...) La poésie classique des uta correspond à la peinture classique de l'École Kano.<sup>121</sup>

La comparació de l'haikú amb els gravats Ukiyoe serveix a Couchoud per destacar-ne dos trets fonamentals: el poder evocador i el caràcter popular. El caràcter evocador de l'haikú és conseqüència de la simplicitat amb què retrata el motiu que presenta:

Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène. Tout l'effort poétique porte sur le choix des trois sensations suggestives qui appelleront le cortège des autres.<sup>122</sup>

El caràcter popular queda manifest en els temes que tracta i els lectors als quals es dirigeix:

Les haïkaï représentent la peinture réaliste, le flot des estampes et des livres d'images. Pas de sujets interdits: tous les aspects du Japon s'y retrouvent, toute la vie japonaise peut y grouiller. Il n'est pas d'objet si bizarre, d'action si banale qui ne puisse être la matière d'un haïkaï. Un terme d'argot ou un mot étranger en

---

<sup>121</sup> Ibidem, p. 55-56.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 54.

font souvent la saveur. C'est une poésie sans gêne, la poésie des gens qui ne portaient pas les deux sabres.<sup>123</sup>

Suggestió i caràcter popular són els trets de l'haikú sobre els quals també cridaran l'atenció Tomàs Garcés i Millàs-Raurell en comentar sengles obres de Josep Maria Junoy, *Poemes i Cal·ligrames* i *Amour et Paysage*, respectivament, la qual cosa fa pensar que devien de conèixer aquest assaig de Couchoud. Tanmateix, Couchoud deixa ben clar que no fa arqueologia literària, i que l'haikú és encara una forma viva al Japó:

Jusqu'à nos jours l'uta et le haïkaï ont suivi leur voie parallèle. Un général, un professeur d'université font des uta: ils retouchent quelques syllabes d'une poésie ancienne comme un peintre de Kyôto refait avec un changement imperceptible un tableau de Motonobu ou d'Okyô. Les journalistes font des haïkaï. La dernière guerre leur en a inspiré des centaines, autant que d'images populaires aux dessinateurs.<sup>124</sup>

Aquest comentari sobre la vigència de l'haikú al Japó, així com la inclusió d'un apartat dedicat a l'haikú francès, es poden entendre com una invitació de Couchoud al conreu d'aquesta forma. En acabar la introducció fa el següent comentari en el mateix sentit:

Mais nous, Européens, nous allons à l'art réaliste du Japon parce qu'il nous est le plus intelligible. Pour apprécier un uta il faut avoir l'éducation classique chinoise et japonaise. Un haïkaï, au contraire, même en traduction pourra nous frapper.

---

<sup>123</sup> Ibidem, p. 56-57.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 57.

C'est une vision qui s'adresse directement à notre œil, une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie. Sans doute il n'aura jamais tout son sens pour un autre qu'un Japonais. Nous n'en percevrons pas toute la résonance. Mais à travers les mots français quelque chose pourra venir jusqu'à nous, comme un son de cithare derrière une cloison ou comme le parfum des pruniers en fleurs à travers le brouillard.<sup>125</sup>

Qui ens parla ara no és pas l'estudiós de la literatura japonesa, sinó el poeta que ha assajat personalment l'ús de l'haikú, que sent una predilecció especial per aquesta forma i que té ganes de compartir-la, tal com Couchoud féu en el seu viatge pels canals francesos l'any 1905.

Les seccions següents presenten un bon nombre d'haikús, tot separant-los en tres grups: animals i plantes, paisatges i escenes de gènere. Couchoud no fa un tractament sistemàtic d'aquestes formes, sinó que va introduint haikús i comentant-los o aportant informació rellevant per a la seva lectura, guiant el lector per aquest univers poètic desconegut. Per exemple, si en la introducció del llibre avisava el lector francès que no podia interpretar de manera ingènua la simplicitat dels haikús, per tal com era motivada per una tradició completament distinta de la nostra, en comentar els haikús sobre animals fa notar que un japonès no els llegiria com un occidental:

Pour un Japonais plus que pour nous une esquisse d'animal est évocatrice. Bouddhiste ou shintoïste, il ne se croit pas d'une autre essence que les bêtes. Le poète japonais a une ingénuité tout enfantine que le met de plain-pied avec elles. Il sympathise avec les plus frustes d'entre elles. Il ne les imagine pas sur le

---

<sup>125</sup> Ibidem, p. 58.

modèle humain; il essaie, au contraire, de se mettre au niveau de leur âme rudimentaire, de leur petite âme rêveuse, ou boudeuse, ou ardente, ou vindicative, toujours puérile. La forme même de l'épigramme lyrique, qui serait ridiculement insuffisante pour de la psychologie humaine, lui semble juste à la mesure d'une conscience animale.<sup>126</sup>

I en la secció dedicada als haikús d'escenes de gènere, en què els japonesos sovint retraten moments còmics, ridículs o fins i tot sòrdids, Couchoud s'afanya a distingir-los dels epigrames humorístics de la tradició europea:

Le sel de nos épigrammes est presque toujours dans la façon de dire. On les appelle très justement des *mots*. Puron ne fut rien, *pas même* académicien. Eglé *fait* son visage et ne fait pas ses vers. Elles sont des coups de langue. Le haïkaï est un coup d'œil. Il ne dépasse pas la vision pure et simple. Il n'est pas une caricature, parce que la caricature suppose une idée interposée entre l'œil et l'objet aperçu.

Si la silhouette légère laisse percevoir un sentiment (car, tout de même, on ne peint jamais sans intention) c'est, presque toujours, la sympathie indéfinie, qui va de la curiosité bienveillante jusqu'à la pitié profonde. Trouver un ridicule n'est qu'un amusement de l'esprit. Le bon haïkaï s'adresse au cœur.<sup>127</sup>

Si bé Couchoud no arriba a exposar-ho en aquests termes, informa el lector que, en aquests haikús humorístics, cal llegir-hi, més que no pas la intenció satírica dels epigrames europeus, una compassió d'arrel budista que sol conduir el poeta a identificar-se amb allò que presenta, per baix o ridícul que sigui. També és interessant, i pertinent, la distinció que fa entre el retoricisme de l'epigrama

---

<sup>126</sup> Ibidem, p. 63-64.

<sup>127</sup> Ibidem, 106-107.

occidental i l'austeritat lingüística de l'haikú, que sol ser molt transparent en la dicció. En comentar els haikús de Josep Maria Junoy veurem com també són, efectivament, “cops d'ull” molt ben perfilats, però que alhora són “cops de llengua”, i haurem de buscar els models per als jocs de paraules del poeta català no pas en l'haikú sinó en la tanka japonesa, i no en el l'assaig de Couchoud sinó en l'antologia de Revon.

Per valorar la influència de l'assaig de Couchoud en els haikús de Junoy, és la secció dedicada als haikús paisagístics que cal llegir amb més atenció. Potser no és casual que el llibre d'haikús de Josep Maria Junoy es titules, precisament, *Amour et Paysage*.

Couchoud comença la secció fent observar que la brevetat de l'haikú no implica pas migradesa de contingut:

Plus facilement qu'un objet de détail, les trois petits traits pourront faire entrevoir un large paysage. Leur brièveté est plus à la mesure de l'immense que du minuscule. Ils sont semblables à une vibration qu'aucune autre ne limite et qui s'élargit d'elle-même presque indéfiniment. De fait, les recueils de haïkaï sont pleins surtout d'impressions très vastes de nature.<sup>128</sup>

Aquest comentari, juntament amb el que encapçala la secció d'haikús d'escenes de gènere, a la pàgina 93, deixa ben clar que Couchoud considera els retrats de paisatge l'assumpte més característic o definitori de l'haikú. L'autor recorre a la imatge de la “vibració” per explicar com una forma tan breu i tan esquemàtica com ara l'haikú pot donar idea de paisatges de grans proporcions: la

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 73.

resposta és, novament, la de la seva capacitat d'evocar, d'impressionar el lector de la manera adequada.

Ara bé, com es produeix, exactament, aquesta impressió? I, qüestió de gran importància per a Junoy, defensor d'un art separat de la vida, autònom, arbitrari en el sentit orsià: aquesta "vibració" arriba també a englobar el lector, transcendint la separació entre art i vida? Couchoud no respon aquesta qüestió, que de fet no arriba a plantejar obertament, però més endavant la presenta en termes més concrets, en comentar uns haikús humorístics en la mateixa secció de l'assaig:

Ce sont les haïkaï qu'on pourrait appeler spirituels. Ils ont une drôlerie purement picturale; il n'expriment que l'humour de l'oeil. Le kaïkaï [*sic*] ne ait pas, proprement, de l'esprit parce qu'il ne fait pas de réflexion sur les choses. Il les voit.

Cette vision, bien entendu, est toujours celle d'un œil particulier. Sous le détail noté perce l'intérêt qui le fit noter entre tant d'autres. Les trois touches décèlent l'intention qui les assembla. Inévitablement elles laissent poindre le sentiment frivole ou sérieux qui les anima, l'émotion grave ou fine qui fut celle d'un homme et d'un instant. En ce sens, un haïkaï est un état d'âme.<sup>129</sup>

L'evocació de l'haikú, doncs, té per a Couchoud un sentit molt clar: de la impressió pictòrica, objectiva, es passa al sentiment que evoquen les imatges, i que és present al poema a causa de la tria d'elements que féu el poeta en escriure'l. En apuntar cap a l'existència d'aquests dos pols, objectiu i subjectiu, en l'haikú, i suggerir que el sentiment que s'hi expressa queda sempre circumscrit a

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 80-81.



l'element objectiu, pictòric, del poema, Couchoud insinua una possible aproximació a aquesta forma per a Junoy: l'haikú es pot entendre com una mena de circuit tancat en què els dos pols, l'objectiu i el subjectiu, interactuen entre ells i deixen el lector com a mer espectador d'aquest fenomen. Haurem de retornar a aquestes consideracions més endavant, en veure l'aproximació tan especial que Junoy féu a l'haikú; de moment, però, cal indicar la proximitat entre l'afirmació de Couchoud que “un haïkaï est un état d'âme”, i la de Junoy, per a qui el classicisme que sempre defensava era “un estat d'esperit”.

Quant a Salvat-Papasseit, que, com ja hem dit, dóna moltes menys pistes sobre quines foren les fonts amb què es documentà sobre l'haikú, cal assenyalar la coincidència entre el títol dels seus primers haikús, les “Vibracions”, i l'afirmació de Couchoud que els haikús “sont semblables à une vibration qu'aucune autre ne limite et qui s'elargit d'elle-même presque indéfiniment”. Més endavant, en comentar les concepcions estètiques que conformen els haikús salvatians, haurem de comentar també la significació d'aquesta coincidència.

Hi ha altres elements del capítol que es poden relacionar amb *Amour et Paysage*. Un és el “cor”, al qual Couchoud fa diverses referències, com la següent:

Alors que ses yeux sont moins occupés, son cœur savoure un exquis serrement.  
La monotonie des campagnes neigeuses, le flou des éclairages lunaires le pénétrent d'une tristesse suave. La nature se met a l'unisson de son âme inquiète.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 83.

És possible que Couchoud faci aquestes referències al cor del poeta pensant en el “kokoro” dels poetes japonesos, ja que al Japó, des del mateix pròleg escrit per Ki no Tsurayuki per al *Kokinshû*, aquest ha estat un element molt important en teoria literària. Si Junoy arriba al grau d’objectivació dels sentiments en poemes com el següent:

en l’asfalt gris  
un petit cor escarlata  
rebotant<sup>131</sup>

és segurament perquè ha llegit el text de Couchoud, i el pròleg del *Kokinshû* en l’antologia de Revon.

La referència a la malenconia que predomina en la major part de la poesia japonesa, i especialment en la tanka clàssica, també fa pensar en el pessimisme d’*Amour et Paysage*, que només inclou alguns poemes de tons alegres al començament:

Ce qui semble précieux au Japonais ce n’est pas la joie mais une fine souffrance allégée et spiritualisée par la poésie. Faut-il voir, là encore, l’influence de la foi bouddhique, —foi et charité sans espérance,— qui met la douleur jusque dans son paradis et qui ne connaît pas d’Église triomphante? (...) L’ancienne poésie des uta exprime à satiété les enchantements de la tristesse. (...) Moins exclusive, la poésie des haikai glisse pourtant à la même pente.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 95.

<sup>132</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d’Asie. Op. cit.*, p. 86.

L'associació d'aquest to melancònic amb els emplaçaments naturals o amb l'enyor de la naturalesa d'*Amour et Paysage* també es pot relacionar amb aquesta citació.

La sensació de dolor a causa de l'inexorable pas del temps que Couchoud remarca en l'haikú japonès també passarà a formar part dels haikús de Junoy:

C'est dans l'expression de sensations fugitives et poignantes que les haïkaï atteignent peut-être la perfection (...)<sup>133</sup>

A l'arrière-plan d'un haïkaï passe souvent l'impression instantanée de la fuite du temps. Plus sensibles peut-être que nous à la brièveté de la vie, les Japonais sont attentifs à en noter les imperceptibles étapes.<sup>134</sup>

Un altre element de gran importància tant en els haikús japonesos com en *Amour et Paysage* és l'estacionalitat, que queda molt ben reflectida en les pàgines de "Les épigrammes lyriques du Japon".

Acabades les seccions dedicades a presentar i comentar haikús, Couchoud realitza una breu panoràmica de la història de l'haikú japonès. Com és d'esperar, recalca la figura de Bashô, el creador de la forma actual de l'haikú, per bé que aquest èmfasi contrasta amb els haikús que ha citat fins llavors: a les pàgines anteriors la majoria dels poemes són de Buson, sens dubte l'autor predilecte de Couchoud. Després de comentar la gran figura de Bashô, l'autor dedica un parell de pàgines a Buson i esmenta breument la poetessa Chiyo.

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 88.

A les darreres pàgines de l'assaig, escrites amb motiu de la seva inclusió a *Sages et poètes d'Asie*, Couchoud busca una línia poètica a l'Occident que es pugui equiparar amb la de l'haikú japonés. Se'ns parla de la tradició epigramàtica grega, d'alguns poemes molt curts de Verlaine, d'un poema que es pot considerar un haikú de Jules Renard i del viatge que el mateix Couchoud féu pels canals francesos i que donà lloc a la redacció d'*Au fil de l'eau*. Finalment comenta les "Cent visions de guerre", de Vocance, aparegudes uns quants mesos abans, que considera dignes de comparar amb els models japonesos d'haikú, i fa l'afirmació següent:

L'intérêt de tels essais en notre langue est de montrer quel effort de dissociation doit s'imposer chez nous un artiste pour ne décrire qu'une sensation à peu près à la fois. (...) Dans tous nos poètes on trouverait des passages qui, isolés, seraient des haïkaï. Dans La Fontaine surtout on en rencontrerait de parfaits. Mais ils sont insérés dans un récit qui court à une fin. Le poète japonais les traiterait pour eux-mêmes. On voit ici la différence essentielle des Japonais à nous. Nos poètes les plus fragmentaires sont éminemment constructifs près des leurs.<sup>135</sup>

Aquest comentari apunta, novament, cap a la diferència fonamental que separa les concepcions estètiques orientals i occidentals, a què Couchoud ja s'havia referit en el pròleg del llibre. Aquí en voldríem destacar un altre aspecte: el caràcter que té, implícitament, d'invitació a la composició d'haikús. Si Couchoud ha buscat possibles referents per a l'haikú dins de la tradició europea, és perquè en vol justificar la introducció a Occident. Així, s'explica perfectament

---

<sup>135</sup> Ibidem, 135-136.

que l'aplec d'haikús que es publicà a la *Nouvelle Revue Française* se centrés en la figura clau de Couchoud per a la introducció de l'haikú en la literatura francesa.

### 2.2.3. *Anthologie de la littérature japonaise des origines* *au XX<sup>e</sup> siècle* de Michel Revon

L'*Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon, que havia estat professor de la Facultat de Dret de Tòquio i conseller d'assumptes jurídics del govern japonès i era responsable del curs d'història de les civilitzacions de l'Extrem Orient a la Facultat de Lletres de París,<sup>136</sup> és un llibre diferent del d'Aston i del de Couchoud. No es tracta ni d'un estudi de la literatura japonesa dirigit als restringits cercles d'especialistes, ni d'un assaig escrit pensant en els lectors no iniciats, sinó d'un projecte que Revon considera que no s'ha dut a terme encara en cap llengua europea:

(...) jusqu'à ce jour, on n'avait encore entrepris, dans aucune langue européenne, un recueil de morceaux choisis permettant de juger la littérature japonaise en elle-même, d'une manière directe, au moyen de textes assez nombreux et assez étendus pour laisser voir au lecteur, dans un déroulement général de cette longue série d'écrits, toute l'évolution esthétique de la pensée indigène. C'est l'objet du présent travail.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, contraportada.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 2-3.

El llibre de Revon, doncs, és una antologia de textos que l'autor vol fer accessibles als lectors no especialitzats que no coneixen la llengua japonesa:

La littérature japonaise n'étant connue que d'un petit nombre de spécialistes, je ne pouvais m'en tenir, évidemment, à une simple collection d'extraits juxtaposés. Il fallait montrer le progrès du développement historique, l'enchaînement des divers genres littéraires, la place et l'influence des principaux écrivains. J'ai donc fait courir, au-dessus de cette rangée de textes, une sorte de frise où se succèdent, brièvement esquissées, les manifestations essentielles et les figures directrices du mouvement littéraire. De même que MM. Aston et Florenz, dans leurs histoires de la littérature japonaise, s'étaient vus obligés d'éclairer constamment leurs explications par des exemples, inversement, et pour le même motif, je ne pouvais donner mes textes sans des éclaircissements préalables. On trouvera donc, dans une série de notices placées en tête des morceaux cités, une sorte d'histoire littéraire en raccourci, que je me suis efforcé de rendre aussi concise et aussi claire que possible.<sup>138</sup>

L'antologia és un complement de les històries de la literatura japonesa que s'havien publicat fins aquell moment, perquè inclou una quantitat de textos literaris traduïts molt superior. En comentar, per exemple, la *Littérature japonaise* d'Aston, deïem que els textos que il·lustraven l'exposició de l'autor eren més aviat escassos, i que el reduït nombre de notes i de comentaris no ajudava tampoc a fer-los comprensibles. L'autor és exacte a l'hora de presentar-la com una antologia, ja que realment ho és, però també es pot llegir com una història de la literatura japonesa, perquè les notes amb què presenta cada període històric i cada

---

<sup>138</sup> Ibidem, p. 3.

gènere i autor contenen una gran quantitat d'informació exposada de manera molt clara.

De tota manera, la veritable aportació del llibre es troba en els mateixos textos traduïts, i en el gran aparat de notes que els acompanya:

(...) j'ai essayé de donner des versions précises et serrées; dans certains cas, j'ai pu arriver, pour ainsi dire, à photographier la pensée indigène; et par exemple, mes traductions de poésies japonaises correspondent souvent au text original mot pour mot, toujours vers pour vers. Mais pour obtenir ce résultat, j'ai dû mettre de côté tout amour propre d'écrivain et sacrifier sans cesse, de propos délibéré, l'élégance à l'exactitude. (...)

Cette méthode un peu minutieuse devait fatalement exiger un certain nombre de notes explicatives. La plupart des orientalistes qui ont traduit des documents japonais ont évité cet inconvénient par deux procédés également commodes: analyser, sans le dire, les passages trop difficiles à rendre ou à commenter, et paraphraser, sans l'annoncer davantage, ceux que le lecteur ne comprendrait pas tout de suite; de telle sorte qu'entre ces transformations combinées, le texte disparaît (...) Au risque d'ennuyer parfois le lecteur par des notes trop abondantes, j'ai voulu réagir; on ne trouvera ici que des traductions littérales, accompagnées des éclaircissements qu'il faut.<sup>139</sup>

Amb aquest sistema de traducció, Revon permet fer accessible al lector francès un nivell de la literatura japonesa que no quedava recollit en llibres com el d'Aston: el de la construcció mateixa dels textos, el de la seva relació amb el món que els va produir i amb els altres textos de la tradició nipona. Revon comenta incansablement tot allò que de manera inevitable s'escapa de la comprensió del

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 5.

lector europeu: les plantes i els animals i allò que evoquen o representen; les convencions socials de l'època; els jocs de paraules de l'original japonès; les referències a altres textos anteriors... Els textos resultants no tenen, potser, la bellesa que hom espera en una antologia literària, però, en canvi, permeten fer-se una idea força exacta de l'actitud amb què els autors japonesos de les diverses èpoques i dels diversos gèneres han concebut i practicat la literatura. Llegida com a història de la literatura japonesa, en aquesta antologia es podria criticar el fet que la imatge general queda difuminada en favor dels detalls, del comentari de cada text particular; tanmateix, el conjunt dels comentaris minuciosos de cada poema i de cada fragment de prosa acosta el lector a les déus mateixes de la literatura japonesa, com no ho pot fer una història de la literatura convencional que no s'entretengui en l'anàlisi dels textos.

L'actitud de Revon és especialment útil en el camp de la tanka clàssica, la qual sovint es basa en jocs de paraules que, si no es mantenen en la traducció —i sovint és impossible de mantenir-los—, fan que el text perdi gran part d'interès literari, que “desaparegui”, com diu Revon. Els seus comentaris als haikús n'enriqueixen la lectura per al lector occidental, però, al capdavant, com remarcava Couchoud, l'haikú pot impressionar el lector francès fins i tot en traducció, perquè sol ser força transparent lingüísticament.<sup>140</sup>

La lectura de molts dels haikús de Josep Maria Junoy indueix a pensar que havia llegit amb molta atenció l'obra de Revon, i que s'havia interessat vivament pels recursos retòrics de la tanka japonesa que l'autor francès presenta amb tanta claredat i il·lustra amb comentaris nombrosíssims. En aquests haikús, Junoy

---

<sup>140</sup> Vegeu la nota 125 d'aquest mateix capítol.



relaciona fònicament paraules que també es relacionen pel seu significat, com fa molt sovint la tanka amb el recurs que Chamberlain i Aston denominen “mots pivot” i per al qual Revon manté la designació japonesa de “kennyôghenn”. En explicar aquest recurs retòric, Revon en dóna un exemple en una nota a peu de pàgina que és una bona mostra de la seva manera de fer:

Pour bien comprendre ce système, il faut se rappeler le genre de plaisanterie qui, chez nous, consiste à enchaîner une série de calembours: «Je te crois de bois de campèche à la ligne de fond de train des équipages de la reine, etc.» Supposez que cette phrase, absurde et vulgaire, ait au contraire un sens et qu'elle soit composée de jeux de mots délicats: vous avez le *kennyôghenn*. C'est ce que M. Chamberlain appelle, très justement, des mots «pivots». Exemple typique: ci-dessous, p. 307, n. 2. Voir aussi p. 120, n. 3; p. 124, n. 1; p. 134, n. 1; p. 136, n. 3, etc.<sup>141</sup>

L'exemple de Revon no solament és més elaborat i entenedor que el que hem comentat d'Aston,<sup>142</sup> sinó que l'autor francès pot remetre el lector als exemples comentats de mots pivot que trobem, en gran nombre, en la seva antologia. Només l'existència d'una presentació com aquesta dels mots pivot i dels nombrosos exemples del llibre permeten explicar que Junoy pogués concebre els jocs de paraules que trobem en alguns dels seus haikús i, especialment, els dels “Hai-kaïs catalans”.<sup>143</sup> En la següent tanka traduïda a l'antologia de Revon fins i tot hi ha dos versos separats verticalment d'una manera que recorda molt els eixos verticals que Junoy crea ens els “Hai-kaïs catalans”:

---

<sup>141</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>142</sup> Vegeu la nota 111 d'aquest mateix capítol.

<sup>143</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 188-189. Vegeu el comentari d'aquest poema en la secció 3.1.6. d'aquest treball.

Le nuage du ciel  
S'en va \_ Devient  
Ailleurs. \_ Indifférent.  
Et cependant, aux yeux,  
Il apparaît encore.

(Double sens: «Le nuage s'en va ailleurs», ou bien «Une personne devient indifférente», s'éloigne de vous peu à peu; mais le nuage, on le suit clairement des yeux, tandis que la personne change de cœur sans qu'on s'en aperçoive; mieux vaut l'allure franche du nuage.)<sup>144</sup>

En els haikús de Joan Salvat-Papasseit també trobarem alguna vegada jocs de paraules d'aquesta mena, com en “El gra sagnós de magrana” i, especialment, “Volves de zèfir”, però, en conjunt, aquest recurs té una importància molt menor que en els haikús de Josep Maria Junoy. És molt possible, doncs, que Salvat-Papasseit també conegués l'antologia de Revon, però sembla que en el seu cas la influència de “Les épigrammes lyriques du Japon” fou més important que no pas la d'aquesta antologia.

Una part d'aquesta obra que Junoy degué llegir amb un interès especial és el prefaci del *Kokinshû* (p. 139-151), escrit per Ki no Tsurayuki. En una de les notes d'aquest prefaci hi ha el poema que després va encapçalar l'edició d'*Amour et Paysage*.<sup>145</sup> A més, s'hi citen moltes tankes en notes a peu de pàgina per tal d'il·lustrar el pròleg, i en aquestes tankes apareixen motius poètics, com el de les flors de cirerer (p. 142-145), el de la lluna que il·lumina l'amant que espera en va l'estimada (p. 143), el del cant dels insectes associat amb el lloc natal (p. 143-

---

<sup>144</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 145-146.

<sup>145</sup> Vegeu la nota 96 d'aquest mateix capítol.

144), el del capoll buit de les cigales (p. 144-145), el de la rosada com a símbol de la brevetat de la vida (p. 145), etc., que passaran a l'obra de Junoy.

Un concepte central en aquest pròleg és el de “kokoro”, el cor de la poesia japonesa. La primera frase del pròleg és: “La poésie du Yamato a pour semence le cœur humain, d'où elle se développe en une myriade de feuilles de parole.”<sup>146</sup> En comentar “Les épigrammes lyriques du Japon”, i en especial la secció dedicada als haikús paisagístics, hem afirmat que és molt possible que la imatge objectivada del cor que trobem a *Amour et Paysage* provingui de l'assaig de Couchoud; l'antologia de Revon, i més específicament la traducció del pròleg del *Kokinshū*, podrien ser l'altra font d'aquesta imatge.

Quant a la informació sobre l'haikú, ja hem comentat que Revon n'aporta, com fa en les tankes, d'útil per a la lectura en les notes a peu de pàgina, bé que no sol ser tan indispensable com en el cas de les tankes. L'autor dóna una bona mostra d'haikús, ordenats de manera cronològica, i els comentaris que en fa són complementaris dels de Couchoud, en el sentit que Revon sol proporcionar informació més tècnica o erudita, mentre que Couchoud s'esforçava a aclarir els referents dels poemes i a facilitar-ne la comprensió.

De la presentació dels haikús, cal destacar el fet que Revon esmenta la forma del *kyōku*, un tipus d'haikú sovint humorístic i en què no s'apliquen algunes de les convencions de l'haikú, com la de l'obligatorietat del mot estacional, i s'inclou una mostra de *haibun*, prosa poètica que inclou haikús (Aston també esmetava i donava un exemple d'aquesta forma en la història de la literatura japonesa). Així mateix, Revon explica l'origen de l'haikú a partir del *haikai no*

---

<sup>146</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 139.

*renga*, i comenta l'ús i el significats dels termes *haikai*, *haiku* i *hokku*, tot aprovant l'ús general que es feia del de *haikai*:

Comme, au début, ces poésies minuscules eurent d'ordinaire un caractère plaisant, on les appela aussi *haïkou*, «vers comiques», ou simplement *haïkai*, «poésies comiques», par abréviation de l'expression *haïkai no rennga*, «poésies comiques enchaînées». Ainsi, de ces trois noms, que les Japonais eux-mêmes emploient souvent pêle-mêle sans se donner la peine d'en distinguer le sens, *hokkou* désigne la forme; *haïkai*, le fond; et *haïkou*, l'une et l'autre. En fait, ce ne sont pas des étiquettes bien heureuses: car *hokkou* n'indique pas assez qu'il s'agit d'une poésie individuelle, et non point seulement d'un tercet initial; tandis que *haïkou* et *haïkai*, impliquant l'idée d'une fantaisie humoristique, ne répondent nullement au contenu réel de compositions qui, à partir de Bashô, c'est-à-dire justement du poète qui amena ce genre à son apogée, prirent un caractère généralement sérieux et souvent profond. Adoptons néanmoins le mot *haïkai*, qui paraît le plus usité, et qui a tout au moins l'avantage de rappeler une formation historique; et en français, conservons à ces petites poésies le nom d'«épigrammes» que M. Chamberlain leur a donné, fort justement, en souvenir de leurs aimables sœurs grecques.<sup>147</sup>

L'*Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon és un llibre excel·lent, una font d'informació preciosa per a conèixer i entendre la literatura japonesa, que conserva vigència i utilitat encara avui, després de la publicació d'un bon nombre d'antologies similars, en francès i en altres llengües. La combinació de rigorositat i de claredat explica que, força anys després de la primera edició, quan ja hi havia altres obres semblants disponibles, dos poetes tan

---

<sup>147</sup> Ibidem, *op. cit.*, p. 382.

diferents com Carles Riba i Josep Palau i Fabre coincidissin a fer-la servir per documentar-se. Un escriptor i estudiós tan metòdic com Carles Riba l'emprà per estudiar la tanka<sup>148</sup> i la donà com a referència a Màrius Torres;<sup>149</sup> Riba també adoptà la grafia “tannka”, amb dues enes, per indicar que el so nasal forma una síl·laba independent (és a dir, que el mot japonès *tanka* té tres unitats fòniques, i no pas dues), seguint Revon, que sempre emprà dues enes quan aquest so constitueix una vocal independent.

Palau i Fabre, al seu torn, escriurà l'haikú següent, que forma part dels “Epigrames daurats”:

Cu-cut! Cu-cut!

Dues notes a penes

I un cor a punt.<sup>150</sup>

a partir d'un de la poetessa Chiyo, traduït de la manera següent en l'antologia de Michel Revon:

Coucou!

Coucou! A ces mots,

Le jour est venu...<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Vegeu la nota 95 d'aquest capítol.

<sup>149</sup> RIBA, Carles. *Op. cit.*, p. 499-500.

<sup>150</sup> PALAU I FABRE, Josep. *Poemes de l'Alquimista*. 9a ed. Barcelona, Proa, 2001, p. 81.

<sup>151</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 396.

### 2.3. Els assaigs dels imaginistes a partir de l'haikú

En la literatura de parla anglesa foren els integrants del grup dels imaginistes els qui s'interessaren primer per les formes japoneses i veieren en l'haikú un model de brevetat i d'economia de recursos que podia conduir cap a la renovació de la dicció poètica en la literatura anglesa. A diferència del cas francès, però, els seus esforços no se cenyiren a la forma de l'haikú. Tot i que en la seva producció són molt freqüents els elements que fan pensar en la lírica japonesa per la brevetat, les imatges utilitzades o el tipus de discurs, l'únic recull de la ploma d'un imaginista integrat exclusivament per haikús fou *What's O'Clock. Twenty-Four Hokku on a Modern Theme*, d'Amy Lowell, publicat el 1925, quan ja el moviment imaginista havia superat la fase de més activitat programàtica i els seus integrants havien consolidat les seves trajectòries individuals a banda del grup.

Els imaginistes comptaren amb els estudis i les traduccions que havien realitzat els primers estudiosos de la literatura japonesa després de l'obertura del Japó a la resta del món, com E. Satow, M. M. Mitford, B. H. Chamberlain, Dickins, Léon de Rosny, Lafcadio Hearn o Aston —autor de *Japanese Literature*, l'edició francesa del qual hem comentat—. <sup>152</sup> Aquests pioners s'havien interessat més per la tanka que no pas per l'haikú, forma que els provocà més desconcert que no interès: Hearn, en una carta a Chamberlain, expressava la seva desil·lusió davant la poesia japonesa, que el feia sospitar que l'ànima nipona no tenia gens de profunditat, <sup>153</sup> i ja hem vist les reticències d'Aston envers l'haikú, que sembla abordar més a causa del seu pes històric ineludible que de la

---

<sup>152</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 188-189.

<sup>153</sup> Vegeu aquesta carta citada a RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 189.

valoració que en fa. D'entre tots, Chamberlain fou qui valorà més la forma de l'haikú i qui contribuí més a difondre-la, sobretot amb l'assaig "Basho and the Japanese Poetical Epigrama", publicat el 1902,<sup>154</sup> i el volum *Japanese Poetry*, del 1910.<sup>155</sup> El terme "poetical epigrama" va ser utilitzat més tard per Paul-Louis Couchoud, qui parlà, en francès, d'"épigrammes lyriques".

De fet, el resultat de la primera aproximació per part d'un autor de parla anglesa a les formes orientals fou el *cinquain*, estrofa de cinc versos d'estructura 2-4-6-8-2 sense rima creada per Adelaide Crapsy a partir del model de la tanka i l'haikú. Heus aquí un exemple dels quinze *cinquains* que s'han conservat d'aquesta autora:

TRIAD

These be

Three silent things:

The falling snow... the hour

Before the dawn... the mouth of one

Just dead.<sup>156</sup>

Crapsy havia llegit la traducció d'*A Hundred Verses from Old Japan* realitzada per William N. Porter, i *From the Eastern Sea* de Yone Noguchi. També havia traduït algunes tankes i haikús de l'antologia de literatura japonesa

---

<sup>154</sup> CHAMBERLAIN, Basil Hall. "Basho and the Japanese Poetical Epigrama". *Asiatic Society of Japan*, XXX-2 (1902), p. 241-362. Donem la referència que ofereix Couchoud a *Sages et poètes d'Asie*, p. 54.

<sup>155</sup> CHAMBERLAIN, Basil Hall. *Japanese Poetry*. Londres: John Murray, 1910.

<sup>156</sup> Citada a REICHHOLD, Jane. *Cinquain* [en línia]. [AHA Books Online] Copyright 1996. <<http://www.ahapoetry.com/CINQHMPF.HTM>> [Consulta: 10 setembre 2001].

de Michel Revon,<sup>157</sup> per mitjà de la qual potser va tenir coneixement de les llistes de *Makura no shôshi*, de Sei Shonagon, que serveixen de punt de partida per al poema que acabem de citar.

Per l'extensió i l'estructura, els *cinquains* es troben més a prop de la tanka que no pas de l'haikú, però encaixen perfectament en la línia d'experiments amb la lírica oriental que desenvolupà més tard el grup dels imaginistes, amb els quals Adelaine Crapsy, morta prematurament el 1914, no tingué cap contacte. Els seus *cinquains* aparegueren en la publicació pòstuma de *The Complete Poems*, i es feren coneguts en ser inclosos en les antologies *Cornhuskers*, de 1918, i *Modern American Poetry*, de 1919. Aquesta forma ha aconseguit crear una petita tradició en la literatura anglesa que encara és viva actualment.

Fou a partir de 1909 que es començaren a reunir a Londres els autors del grup dels imaginistes: al nucli inicial, organitzat al voltant de T. E. Hulme i F. S. Flint, s'hi afegí Ezra Pound —creador del terme “Imagisme” i líder públic del grup— i altres poetes d'origen nord-americà com Hilda Doolittle i Richard Aldington. La intenció inicial de Hulme i Flint era captar “the peculiar quality of feeling which is induced by the flat spaces and wide horizons of the virgin-prairie”, i partien de la convicció que “poetic ideas are best expressed by the rendering of concrete objects”.<sup>158</sup> Pound aportà també les seves pròpies idees, no gaire distants de les d'aquests dos autors anglesos, Alguns mesos abans de conèixer-los, el poeta nord-americà les havia explicades per carta a un amic:

---

<sup>157</sup> REICHHOLD, Jane. “Tanka and Haiku Come to America” [en línia]. *Those Women Writing Haiku*. [AHA Books Online] Copyright 1986. <<http://www.ahapoetry.com/twchp2.HTM>> [Consulta: 10 setembre 2001].

<sup>158</sup> GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres i Nova York: Longman, 1990, p. 52.



1. To paint the thing as I see it.
2. Beauty
3. Freedom from didacticism.
4. It is only good manners if you repeat a few other men to at least do it better or more briefly.<sup>159</sup>

Fou després de conèixer Flint i Hulme que Pound desenvolupà la noció d’“imatge” i d’“imaginisme” i l’exposà en articles com “A Few Dont’s by an Imagiste”,<sup>160</sup> el 1913. Heus aquí la definició que en donà en aquest article:

An Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time...

It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.

It is better to produce one Image in a lifetime than to produce voluminous works.<sup>161</sup>

Aquesta definició del concepte d’imatge pot servir perfectament per caracteritzar l’haikú japonès, especialment l’haikú de to transcendent propi de Bashô, en què l’experiència del poema es pot emparentar amb la il·luminació budista, i proporciona, efectivament, “that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth”.

---

<sup>159</sup> POUND, Ezra. *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. Nova York: Faber and Faber, 1905, p. 6. Citat per Richard Gray a *American Poetry of the Twentieth Century. Op. cit.*, p. 52.

<sup>160</sup> POUND, Ezra. “A Few Dont’s by an Imagiste”. *Poetry*, vol. I, núm. 6 (març 1913).

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 4. Citat a GRAY, Richard. *Op. cit.*, p. 50. Apareix, en traducció castellana, a POUND, Ezra. *Des Imagistes*. Madrid: Trieste, 1985, p. 174.

L'afirmació que val més produir una imatge veritable en tota la vida que no pas un treball voluminós també es pot llegir com una reivindicació de la forma de l'haikú: val més escriure un haikú reeixit que no pas volums sencers de literatura informe. El fet que Pound no esmenti aquesta estrofa japonesa es pot explicar pel desig de donar una formulació general a la seva definició, però també perquè no es plantejà de conrear específicament aquesta forma: quan s'aproximà a l'haikú, com en les composicions que citem més endavant, no se cenyí a l'estructura de tres versos ni al nombre de síl·labes que el defineix. Per a ell, l'haikú era una mostra d'allò a què aspirava en poesia, més que no pas una fita que calia assolir o un model estricte que calia aplicar.

Flint, al seu torn, presentà l'Imaginisme en forma d'uns principis que calia seguir en la composició poètica, transposant a una formulació més concreta i clara la definició de Pound. En la formulació d'aquests principis és evident que Flint no pensa en l'haikú, sinó en alguna forma més extensa, tot i que preconitza l'economia de mitjans i, implícitament, obre la porta a la desaparició de la rima i a l'ús del vers lliure :

1. Direct treatment of the 'thing', whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.<sup>162</sup>

En definitiva, els imaginistes intentaven renovar la poesia anglesa del moment, que Pound va descriure com “a horrible agglomerate compost, not

---

<sup>162</sup> FLINT, F. S. “Imagisme”. *Poetry*, vol. I, núm. 6 (març 1913), p. 199.

minted, most of it not even baked, all legato, a doughy mess of third-hand Keats, Wordsworth, heaven knows what, fourth-hand Elizabethan sonority blunted, half-melted, lumpy”.<sup>163</sup> I les seves eines havien de ser la concisió, la fugida del retoricisme i l’abandonament de motlles caducs.

Tanmateix, sembla aventurat d’insistir gaire en la cohesió teòrica i poètica del grup, que se sustentava en l’acord sobre aquests principis generals i interessos compartits, com, per exemple, el que sentien envers la lírica oriental i el Simbolisme francès. En darrer terme, la creació del grup dels imaginistes fou, molt probablement, una estratègia emprada per Pound per donar a conèixer Hilda Doolittle i Richard Aldington, joves poetes procedents dels Estats Units l’obra dels quals no era encara prou extensa per poder ser publicada de manera independent.<sup>164</sup> En proclamar l’existència i la vàlua del grup dels imaginistes, Pound n’assegurà la publicació de l’obra en revistes com *Poetry* o *The Egoist*, gràcies a les quals aconseguiren una gran repercussió tant a Anglaterra com als Estats Units. El seu paper de líder del grup durà fins a l’any 1914, en què aparegué la primera antologia col·lectiva, titulada *Des Imagistes: An Anthology*.<sup>165</sup> L’afrancesament del títol remetia al moviment simbolista francès, moltes de les troballes del qual interessaven vivament Pound i altres integrants del grup.

Després d’aquesta publicació es va produir una escisió dins el grup, motivada en un primer moment per la divergència de criteri en la preparació d’una nova antologia, però també explicable en termes de teoria poètica. A partir d’aquest moment, el lideratge del grup passava a Amy Lowell, una poetessa nord-

---

<sup>163</sup> GRAY, Richard. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>165</sup> POUND, Ezra (ed.). *Des Imagistes: An Anthology*. Londres: Poetry Bookshop; Nova York: A. & C., 1914.

americana que s'hi havia incorporat amb el temps just d'aportar uns quants poemes al volum *Des Imagistes* i de contribuir al seu finançament (sembla que aquesta contribució econòmica fou el que mogué Pound a permetre la inclusió de Lowell al grup).

Ezra Pound continuà la seva evolució poètica i passà a les files del moviment vorticista, que fins aleshores era bàsicament pictòric. En el fons, les seves idees no variaren gaire, llevat del fet que donà més importància al caràcter dinàmic de les imatges:

[An image] is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which ideas are constantly rushing.<sup>166</sup>

En aquesta línia, Pound escriví poemes que recordaven l'haikú, per bé que no s'hi ajustaven formalment, com els dos següents:

#### IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> POUND, Ezra. "Vorticism". Citat a GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century. Op. cit.*, p. 53. Reproduït en traducció castellana a POUND, Ezra. *Memoria de Gaudier-Brzeska*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980, p. 107.

<sup>167</sup> POUND, Ezra. *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1990, p. 111.

## L'ART, 1910

Green arsenic smeared on an egg-white cloth,  
Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes.<sup>168</sup>

La concreció i la intensitat física de les imatges, el caràcter sinestèsic implícit en tots dos poemes o l'evocació de la branca d'un cirerer florit en el primer, que al seu torn fa pensar en una multitud d'ànimes fugisseres, remetent a la lírica japonesa. En el poema següent la connexió amb el món poètic nipó és més directe, per l'escriptura en tres versos i l'aparició del tema amorós juntament amb els motius de la rosada i l'alba, recurrents en la tanka clàssica, tot i que amb matisos diferents:

## ALBA

As cool as the pale wet leaves  
of lily of the valley  
She lay beside me in the dawn.<sup>169</sup>

En aquestes composicions, doncs, detectem una inspiració en la lírica japonesa i en els seus motius, i un acostament evident a la forma de l'haikú, per bé que el poeta no respecta els límits que hauria imposat un conreu que se cenyís estrictament al model nipó.

En els anys següents, Pound treballà sobre els manuscrits d'Ernest Fenollosa que li havia tramès la seva vídua, la qual, havent llegit alguns poemes

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 112.

de Pound, pensà que podria ser la persona indicada per editar les traduccions de poesia clàssica xinesa, les d'obres de teatre *nô* i l'assaig *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* que el seu marit havia deixat en morir. La tasca de Pound no solament permeté que aquestes obres pòstumes de Fenollosa veiessin la llum, sinó que a més influí en la producció literària d'ell mateix i d'autors que li eren propers, com Yeats i Eliot.<sup>170</sup>

Cal tenir present que, tot i que Ezra Pound és una figura més valorada actualment que qualsevol altre dels integrants del grup dels imaginistes, en els anys que seguiren a l'escisió del grup semba que foren altres poetes, i especialment Amy Lowell, els qui en capitalitzaren la influència, fet que donà lloc a allò que Pound denominà, despectivament, “Amygism”.<sup>171</sup> Lowell posà èmfasi, més que en la imatge, en el vers lliure com a mitjà per alliberar la poesia del convencionalisme de l'expressió, i en l'estrofa com a unitat d'expressió, i arribà a crear, juntament amb el poeta nord-americà John Gould Fletcher, la “polyphonic prose”, que feia ús, segons Lowell, de “the voices of poetry, namely metre, vers libre, assonance, alliteration, rhyme and return”.<sup>172</sup> De fet, els imaginistes reberen sovint l'acusació que els seus versos eren indistingibles de la prosa. D'altra banda, molts autors considerats imaginistes, com la mateixa Amy Lowell, no ho foren mai en el sentit preconitzat per Pound, sinó que es limitaren a incloure descripcions clares i precises d'escenes naturals en els poemes, o a combinar les descripcions d'objectes naturals amb passatges abstractes o especulatius.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Vegeu GOODWIN, K. L. *The Influence of Ezra Pound*. New York: Oxford University Press, 1966, p. 32 i següents.

<sup>171</sup> GRAY, Richard. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>172</sup> Citat a GRAY, Richard. *Op. cit.*, p. 70

<sup>173</sup> GOODWIN, K. L. *Op. cit.*, p. 186.

De tota manera, la repercussió principal la tingueren, com dèiem, els “amygistes”, que publicaren tres antologies conjuntes els anys 1915, 1916 i 1917,<sup>174</sup> i que foren comentats al darrer capítol de *Tendències in Modern American Poetry*, d’Amy Lowell, l’any 1921.<sup>175</sup> En les revistes literàries franceses, concretament al *Mercure de France*, a partir del 1920 aparegueren, amb motiu de les publicacions dels components del grup, diverses notícies elogioses sobre els imaginistes i, especialment, sobre Amy Lowell, que n’era considerada el cap visible i una de les figures capdavanteres de la lírica nord-americana.<sup>176</sup> Així, per exemple, la publicació, el 1921, de *L’Arbre de Vie* de John Gould Fletcher, donava lloc a una referència a Lowell i al grup dels imaginistes<sup>177</sup> que només es pot explicar per l’atenció que el *Mercure de France* prestava a aquests autors, per bé que la poetessa havia preparat l’oportunitat d’aquesta referència en comentar la part d’aquest llibre titulada “Japanese Prints” a *Tendències in Modern American Poetry*.

L’interès que, com a mínim a partir de 1920, despertaren els imaginistes a França es pot explicar, en part, per l’atenció que prestaren a la lírica oriental, tant xinesa com japonesa. A França, els poetes i els aficionats a la literatura se centraren, de manera més concreta, en la forma de l’haikú, però era lògic que tota notícia sobre la poesia japonesa o sobre el conreu de formes orientals o inspirades

---

<sup>174</sup> LOWELL, Amy (ed.). *Some Imagist Poets*. Boston: Houghton Mifflin Company; Londres: Constable and Company, 1915; *Some Imagist Poets, 1916*. Boston: Houghton Mifflin Company; Londres: Constable and Company, 1916; *Some Imagist Poets, 1917*. Boston: Houghton Mifflin Company; Londres: Constable and Company, 1917.

<sup>175</sup> LOWELL, Amy. *Tendències in Modern American Poetry*. New York: Haskell House Publishers, 1970.

<sup>176</sup> Vegeu *Mercure de France*, vol. 141, núm. 531 (1 agost 1920), p. 846-849; vol. 149, núm. 554 (15 juliol 1921), p. 532-533; vol. 150, núm. 556 (15 agost 1921), p. 249-252; vol. 153, núm. 565 (1 gener 1922), p. 237-242; vol. 179, núm. 644 (15 abril 1925), p. 564.

<sup>177</sup> “*L’Arbre de Vie*, de John Gould Fletcher”. *Mercure de France*, vol. 150, núm. 556 (15 agost 1921), p. 249-252.

en formes orientals fos rebuda amb atenció. Amb la publicació d'obres com *Sword Blades and Poppy Seeds*, el 1914, *Pictures of the Floating World*, el 1921 o *Légendes*, el 1922,<sup>178</sup> Amy Lowell aconseguí crear-se la reputació de bona coneixedora de la lírica oriental, la qual cosa motivà, per exemple, que li fos encomanada la redacció del prefaci al volum de traduccions de diaris íntims femenins del Japó clàssic a l'anglès.<sup>179</sup> Una mostra de l'interès que compartien els imaginistes per la lírica oriental, la trobem en el comentari que Lowell realitzà dels "Japanese Prints" de John Gould Fletcher al capítol "The Imagists: H. D. and John Gould Fletcher" en el seu llibre sobre la literatura nord-americana contemporània:

Where these poems sometimes fail is exactly in this matter of feeling. Mr. Fletcher loses sight of the fact that only the most simple language, the clearest image, is in keeping with the *hokku* form. The poem must be of the most limpid clarity to gain the full effect of the underlying suggestion. It is the contrast which gives the *hokku* its piquancy. So, when Mr. Fletcher writes:

#### LOVERS EMBRACING

Force and yielding meet together  
An attack is half repulsed:  
Shafts of broken sunlight dissolving  
Convolutions of torpid cloud.

---

<sup>178</sup> Vegeu un comentari de *Légendes* a *Mercure de France*, vol. 153, núm. 565 (1 gener 1922), p. 237-242.

<sup>179</sup> Vegeu la nota sobre la publicació de *Journaux intimes des dames de la cour du vieux Japon*, que incloïa també la traducció del prefaci d'Amy Lowell, a *Mercure de France*, vol. 179, núm. 644 (15 abril 1925), p. 564.



he sacrifices the peculiar Japanese atmosphere. That poem is in Mr. Fletcher's most personal idiom, but it is not in the least in the idiom of Japan. From this point of view, the most successful poem in the book is

#### MOODS

A poet's moods:

Fluttering butterflies in the rain.

That is at once Mr. Fletcher and Japan. It is brief and clear, and the suggestion never becomes statement, but floats, a nimbus, over the short, sharp lines.<sup>180</sup>

A banda del to d'autoritat i la seguretat amb què Lowell comenta en aquest fragment les semblances i dissemblances dels poemes amb els haikús japonesos, crida l'atenció l'interès que la poetessa demostra per la forma de l'haikú, que sembla confirmar la següent afirmació de Ty Hadman:

Actually, I think that it was Pound and Fletcher and the academic writing establishment in general that blocked the development of haiku in the English language. They are at least partly to blame due to their dissuasion and discouragement of Amy, who wanted to venture deeper into the possibilities of writing American haiku and tanka at the time. The Imagist group should have given Amy their full support (...)<sup>181</sup>

El fet que Lowell fos l'única dels imaginistes a escriure una col·lecció d'haikús, com comentàvem al principi d'aquesta secció, també apunta en el mateix sentit. Certament, Pound no tenia interès a introduir la forma de l'haikú en

---

<sup>180</sup> LOWELL, Amy. *Op. cit.*, p. 340-1.

<sup>181</sup> HADMAN, Ty. *Op. cit.*

la literatura en llengua anglesa; si s'interessava per la lírica oriental era d'una manera més general, perquè hi veia una via d'expansió de les possibilitats de la poesia en anglès. I el mateix es pot dir dels altres autors imaginistes, que s'acostaren al model de brevetat, economia i objectivitat de l'haikú, però que no experimentaren la necessitat d'adherir-se estrictament als constreyniments de la forma.

En conjunt, l'aportació dels imaginistes fou interessant per la renovació de la dicció poètica que dugueren a terme en la lírica angloamericana, però no tant per la incorporació de formes líriques orientals. El punt de vista que ha predominat és que els devem la introducció de l'haikú en la llengua anglesa, però la seva producció d'haikús pròpiament dits fou força minsa, i la difusió que feren de l'haikú i de la tanka no conduí, posteriorment, al conreu d'aquestes formes. Segons Ty Hadman, més aviat es pot fer l'afirmació contrària:

Very few famous American poets have written haiku, or at least don't admit that they have, and this unfortunate avoidance and reluctance is due largely, I believe, to a prejudice against haiku as a result of many misunderstandings, fear of loss of reputation, and a number of other interrelated complex factors. If Pound and the Imagist group or any of the leading poets at that time had been successful in introducing and bringing haiku (or something very similar to it) into the English language, like Couchoud was able to do in French and Tablada in Spanish, the history of haiku in English would be very different than it is today.<sup>182</sup>

En comentar el conreu dels autors francesos d'aquesta època de l'haikú, hem destacat que contraposaren l'ús d'aquesta forma al decorativisme que, cap al

---

<sup>182</sup> *Ibidem*.

final del segle XIX, s'havia associat a l'art xinès i japonès. L'haikú francès esdevingué un "instrument d'anàlisi", i en desaparegueren els crisantems, les garses, els ventalls i els paravents, juntament amb els adjectius superflus. Literàriament, aquesta forma es convertí en un vehicle per explorar nous camins poètics, que s'allunyessin del retoricisme, de la profusió decorativa i de les boirines semàntiques dels corrents literaris de les acaballes del XIX.

En conjunt, l'aportació dels imaginistes fou diferent. En llegir-ne els poemes, hom té la tentació de descriure'ls com "orientalistes", en el sentit que comentàvem arran de la citació d'Enric Sullà:<sup>183</sup> hi són freqüents motius naturals i estacionals fàcilment relacionables amb la poesia japonesa, i de vegades la brevetat sembla producte més del preciosisme que no pas de l'austeritat en la dicció. Segurament, la renovació que l'Imaginisme volia acomplir no era gaire diferent de la dels autors d'haikú francesos, però la seva aposta fou menys clara, més ambigua, i es prestava a ser confosa amb el decorativisme orientalista de la fi del segle, que posteriorment, durant el XX, es va intentar evitar. Quan, finalment, l'haikú aconseguí de fer entrada en la literatura anglesa, ho féu per vies independents de les imaginistes.<sup>184</sup>

En l'àmbit de la literatura catalana, les aportacions del grup dels imaginistes degueren ser conegudes principalment per l'atenció que aconseguiren despertar entre els crítics de les revistes literàries franceses, que s'hi referiren en articles com els que hem esmentat més amunt. Tanmateix, a Catalunya, als números de gener-febrer de 1920, *La Revista* en presentà una mostra de poemes traduïts al català:

---

<sup>183</sup> Vegeu la nota 1 d'aquest mateix capítol.

<sup>184</sup> HADMAN, Ty. *Op. cit.*

A principis del 1920, sota el títol *Poesia anglesa contemporània*, s’hi tradueixen, probablement per obra de Manent (...) diversos poemes extrets de l’antologia de la revista nord-americana “Poetry”, editada sota la direcció de H. Monroe i A. Corbin Henderson, en què es posa de manifest la influència de la lírica extremoriental en la poesia de llengua anglesa.<sup>185</sup>

Dels autors que integraven el grup dels imaginistes, hi eren representats Ezra Pound, Richard Aldington i Amy Lowell. Els poemes formaven part d’una antologia que havia publicat la revista nord-americana *Poetry*, que Pound havia utilitzat per difondre les obres dels imaginistes en l’època que havia estat líder del grup. Cap de les composicions antologades no eren haikús; les que més s’hi acostava eren, potser, els tres poemes titulats “Chinoiseries” —“Reflexions”, “Caient neu” i “Gebre”— d’Amy Lowell.<sup>186</sup>

El mateix número de *La Revista* traduïa el pròleg d’aquesta antologia, que es referia a la influència de l’haikú i de la lírica asiàtica en general en el moviment de renovació de la poesia nord-americana contemporània:

Aleshores alguns vents del Japó entraren —algunes traduccions de *hokku* i altres formes— que mostraren la forta senzillesa i la claredat cristallina de l’art entre els poetes japonesos. (...)

La influència oriental ha d’ésser benvinguda, perquè flueix de riques fonts originals d’art poètic. No hem de tenir por d’aprendre d’ella; i en bona part del treball dels imatgistes, i altres grups radicals, trobem un resultat, més o menys conscient, i més o menys efectiu, d’aquesta influència. Hi trobem una mica de la

---

<sup>185</sup> VALLVERDÚ I BORRÀS, Marta. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>186</sup> “Poesia anglesa contemporània”. *La Revista*, núm. 103-106 (gener-febrer 1920), p. 33-40.

recta visió oriental i de la senzillesa de dicció, i també de tant en tant una espurna de la discreta perfecció oriental de forma i delicadesa de sentiment.<sup>187</sup>

Aquest pròleg reflecteix amb força exactitud quina fou la influència de les formes poètiques orientals en la literatura en llengua anglesa de l'època: la de renovació de la dicció poètica. L'haikú i les altres formes no esdevingueren fites en si mateixes: els autors no es plantejaren de conrear específicament una forma o una altra, sinó que s'hi inspiraren lliurement per redreçar i enriquir una tradició que, consideraven, havia perdut el rumb.

---

<sup>187</sup> “Poesia anglesa”. *La Revista*, núm. 103-106 (gener-febrer 1920), p. 44.