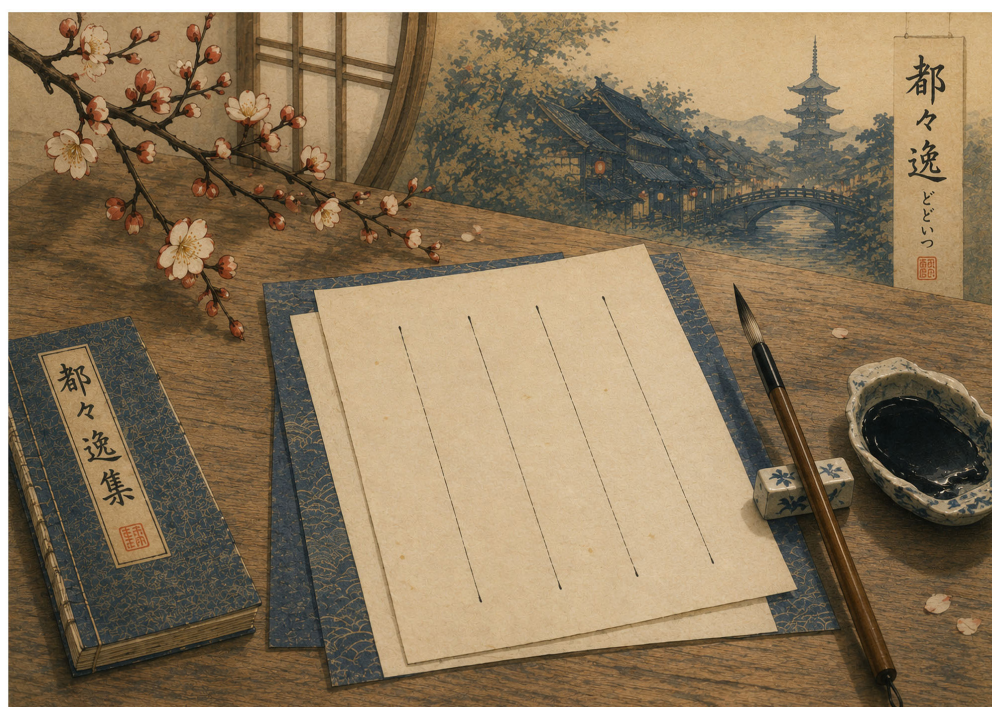


Les dossiers de

Pantun sayang

Amis Francophones
du Pantoun



Le dodoitsu

Une forme brève et populaire de la poésie japonaise

Dossier établi par Olivier-Gabriel Humbert

© Olivier-Gabriel Humbert, 2026.

Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

Toutes les images de ce dossier, à l'exception de celles des pages 2 et 5, ont été générées à l'aide d'une IA et sont la propriété de l'auteur de ce livret.

Le dodoitsu

Convention

Dans ce dossier, on écrira généralement dodoitsu, afin de faciliter la lecture francophone. On rencontre aussi les graphies dodoitsu, dodoitzu ou 都々逸. Paul Claudel emploie la forme Dodoitzu, on la conservera lorsqu'il sera question de son recueil.

Introduction

Parmi les formes brèves de la poésie japonaise, le haïku et le tanka occupent aujourd'hui une place dominante dans l'imaginaire occidental. Le haïku est devenu, dans presque toutes les langues, l'emblème de la concision japonaise ; le tanka, plus ancien, reste associé à une tradition poétique lettrée et raffinée. À eux deux, ils ont largement façonné notre représentation de la poésie japonaise : une poésie dense, attentive aux saisons, aux nuances de l'émotion et aux résonances du non-dit.

Cette image, pourtant, ne rend pas compte de toute la diversité des pratiques poétiques japonaises. À côté des formes les plus connues existent le senryū et le dodoitsu. Si le senryū par sa forme proche du haïku et son ton satirique a une certaine notoriété, le dodoitsu est beaucoup moins célèbre en Occident. Il est pourtant important pour approcher une autre voix de la poésie japonaise : non plus seulement la voix du poème écrit, méditatif ou savant, mais celle d'une parole populaire, chantée, familière, souvent amoureuse ou ironique.

Le dodoitsu est généralement construit sur le rythme 7-7-7-5 et traditionnellement écrit en une unique colonne de quatre segments pour un total de vingt-six unités sonores ou mores. On peut donc le présenter comme une forme brève en quatre mouvements, un quatrain asymétrique, dont le dernier segment, plus court, produit souvent un effet de chute, de resserrement ou de pointe. Mais le dodoitsu n'est pas

seulement une forme métrique: il appartient aussi à une culture de l'oralité. Il est lié au chant, à la performance, aux lieux de divertissement, et fréquemment associé au shamisen, instrument japonais à trois cordes.

C'est ici qu'un rapprochement discret peut être fait avec le pantoun, sans chercher à confondre deux traditions très différentes. Le pantoun est lui aussi une forme brève en quatre vers, issue d'un contexte oral et souvent associée à des pratiques chantées ou musicales. Dans les deux cas, le quatrain n'est pas seulement une disposition sur la page: il est aussi une structure de mémoire, de rythme et de voix. Le dodoïtsu comme le pantoun rappellent que la poésie peut être inséparable d'une circulation orale, sociale et musicale. Le présent dossier ne développera pas cette comparaison, mais cette proximité générale éclaire l'intérêt porté ici au dodoïtsu: une forme courte, structurée, populaire, et faite pour être entendue et mise en musique autant que lue. L'histoire du dodoïtsu est liée au Japon urbain de la fin de l'époque d'Edo. Il se développe dans un monde de chansons, de sociabilités citadines et de divertissements. Ses thèmes les plus fréquents sont l'amour, le désir, l'attente, la séparation, les contrariétés de la vie quotidienne, l'humour ou l'ironie. Il s'éloigne ainsi de l'image parfois trop épurée que l'Occident s'est construite de la poésie japonaise. Avec lui, une autre forme de brièveté apparaît: non celle du silence contemplatif, mais celle d'une voix directe, vive, sociale et souvent très humaine.

La réception française du dodoïtsu reste limitée, mais elle n'est pas inexistante. Georges Bonneau y joue un rôle important de médiateur: son *Anthologie de la poésie japonaise*, récemment rééditée, a été l'une des premières à présenter au public français des dodoïtsus traduits en respectant autant que possible leur forme et leur esprit. Paul Claudel, avec *Dodoïtzu*, occupe une position différente: il ne reproduit pas strictement la forme japonaise, mais s'en inspire pour une réécriture personnelle, dans une autre langue et un autre imaginaire. Les récentes rééditions de ces deux ouvrages, et plus encore celle de l'anthologie de Bonneau, ont fortement contribué au désir de réaliser ce dossier. Entre Bonneau et Claudel se dessinent ainsi deux gestes distincts: transmettre une forme étrangère, ou la transformer.



Le présent dossier propose une approche du dodoïtsu. Il s'agira d'abord de présenter son histoire et son contexte culturel, puis d'en décrire les principales caractéristiques formelles et poétiques. Quelques exemples japonais, accompagnés de traductions françaises, permettront ensuite d'en faire entendre le fonctionnement concret. Une partie abordera sa réception en France, notamment à travers Bonneau et Claudel et quelques exemples en français de l'auteur concluront ce travail.

Le dodoïtsu ne sera donc pas envisagé comme une simple curiosité placée dans l'ombre du haïku. Il sera abordé comme une forme révélatrice : révélatrice d'une poésie japonaise populaire et chantée ; révélatrice des difficultés de traduction ; révélatrice enfin de ce que l'Occident choisit parfois de retenir, ou d'oublier, lorsqu'il accueille les formes poétiques venues d'ailleurs.

I. Naissance, essor et présence actuelle du dodoïtsu au Japon

1. Une forme née dans le Japon urbain de la fin d'Edo

Le dodoïtsu apparaît dans le Japon de la fin de l'époque d'Edo, dans un moment de grande vitalité des cultures urbaines et populaires. Il ne naît pas dans les milieux aristocratiques ni dans les cercles savants, mais dans un monde de chants, de divertissements, de représentations et de sociabilités citadines. C'est une forme de parole rythmée, faite pour être entendue autant que lue, et dont la structure la plus courante repose sur le schéma 7-7-7-5.

Cette double appartenance est essentielle. Le dodoïtsu n'est pas seulement un poème court ; il est aussi une chanson. Il appartient à un espace où la poésie circule par la voix, la mémoire, l'accompagnement musical et la performance. À la différence du haïku, qui s'est peu à peu imposé comme une forme écrite et littéraire, le dodoïtsu conserve fortement la marque de l'oralité.

Il se situe dans la continuité des chants populaires japonais et des formes brèves associées aux lieux de spectacle, aux réunions conviviales et aux quartiers de divertissement. Cette origine explique sa tonalité particulière : le dodoïtsu parle souvent d'amour, de désir, de regrets, de jalousie, de vie ordinaire, de plaisirs ou de déceptions. Il n'a pas la distance contemplative que l'on associe souvent au haïku. Il est plus proche d'une parole adressée, d'un aveu, d'une remarque ou d'une chanson brève.

Le nom de Dodoitsubō Senka est généralement associé à la fixation et à la diffusion de la forme. Né en 1804 dans l'actuelle région d'Ibaraki, il aurait joué un rôle décisif dans la popularisation du dodoïtsu, notamment dans les lieux de spectacle d'Edo. Il faut toutefois présenter cette origine avec mesure. Comme souvent pour les formes issues de l'oralité, il serait réducteur d'attribuer la naissance du dodoïtsu à un seul homme. Dodoitsubō Senka apparaît plutôt comme une figure de cristallisation : il donne visibilité, autorité et diffusion à une pratique qui s'enracine dans un ensemble plus large de chansons populaires.

2. Chant, shamisen et lieux de divertissement

Le dodoïtsu s'inscrit dans l'univers sonore du Japon populaire. Il est fréquemment chanté avec accompagnement de shamisen, luth japonais à trois cordes joué avec un large plectre appelé bachi. Traditionnellement, les cordes du shamisen sont en soie; aujourd'hui, elles peuvent aussi être en matières synthétiques, notamment en nylon ou en polyester, selon les usages et les contraintes pratiques.

Le dodoïtsu appartient à une culture du son, du geste et de la performance. Le shamisen n'accompagne pas seulement la voix; il lui donne un relief rythmique, une attaque, une couleur. Le bachi, en frappant ou en pinçant les cordes, produit une netteté sonore qui participe à l'énergie de la forme.



Le schéma 7-7-7-5 n'est pas seulement une contrainte métrique abstraite: il organise une respiration, une cadence, une chute. Les trois premiers segments de sept unités installent la phrase, la scène ou l'émotion; le dernier, plus court, resserre le mouvement. Ce déséquilibre final donne au dodoïtsu une efficacité particulière. Il peut produire une pointe humoristique, une conclusion amoureuse, une plainte ou un retournement.

Lieux de spectacle, maisons de divertissement, réunions accompagnées de musique: le dodoïtsu appartient à un monde où la poésie est inséparable de la présence sociale. Sa brièveté favorise la mémorisation et la reprise. Sa langue, plus proche de la parole ordinaire que des codes savants, permet une circulation large. Ses thèmes correspondent à une poésie qui parle des expériences communes plutôt que des grands sujets nobles.

C'est précisément ce qui fait sa singularité dans le paysage poétique japonais. Le dodoïtsu n'a pas le statut lettré du tanka ni l'aura acquise par le haïku. Il relève d'un autre ordre: celui d'une poésie de contact, de circonstance, de sociabilité. Il ne cherche pas nécessairement à suspendre le temps dans une image; il cherche souvent à faire entendre une voix.

3. De la vogue populaire à la patrimonialisation

À la fin de l'époque d'Edo, le dodoïtsu connaît une forte popularité. Il circule dans les milieux urbains et populaires, dans les salles de divertissement et les espaces de musique. Cette popularité tient à plusieurs facteurs: la forme est courte, mémorisable, facilement transmissible; elle n'exige pas le même capital culturel que les formes poétiques plus savantes; elle accepte des tons variés, de la confiance amoureuse à la plaisanterie, de la satire légère à la mélancolie.

Le dodoïtsu peut ainsi être considéré comme une forme de poésie populaire au sens plein du terme : non parce qu'il serait inférieur aux formes savantes, mais parce qu'il appartient à une autre économie de la parole. Il ne suppose pas d'abord le livre, l'école ou le commentaire ; il suppose la voix, l'écoute, le rythme, le chant et le partage.

Avec la modernisation du Japon et l'évolution des pratiques culturelles, le dodoïtsu perd progressivement la centralité qu'il avait pu avoir dans certains milieux de divertissement. Il ne disparaît pas pour autant. Sa situation actuelle est plutôt celle d'une forme patrimoniale et vivante à la marge : moins présente dans la culture littéraire dominante que le haïku ou le tanka, mais encore reconnue, transmise et pratiquée dans certains cadres.

Des concours de dodoïtsu existent encore, avec parfois une distinction entre la partie chantée et la partie écrite comme dans la ville de Hitachiōta. Cette distinction montre bien la double nature de la forme : chanson populaire et poème bref. Le dodoïtsu n'est donc pas seulement une survivance historique ; il reste disponible comme pratique, comme mémoire culturelle et comme forme d'écriture.

On pourrait dire qu'il vit aujourd'hui dans un entre-deux : il n'est plus une grande forme populaire de masse, mais il n'est pas non plus un vestige mort. Il subsiste dans les concours, les pratiques amateurs, les références culturelles, les études spécialisées et les formes de patrimonialisation. Cette position discrète correspond d'ailleurs à son histoire : le dodoïtsu a toujours appartenu à des zones moins visibles que les grandes formes canonisées, mais ces zones sont essentielles pour comprendre la richesse poétique du Japon.



© Ville de Hitachiōta

4. Une forme marginale, mais révélatrice

L'histoire du dodoïtsu invite donc à déplacer le regard. Si l'on ne considère que les formes les plus reconnues, la poésie japonaise semble dominée par le tanka, le haïku et leurs traditions associées. Mais si l'on écoute les formes chantées, les pratiques populaires, les poésies de circonstance et les paroles urbaines, le paysage devient beaucoup plus varié.

Le dodoïtsu rappelle que la poésie japonaise ne s'est pas seulement écrite dans les anthologies et les écoles littéraires ; elle s'est aussi chantée dans les lieux de spectacle, transmise oralement, adaptée aux situations sociales et portée par des voix ordinaires. Sa marginalité actuelle ne doit donc pas être comprise comme un signe de faiblesse. Elle fait au contraire du dodoïtsu un objet particulièrement révélateur. Il permet d'observer la frontière mouvante entre chant et poésie, entre oralité et écriture, entre

culture populaire et reconnaissance littéraire. Il montre aussi que la brièveté poétique japonaise ne se limite pas à la contemplation silencieuse souvent associée au haïku. Elle peut être vive, familière, ironique, amoureuse, musicale.

C'est à partir de cette histoire que l'on peut maintenant aborder la forme elle-même : son rythme, ses thèmes, sa musicalité et sa manière particulière de faire surgir une voix en vingt-six mores.

II. Caractéristiques formelles et poétiques du dodoïtsu

1. Une forme brève en 7-7-7-5

Le dodoïtsu est généralement défini par sa structure rythmique : 7-7-7-5. S'il est traditionnellement écrit en une unique colonne, il comprend quatre segments : trois segments de sept unités sonores, suivis d'un dernier segment de cinq. Cette organisation lui donne une allure de quatrain immédiatement reconnaissable. La parole semble d'abord avancer par trois mouvements relativement amples, avant de se resserrer brusquement dans une fin plus courte.

Il faut toutefois préciser que ces unités ne correspondent pas exactement aux syllabes françaises. Dans la poésie japonaise, on parle traditionnellement de *on*, c'est-à-dire d'unités sonores qui correspondent au terme linguistique, mores. Dire qu'un dodoïtsu compte « vingt-six syllabes » est pratique pour une première approche, mais demeure approximatif. Il est plus juste de parler d'un rythme en vingt-six mores, réparties selon le schéma 7-7-7-5.

La brièveté du dodoïtsu ne signifie donc pas pauvreté de moyens. Au contraire, elle oblige à une économie très précise. Chaque segment doit contribuer à l'élan général. La forme ne laisse guère de place à l'explication : elle avance vite, par touches courtes, jusqu'à son dernier mouvement.

Dans une note pour les étudiants, suite aux résultats 9^e Concours national de dodoïtsu de Hitachiota, il a été rappelé que le schéma 7-7-7-5 ne suffit pas à définir entièrement le rythme du dodoïtsu. Né du chant populaire, celui-ci obéit à une organisation interne destinée à le rendre chantable. Les trois premiers segments se répartissent généralement ainsi : 3 + 4 pour le premier, 4 + 3 ou 2 + 5 pour le deuxième, puis 3 + 4 pour le troisième. Le premier et le troisième peuvent être parfois irréguliers et adopter une structure en 4 + 4 et compter alors huit unités rythmiques.

Un texte peut donc respecter extérieurement le schéma 7-7-7-5 tout en restant difficile à mettre en musique si ces articulations internes ne sont pas prises en compte.

La structure du dodoïtsu crée ainsi un déséquilibre maîtrisé. Les trois premiers segments peuvent installer une situation, une émotion, une adresse ou une image ; le dernier vient les condenser, les infléchir ou les faire tomber. Dans une forme aussi brève, le quatrième segment n'est pas une simple conclusion : il porte souvent l'effet décisif du poème.

2. Une forme de voix et de chant

Le dodoïtsu n'est pas seulement une structure écrite. Il appartient d'abord à une culture de la voix. Même lorsqu'il est recueilli ou imprimé, il garde la mémoire d'une pratique chantée : diction, respiration, cadence, écoute. Sa forme appelle moins une lecture silencieuse qu'une parole portée.

Cette dimension vocale explique son lien avec le shamisen. Le son de l'instrument ne constitue pas un simple fond musical : il accompagne, relance, ponctue et soutient la voix. Le dodoïtsu suppose ainsi un rapport au corps : le souffle de celui qui chante, le geste de la main tenant le bachi, la vibration des cordes, l'écoute du public.



Le National Theatre du Japon rappelle plus largement que le shamisen a joué un rôle majeur comme instrument d'accompagnement du chant, du récit et de la danse dans les arts traditionnels japonais.

Même détaché de la musique, le dodoïtsu conserve quelque chose de cette origine. Sa langue paraît souvent proche de la parole dite. Elle peut donner l'impression d'une remarque, d'une plainte, d'une confidence ou d'un trait d'esprit. Le poème ne se contente pas de montrer une image : il fait entendre une voix.

C'est l'une des différences importantes avec l'image occidentale du haïku. Le haïku est souvent reçu comme une poésie de l'instant, de l'observation, de la saison, du silence. Le dodoïtsu, lui, relève plus volontiers de l'adresse. Il parle, il répond, il se plaint, il désire, il plaisante. Sa brièveté n'efface pas la présence humaine ; elle la concentre.

3. Une grande liberté thématique

Le dodoïtsu possède une grande liberté de sujets. Il peut évoquer une saison, un paysage ou un objet naturel, mais il n'en fait pas une obligation. Contrairement au haïku classique, il n'exige pas de kigo, c'est-à-dire de mot de saison. Cette absence de contrainte saisonnière lui permet d'accueillir très directement les expériences humaines ordinaires.

Ses thèmes les plus fréquents relèvent de la vie affective et sociale : amour, désir, attente, jalousie, séparation, regrets, plaisirs, argent, travail, embarras quotidiens. Le ton peut varier fortement. Certains dodoïtsus sont tendres ou mélancoliques ; d'autres sont ironiques, moqueurs, légers, voire grivois. Cette souplesse thématique correspond à son origine populaire et chantée.

L'amour y occupe une place importante, mais ce n'est pas toujours un amour idéalisé. Il peut être concret, contrarié, sensuel, intéressé ou drôle. Le dodoïtsu parle volontiers

des relations humaines telles qu'elles se vivent : avec leurs élans, leurs ruses, leurs déceptions, leurs malentendus et leurs arrangements.

Cette proximité avec le quotidien est l'une des forces de la forme. Le dodoïtsu n'a pas besoin d'un sujet noble pour produire un effet poétique. Une situation familière, un aveu rapide, une remarque ironique ou un détail de la vie courante peuvent suffire à faire surgir une émotion, parfois loin du sentiment amoureux.

4. Une parole adressée

Le dodoïtsu donne souvent le sentiment qu'une personne parle à une autre. Il peut prendre la forme d'une confidence, d'un reproche, d'une invitation, d'une plaisanterie ou d'un aveu. Même lorsque le destinataire n'est pas explicitement nommé, une présence humaine se fait entendre : quelqu'un désire, regrette, plaisante, souffre ou se souvient.

Cette adresse distingue le dodoïtsu d'une simple notation descriptive. Le poème semble porté par une relation : une attente, une absence, un secret, une tension, une réponse. Quelques mots suffisent pour suggérer une scène humaine.

C'est l'une des différences importantes avec l'image occidentale du haïku. Le haïku est souvent reçu comme une poésie de l'instant, de l'observation, de la saison ou du silence. Le dodoïtsu, lui, relève plus volontiers de l'adresse. Il parle, il répond, il se plaint, il désire, il plaisante.

5. Chute, pointe et resserrement final

Le dernier segment de cinq mores joue un rôle essentiel. Après trois segments de sept, il introduit une rupture de longueur. Cette brièveté finale attire l'attention et donne au dodoïtsu son mouvement caractéristique. La fin paraît plus serrée, plus nerveuse, parfois plus mordante.

Ce dernier segment peut remplir plusieurs fonctions. Il peut conclure simplement ce qui précède. Il peut aussi créer un effet de surprise, d'ironie ou de retournement. Parfois, il n'explique rien : il suspend le sens, laisse une émotion en l'air, ou donne au poème une fragilité particulière.

On pourrait distinguer plusieurs types de fins : la fin affective, qui concentre la tendresse ou la douleur ; la fin ironique, qui retourne discrètement le sens ; la fin familière, qui ramène l'émotion vers le quotidien ; la fin suspendue, qui laisse deviner plus qu'elle ne dit.

Cette chute ne fonctionne pas toujours comme une plaisanterie ou comme un trait spectaculaire. Elle peut être très douce. Elle peut consister en une inflexion minime, presque parlée. Mais elle donne souvent au dodoïtsu sa force de mémorisation : on retient la dernière formule parce qu'elle a condensé tout le mouvement précédent.

6. Une simplicité travaillée

Le dodoïtsu donne souvent une impression de simplicité. Sa langue peut paraître familière, directe, proche de la conversation. Ses sujets sont accessibles, sa forme est courte, son mouvement semble naturel. Pourtant, cette simplicité est le résultat d'un travail d'économie.

En très peu de mots, il faut installer une voix, faire sentir une situation et produire un effet final. Le dodoïtsu ne peut pas développer longuement. Il doit suggérer plutôt qu'expliquer. Trop d'explication l'alourdit ; trop d'obscurité lui fait perdre son naturel ; trop d'effet rend la chute artificielle.

Le dodoïtsu appartient donc à une tradition populaire, mais populaire ne signifie pas mineur. Sa force tient précisément à sa proximité avec la vie ordinaire : il ne place pas la poésie au-dessus du quotidien, mais la fait surgir dans les relations humaines, les désirs, les contrariétés, les traits d'esprit ou les confidences.

Il propose ainsi une autre manière d'habiter la brièveté : non pas seulement dans le silence ou la contemplation, mais dans le passage rapide d'une voix humaine.

III. Dix textes avec traductions et commentaires

Après avoir présenté l'histoire et les caractéristiques du dodoïtsu, il convient d'en observer le fonctionnement à partir des textes eux-mêmes. La difficulté est double. D'une part, le dodoïtsu relève souvent d'une tradition orale et chantée : les textes circulent parfois anonymement, avec des variantes. D'autre part, leur brièveté rend la traduction délicate : il faut restituer à la fois le sens, le ton, le rythme et l'effet final, sans faire croire qu'un équivalent français puisse reproduire exactement les vingt-six unités sonores japonaises.

Pour chaque exemple sera donc proposé le texte en japonais, dans lequel les segments seront placés sur quatre lignes, puis sa transcription, une traduction littérale en vers et une traduction plus poétique également en vers avec une adaptation syllabique en français : 7-7-7-5.

Les exemples qui suivent visent à faire apparaître plusieurs traits caractéristiques du dodoïtsu : la parole amoureuse, la pointe finale, l'ironie, la simplicité de diction, la présence du quotidien et la tension entre chant populaire et forme poétique.

Les traductions françaises sont proposées ici sous deux formes, littérales et sous forme poétique français en respectant la forme 7-7-7-5 en syllabes.

1. Une voix amoureuse: brûler sans parler. Anonyme/traditionnel

Texte japonais 恋に焦がれて 鳴く蟬よりも 鳴かぬ螢が 身を焦がす	Transcription <i>Koi ni kogarete naku semi yori mo nakanu hotaru ga mi o kogasu</i>
Traduction littérale Envie d'amour, plus que le chant des cigales le luciole qui ne chante pas, s'immole par le feu.	Traduction poétique 7-7-7-5 Bien que la cigale chante touchée par le feu d'amour, la luciole silencieuse se consume plus.

Ce dodoïtsu repose sur une opposition très simple: d'un côté, la cigale qui crie; de l'autre, la luciole, silencieuse mais dont la douleur est intérieure. L'image amoureuse est immédiatement lisible. Celui qui souffre le plus n'est pas nécessairement celui qui se plaint le plus fort. La douleur véritable, est celle qui ne se dit pas: dernier segment, 身を焦がす / *mi o kogasu*, «s'immole par le feu», «se consumer».



Cet exemple montre bien que le dodoïtsu peut être populaire sans être plat. La comparaison est accessible, presque proverbiale, mais elle concentre une idée fine: l'expression visible de la souffrance n'est pas forcément sa mesure réelle. La forme brève donne ici toute sa place à une émotion contenue.

2. Distance et désir: l'espace amoureux. Anonyme/traditionnel

Texte japonais 惚れて通えば 千里も一里 逢えずに帰れば また千里	Transcription <i>Horete kayoeba senri mo ichiri aezu ni kaereba mata senri</i>
Traduction littérale Quand on va vers l'aimé, mille lieues n'en font qu'une, rentrer sans le voir de nouveau mille lieues.	Traduction poétique 7-7-7-5 Lorsqu'on va vers l'être aimé, mille lieues n'en font plus qu'une, mais rentrer sans l'avoir vu: mille lieues encore.

Ce texte joue sur une idée très simple : l'amour modifie la perception de la distance. Aller vers la personne aimée rend le chemin léger ; revenir sans l'avoir rencontrée rend le même trajet interminable. Le poème repose sur une symétrie : *senri*, « mille ri », c'est-à-dire une très grande distance, devient tantôt une seule unité, tantôt redevient une immensité.

Le *dodoitsu* crée ici une petite scène narrative. On imagine quelqu'un qui marche, espère une rencontre, puis repart déçu. Pourtant, rien n'est raconté en détail. La forme se contente d'un contraste : l'aller porté par le désir, le retour alourdi par l'absence.

Le dernier segment, *また千里*/*mata senri*, « de nouveau mille lieues », est d'une grande efficacité. Il ne décrit pas la tristesse ; il la mesure. Le monde, contracté par l'espoir, se dilate à nouveau dans la déception.

3. L'impossible matin : dormir auprès de l'aimé. Anonyme/traditionnel

Texte japonais 三千世界の 鴉を殺し ぬしと朝寝が してみたい	Transcription <i>Sanzen sekai no karasu o koroshi nushi to asane ga shite mitai</i>
Traduction littérale Des trois mille mondes, tuer les corbeaux. La grasse matinée avec toi je voudrais bien.	Traduction poétique 7-7-7-5 Dans tous les trois mille mondes je veux tuer les corbeaux. Grasse matinée à deux : je veux essayer !

Ce *dodoitsu* est l'un des plus célèbres. Il est souvent attribué à des figures de la fin de l'époque d'Edo, mais son attribution reste discutée. Le poème part d'une hyperbole spectaculaire : tuer tous les corbeaux des « trois mille mondes ». L'expression donne d'emblée une ampleur cosmique à un désir très intime : empêcher le matin d'arriver, ou plus exactement empêcher les cris des corbeaux de réveiller les amants.

La disproportion fait le charme du texte. La violence de l'image n'est pas à prendre comme programme réel ; elle exprime l'intensité du désir amoureux. Le monde entier devient l'ennemi, l'obstacle au sommeil partagé. Les corbeaux, oiseaux du matin, incarnent ce qui interrompt la nuit, ce qui rappelle l'ordre social, la séparation, le retour au jour.



Le dernier segment, *してみたい*/*shite mitai*, « j'aimerais essayer », « je voudrais bien », ramène l'hyperbole à une tonalité presque familière. Après l'immensité des

«trois mille mondes», la fin est simple, directe, presque parlée. C'est précisément cette chute qui donne au poème son mélange de grandeur imaginaire et de proximité populaire.

4. Renoncer sans renoncer. Anonyme/traditionnel

Texte japonais あきらめましたよ どう諦めた あきらめきれぬと あきらめた	Transcription <i>Akiramemashita yo</i> <i>dō akirameta</i> <i>akiramekirenu to</i> <i>akirameta</i>
Traduction littérale J'ai renoncé. Renoncé comment ? J'ai renoncé et accepté que je n'aie pu renoncer.	Traduction poétique 7-7-7-5 J'ai renoncé, tu sais, oui... Comment ai-je renoncé ? En renonçant à me dire : je peux renoncer...

Ce dodoïtsu repose sur un jeu de reprise autour du verbe *akirameru*, «renoncer», «abandonner», «se résigner». La parole semble d'abord claire: le locuteur affirme avoir renoncé. Mais la suite dément cette affirmation. Il n'a pas vraiment abandonné, il a seulement compris qu'il ne parviendrait pas à renoncer.

L'intérêt du texte vient de cette logique circulaire. Le mot est répété, déplacé, retourné contre lui-même. On entend presque une voix qui se justifie, qui cherche à convaincre l'autre ou à se convaincre elle-même. Le poème exprime probablement une expérience amoureuse: la décision rationnelle de se détacher, contredite par l'attachement persistant.

5. La préférence du cœur. Parfois attribué à Dodoitsubō Senka

Texte japonais いやなお客様の 親切よりも 好いたお客様の 無理がよい	Transcription <i>Iya na okyaku no</i> <i>shinsetsu yori mo</i> <i>suita okata no</i> <i>muri ga yoi</i>
Traduction littérale D'un client désagréable plutôt que sa bienveillance, de la personne que j'aime je préfère l'exigence.	Traduction poétique 7-7-7-5 Plutôt que la gentillesse d'un client désagréable, de la personne que j'aime, me plaît l'exigence.

Ce dodoïtsu fait entendre une préférence affective très directe : la gentillesse d'un client ou d'un visiteur non apprécié vaut moins, aux yeux de la personne qui parle, que le caprice de l'être aimé. Le mot *okyaku*, « client » ou « visiteur », situe la parole dans un monde de relations sociales concrètes, sans permettre de déterminer précisément la condition ni le genre de la voix qui s'exprime, même s'il est possible d'émettre quelques suppositions. L'intérêt du texte tient surtout à sa lucidité sur la partialité du désir : ce qui serait impossible à accepter venant de l'un devient séduisant chez l'autre.

6. Trois ans, trois mois, trois minutes. Anonyme/traditionnel

Texte japonais 岡惚れ三年 本惚れ三月 思い遂げたは 三分間	Transcription <i>Okabore san-nen honbore san-gatsu omoi togeta wa san-unkan</i>
Traduction littérale Trois ans d'engouement passager, trois mois de grand amour, et quand j'atteins mon but trois minutes.	Traduction poétique 7-7-7-5 Trois ans d'amour en secret, trois mois d'amour véritable. Quand vient l'accomplissement juste trois minutes.

Ce dodoïtsu joue sur une gradation descendante : trois ans, trois mois, trois minutes. L'amour d'abord rêvé de loin, puis vécu comme amour véritable, se trouve brusquement ramené à la brièveté de son accomplissement. La chute est à la fois comique, désabusée et légèrement grivoise. Elle montre que le dodoïtsu ne se limite pas à une expression délicate du sentiment amoureux : il peut aussi en révéler l'envers prosaïque, ironique ou charnel.



La chute 三分間/trois minutes casse l'illusion romantique : ce qui a été désiré si longtemps se résout dans une brièveté presque dérisoire.

7. L'alcool et l'addition. Anonyme/traditionnel

Texte japonais 赤い顔して お酒を飲んで 今朝の勘定で 青くなる	Transcription <i>Akai kao shite osake o nonde kesa no kanjō de aoku naru</i>
Traduction littérale Le visage rouge, il a bu toute la nuit; devant l'addition, le voilà bleu.	Traduction poétique 7-7-7-5 Cramoisi est son visage de tout l'alcool bu la nuit. Lorsque arrive l'addition, il devient tout pâle

Cet exemple élargit l'image du dodoïtsu. Il ne s'agit plus d'amour, mais d'une scène de vie ordinaire: le plaisir de boire, puis le retour brutal du compte à payer. La chute repose sur le passage du rouge au bleu en japonais qui correspond à pâlir ou blêmir en français.



8. Satire domestique

Texte japonais うちの亭主と こたつの柱 なくてならぬが あって邪魔	Transcription <i>Uchi no teishu to kotatsu no hashira nakute naranu ga atte jama</i>
Traduction littérale Mon mari ressemble au pilier du kotatsu: nécessaire, mais qu'est-ce qu'il gêne!	Traduction poétique 7-7-7-5 Mon mari me fait penser au pilier du kotatsu: il faut savoir faire avec, même s'il est gênant!

Ce dodoïtsu relève du registre satirique domestique. Le mari y est comparé au pilier du kotatsu: il est indispensable, mais sa présence gêne. La pointe repose sur une contradiction familière «on ne peut s'en passer, mais il encombre», qui transforme une scène de foyer en trait comique.



Le texte montre bien que le dodoïtsu ne se limite pas à la plainte amoureuse : il peut aussi accueillir l'ironie conjugale et l'observation quotidienne.

Note : Le kotatsu est une table basse chauffante japonaise, recouverte d'une couverture sous laquelle on glisse les jambes pour se réchauffer. Objet très familier de la vie domestique, il évoque à la fois le confort du foyer et l'encombrement de l'espace partagé.

9. Sagesse populaire. Traditionnellement attribué à Dodoitsubō Senka

Texte japonais たんと売れても 売れない日でも 同じ機嫌の 風ぐるま	Transcription <i>Tanto urete mo urenai hi demo onaji kigen no kazeguruma</i>
Traduction littérale Qu'il s'en vende beaucoup, ou même les jours sans vente, de même humeur, le moulinet à vent.	Traduction poétique 7-7-7-5 Qu'on le vende en très grand nombre ou qu'il reste sur l'étal, il garde la même humeur : moulinet à vent.

Ce dodoïtsu ne relève pas non plus du registre amoureux, mais d'une sagesse populaire légèrement ironique. Qu'il se vende beaucoup ou non, le moulinet à vent garde « la même humeur ». Le poème oppose ainsi les inquiétudes humaines, réussite, échec, bonne ou mauvaise journée, à l'égalité souriante d'un jouet. La chute est efficace : le sujet véritable 風ぐるま / *kazeguruma* / moulinet à vent n'apparaît qu'au dernier segment, et l'objet, soudain personnifié, semble plus stable que ceux qui l'entourent.



10. Vie de soldat. Poète amateur sous le pseudonyme de Matsu no ya (松の家) (1904)

Texte japonais 戟を枕に 露営の夢を 心ないぞや 玉あられ	Transcription <i>Hoko o makura ni roei no yume o kokoro nai zo yatama-arare</i>
Traduction littérale L'arme pour oreiller rêve de bivouac. Qu'elle est sans cœur la grêle perlée!	Traduction poétique 7-7-7-5 Mon arme sert d'oreiller quand je rêve de bivouac. Indifférente et cruelle, la grêle perlée!

Ce dodoïtsu, écrit pendant le conflit russo-japonais, appartient à un registre martial. L'image initiale, l'arme prise pour oreiller, installe une scène de bivouac, où le repos lui-même reste lié à la guerre. Le dernier segment, 玉あられ/*tama-arare*, désigne littéralement une « grêle perlée » : image belle, presque précieuse, mais froide et dure.

La chute peut se lire de deux manières. Elle fait d'abord entendre une plainte brève devant l'indifférence du monde naturel : pendant que le soldat rêve à ciel ouvert, la grêle tombe sans se soucier des êtres humains. Mais, dans ce moment de conflit militaire, cette grêle peut aussi évoquer indirectement les projectiles ou la violence du combat. Il serait toutefois réducteur de la traduire directement par « grêle de balles ». La force du poème tient justement à cette ambiguïté.

À cette époque, le grand journal 萬朝報/*Yorozu Chōhō*, dirigé par le journaliste Kuroiwa Ruikō, avait lancé un grand concours national appelé le mouvement 俚謡正調/*Riyō Seichō*. L'objectif était de moderniser le dodoïtsu pour en faire une forme d'art littéraire noble et respectée.

IV. Ce que montrent ces exemples et leurs traductions

1. Traits essentiels visibles grâce à ces exemples

Ces dix textes font apparaître plusieurs traits essentiels du dodoïtsu.

D'abord, la forme privilégie souvent une voix humaine identifiable. Les textes ne se présentent pas seulement comme des images ou des observations ; ils peuvent donner l'impression que quelqu'un parle, désire, regrette, répond, plaisante ou se défend. Cette voix peut être amoureuse, ironique, mélancolique, familière.

Ensuite, le dodoïtsu s'appuie volontiers sur des situations simples : aller voir quelqu'un, revenir déçu, ne pas réussir à renoncer, préférer les caprices de l'être aimé, supporter

un mari qui n'est plus aimé... Mais ces situations simples sont condensées jusqu'à devenir des formules mémorables.

Le dernier segment a une grande importance. Dans plusieurs exemples, la fin donne au poème son effet principal : *mata senri*, *shite mitai*, *akirameta*, *muri ga yoi*, *doko ga warui*. Il ne se contente pas de conclure ; il réoriente l'ensemble.

Enfin, ces dodoïtsus montrent que la forme accepte des registres variés. Elle peut être délicate, comme dans l'image de la luciole silencieuse ; hyperbolique, comme dans le poème des corbeaux ; presque comique, comme dans le jeu sur le renoncement ; sociale et concrète, comme dans le poème du « client déplaisant » et même martiale. Cette variété confirme que le dodoïtsu n'est pas réductible à une seule tonalité.

2. Le dodoïtsu aujourd'hui

Le dodoïtsu n'appartenant pas seulement au passé, il continue d'être pratiqué au Japon, notamment dans le cadre de concours contemporains, dont le concours national organisé à Hitachiōta, ville associée à la mémoire de Dodoitsubō Senka. Les textes primés récemment montrent une grande diversité de thèmes : mémoire familiale, retour au village natal, vieillissement, couple, deuil, solitude domestique, attente amoureuse, téléphone portable, intelligence artificielle, inquiétudes politiques, hausse du prix du riz ou catastrophes naturelles. Cette variété confirme que le dodoïtsu contemporain peut accueillir aussi bien des sujets traditionnels que des réalités très actuelles.

3. Remarque sur la traduction française

Traduire le dodoïtsu en français oblige à choisir entre plusieurs priorités. On peut tenter de conserver le schéma 7-7-7-5, mais l'équivalence demeure imparfaite, car les unités sonores japonaises, les *mores*, ne correspondent pas exactement aux syllabes françaises. On peut aussi privilégier la fluidité de la phrase, la brièveté, l'effet de voix ou la chute finale.

Dans les traductions proposées précédemment, le premier choix est celui d'une fidélité de mouvement : conserver le sens général, une forme brève, une parole claire et un effet final, plutôt qu'imposer d'emblée un comptage syllabique rigide. Cela ne signifie pas que la contrainte soit secondaire ; elle est au contraire au cœur du dodoïtsu. Mais une traduction trop strictement comptée risquerait parfois de masquer ce qui fait vivre ces textes : leur naturel, leur vivacité, leur air de parole chantée.

C'est pourquoi chaque exemple est présenté en deux états : d'abord une traduction littérale ou proche du japonais, puis une adaptation française plus poétique, qui retrouve une forme en vingt-six syllabes réparties en 7-7-7-5. Cette méthode permet de montrer au lecteur ce qui se perd, ce qui se transforme et ce qui peut se recréer dans le passage d'une langue à l'autre.

V. Réception et diffusion du dodoïtsu en France et en Occident

1. Une forme restée dans l'ombre du haïku

La réception occidentale du dodoïtsu est paradoxale. La forme est identifiable, nommée, parfois décrite dans des anthologies ou des notices consacrées à la poésie japonaise ; pourtant, elle n'a jamais connu une diffusion comparable à celle du haïku. Elle demeure une forme de marge : connue de certains traducteurs, de quelques écrivains, de lecteurs spécialisés ou d'amateurs de formes poétiques, mais rarement intégrée à l'imaginaire littéraire commun.

Ce contraste s'explique en partie par l'histoire de la réception occidentale de la poésie japonaise. Le haïku a pu être rapidement isolé comme forme autonome, facilement reconnaissable par sa brièveté et par son schéma 5-7-5. Il a aussi répondu à certaines attentes occidentales : goût de l'instant, attention à la nature, impression de dépouillement, proximité avec une forme de méditation poétique.

Le dodoïtsu, au contraire, résiste davantage à cette simplification. Il est bref, certes, mais il est aussi chanté, populaire, souvent amoureux ou humoristique, lié à des contextes de performance et à une langue de sociabilité. Il se laisse moins facilement transformer en emblème.

Cette moindre visibilité ne signifie pas une absence complète. Le dodoïtsu apparaît dans plusieurs lieux de transmission : les anthologies de poésie japonaise, les études sur les formes brèves, les livres d'écrivains inspirés par le Japon, certains sites ou manuels d'écriture créative, surtout dans le monde anglophone. Sa présence est donc discontinue, mais réelle. Elle invite à distinguer plusieurs modes de réception : la traduction savante, l'appropriation littéraire et la pratique contemporaine de la forme comme exercice poétique.

2. Georges Bonneau : la médiation par l'anthologie

En France, le nom de Georges Bonneau est essentiel. Son *Anthologie de la poésie japonaise*, publiée pour la première fois en 1935 et récemment rééditée, fait une place au dodoïtsu parmi les grandes formes poétiques du Japon. En le plaçant à côté du tanka, du haïku et d'autres formes, Bonneau suggère que la poésie japonaise ne se limite pas aux genres les plus prestigieux ou les plus connus : elle comprend aussi des formes populaires, orales, chantées ou moins institutionnalisées.

Bonneau joue ainsi un rôle de passeur. Il ne présente pas le dodoïtsu comme une simple curiosité, mais l'intègre à une vision d'ensemble de la poésie japonaise. La place accordée au dodoïtsu y est même égale à celle du tanka et supérieure à celle du haïku, ce qui montre l'importance que Bonneau lui reconnaissait.

Cette médiation a cependant ses limites. Le lecteur français découvre le dodoïtsu sous une forme déjà transformée : traduit, imprimé, sans le texte japonais ni sa transcription. Il accède donc à la forme par l'intermédiaire d'un choix anthologique et d'une traduction, non par la confrontation directe avec la langue originale, son rythme et

ses unités sonores. Mais cette transformation est aussi la condition de sa transmission : Bonneau rend le dodoïtsu visible en français, au sein d'un paysage poétique plus large que celui du seul haïku.

3. Paul Claudel : non pas un modèle formel, mais une réécriture

Le cas de Paul Claudel est plus singulier. Son livre *Dodoïtsu*, publié chez Gallimard en 1945 avec des peintures de Rihakou Harada, constitue l'un des jalons les plus visibles de la réception française du dodoïtsu. Le titre attire l'attention : Claudel place son livre sous le signe d'une forme poétique populaire japonaise.

Il serait pourtant trompeur de le présenter comme un praticien fidèle du dodoïtsu au sens strict. *Dodoïtsu* ne respecte pas la structure japonaise en 7-7-7-5. Il ne s'agit pas d'une reproduction métrique, mais d'une transposition. Claudel prend appui sur une forme étrangère, sur son atmosphère, sa brièveté et sa tonalité chantée, puis les intègre à son propre univers poétique.

Cette infidélité formelle ne diminue pas l'intérêt du livre ; elle en précise la nature. Claudel témoigne d'un autre mode de réception : non plus la transmission anthologique, mais la réécriture. Le dodoïtsu devient moins une contrainte japonaise reproduite qu'un point de départ pour une œuvre française, à la fois poétique, visuelle et matérielle.

La présence de Rihakou Harada renforce cette dimension. Le livre n'est pas seulement une suite de textes : c'est un objet illustré, où l'idée du Japon passe aussi par la forme du volume, l'image et la relation entre texte et peinture. Claudel doit donc être abordé avec prudence, mais non minimisé. Il ne donne pas un modèle de dodoïtsu français ; il donne un exemple marquant de réécriture occidentale sous le signe du dodoïtsu.

4. Deux gestes différents : transmettre ou transformer

Il est tentant de voir dans Claudel le nom le plus prestigieux associé au dodoïtsu en français. Pourtant, son approche relève davantage d'une réécriture que d'une transmission formelle : le dodoïtsu y devient matière poétique, intégré à une langue, à un rythme et à un imaginaire profondément claudéliens.

Bonneau, bien qu'antérieur, apparaît à cet égard plus proche d'une démarche moderne de médiation. Son ambition n'est pas d'absorber le dodoïtsu dans une œuvre personnelle, mais d'en donner au public français une idée lisible, en proposant des traductions aussi fidèles que possible aux originaux et en tenant compte de leur brièveté, de leur mouvement et de leur appartenance à la poésie japonaise.

Entre les deux se dessinent donc deux gestes très différents : Claudel absorbe et transforme, Bonneau connaît et transmet.

5. Une présence occidentale diffuse

Dans le monde anglophone, le dodoïtsu bénéficie d'une visibilité légèrement plus large, mais souvent sous une forme simplifiée. Il apparaît dans des notices encyclopédiques, des anthologies ou des pages consacrées aux formes poétiques. Il est parfois présenté comme une forme que les poètes peuvent pratiquer, en rappelant son schéma en quatre lignes et l'absence de rime obligatoire.

Cette approche a des avantages et des risques. L'avantage est évident : la forme ne reste pas enfermée dans les spécialistes ; elle devient praticable, imitable, vivante. Le risque est tout aussi net : en la détachant de son histoire, de son lien au chant, au shamisen, aux lieux de divertissement et à la langue japonaise, on peut la réduire à une simple recette syllabique.

En dehors de la France et du monde anglophone, la présence du dodoïtsu dans les pays occidentaux semble plus difficile à repérer. Il peut apparaître dans des dictionnaires de formes poétiques, des blogs, des ateliers ou des traductions générales de poésie japonaise, mais il n'a pas constitué un mouvement littéraire comparable à celui du haïku ou du tanka.

Cette faible visibilité tient sans doute à plusieurs facteurs. D'abord, le dodoïtsu est moins facilement détachable de son contexte musical. Ensuite, il véhicule une image du Japon moins conforme aux attentes occidentales les plus répandues : non pas seulement le silence, la nature et la contemplation, mais le chant, l'amour, l'humour, le monde urbain et populaire.

6. Ce que révèle cette réception limitée

La réception occidentale du dodoïtsu révèle autant les caractéristiques de la forme que les attentes de l'Occident. Si le haïku a pu être reçu comme une forme universelle de l'instant poétique, le dodoïtsu rappelle que toutes les formes brèves ne circulent pas de la même manière. Certaines se prêtent mieux à la lecture silencieuse, à l'anthologie, à l'exercice scolaire ou à la pratique individuelle. D'autres restent attachées à une voix, à une musique, à une sociabilité.

Le dodoïtsu appartient à cette seconde catégorie. Il voyage moins facilement, parce qu'il transporte avec lui un monde de sons, de gestes et de situations. Quand il arrive en français ou en anglais, il doit être réinventé : traduit, adapté, résumé, commenté, parfois trahi. Sa réception est donc faite de pertes, mais aussi de créations.

Le dodoïtsu reste ainsi une forme minoritaire en Occident, mais cette marginalité est instructive. Elle montre que la circulation internationale d'un genre poétique ne dépend pas seulement de sa beauté ou de sa brièveté. Elle dépend aussi de ce qu'une culture étrangère est prête à reconnaître comme poésie. Or le dodoïtsu oblige précisément à élargir cette reconnaissance : il demande d'accueillir une poésie populaire, pouvant être chantée, parfois drôle, parfois amoureuse, souvent éloignée de l'image la plus canonique de la poésie japonaise.

Conclusion

Le dodoïtsu occupe une place singulière dans l'histoire des formes brèves japonaises. Moins célèbre que le haïku, moins prestigieux que le tanka, il ouvre pourtant sur un pan essentiel de la poésie japonaise : celui de l'oralité, du chant, de la sociabilité et de la parole populaire. Sa structure en 7-7-7-5 lui donne une forme immédiatement reconnaissable, mais cette forme ne peut être comprise pleinement si l'on oublie sa dimension musicale et performative.

Le dodoïtsu est un poème bref, mais aussi une voix. Il peut parler d'amour, de désir, de séparation, d'humour, de vie quotidienne. Il ne cherche pas nécessairement l'épure silencieuse ; il cherche souvent l'efficacité d'une parole qui touche vite. Son dernier segment, plus court, donne au poème une énergie particulière : il concentre, infléchit, suspend ou retourne ce qui précède.

Cette forme rappelle que la brièveté poétique n'a pas un seul visage. Elle peut être méditative, comme dans l'image occidentale du haïku ; elle peut être lyrique, comme dans le tanka ; elle peut être chantée, familière, ironique ou amoureuse, comme dans le dodoïtsu. L'étude de cette forme invite donc à élargir notre regard sur la poésie japonaise et à ne pas réduire celle-ci aux seules formes que l'Occident a le plus volontiers adoptées.

La réception française du dodoïtsu, bien que limitée, est significative. Georges Bonneau et Paul Claudel en offrent deux approches différentes. L'un transmet, traduit, anthologise ; l'autre transforme, réécrit, intègre la forme à son propre imaginaire. Ces deux gestes ne s'opposent pas absolument : ils montrent plutôt les deux voies par lesquelles une forme étrangère peut entrer dans une autre langue.

Aborder le dodoïtsu aujourd'hui, c'est donc faire entendre une voix discrète, mais précieuse. C'est reconnaître que la poésie peut naître d'une chanson, d'un trait d'esprit, d'un aveu amoureux, d'une scène de la vie ordinaire. C'est aussi rappeler qu'une forme populaire n'est pas une forme mineure. Dans ses vingt-six unités sonores, le dodoïtsu peut contenir une plainte, une plaisanterie, une confidence ou une vérité affective. Sa brièveté n'est pas seulement celle du silence : elle est celle d'une voix qui passe, qui touche et qui demeure.

Sources et références

Ville de Hitachiōta. « Dodoitsu », page officielle de la ville de Hitachiōta.

Définition contemporaine du dodoitsu, rythme 7-7-7-5, shamisen, Dodoitsubō Senka et concours national.

Ville de Hitachiōta. Recueil des œuvres du 39e concours national de dodoitsu.

Kotobank. Notices « Dodoitsu », « Dodoitsu-bushi » et « Dodoitsubō Senka ».

Notices encyclopédiques japonaises sur l'histoire, la forme et le contexte culturel du dodoitsu.

Ville d'Ishioka. Page consacrée au Dodoitsubō Senka-dō.

Dodoitsubō Senka, mémoire locale et stèle du dodoitsu du moulinet à vent.

Gilbert, Richard. « *Stalking the Wild Onji: The Search for Current Linguistic Terms Used in Japanese Poetry Circles* », *Language Issues*, Prefectural University of Kumamoto, vol. 5, n° 1, 1999.

Gilbert, Richard, et Judy Yoneoka. « *From 5-7-5 to 8-8-8: An Investigation of Japanese Haiku Metrics and Implications for English Haiku* », *Language Issues*, Prefectural University of Kumamoto, 2000.

Bonneau, Georges. *Anthologie de la poésie japonaise*. Paris: Geuthner, 1935 ; réédition À l'enseigne du Pot cassé.

Bonneau, Georges. « Le problème de la poésie japonaise : technique et traduction », *Monumenta Nipponica*, 1938.

Claudel, Paul. *Dodoitsu*. Peintures de Rihakou Harada. Paris: Gallimard, 1945 ; réédition Espaces & Signes.

Bibliothèque nationale de la Diète du Japon. « Paul Claudel, ambassadeur et poète », dans *Japon moderne et France*.

Bibliothèque nationale de la Diète du Japon, Reference Cooperative Database. Notice sur le motif de la cigale qui crie et de la luciole muette.

Université des Arts de Kyoto (Kyoto City University of Arts). Document de recherche intitulé « *L'aube des nouvelles chansons folkloriques* » (黎明期の新民謡) rédigé par le chercheur Saito Kei.

JAPIAS. Dodoitsu History 3 (都々逸のひすとり 3). In: **ThinkQuest Japan** [en ligne]. Disponible à l'adresse : japias.jp

Annexe I : Pistes pour écrire des dodoïtsus en français

Écrire des dodoïtsus en français ne consiste pas à reproduire parfaitement une forme japonaise. Le japonais compte des on unités sonores proches des mores, tandis que le français compte des syllabes selon d'autres règles. Il s'agit donc d'une adaptation : chercher un équivalent de mouvement, de brièveté et de voix.

La forme de base peut être transposée en français sous la forme d'un bref quatrain de 7-7-7-5 syllabes. Cette répartition donne au poème son déséquilibre caractéristique : trois vers relativement amples, puis un dernier vers plus court, qui resserre ou déplace le sens.

Un dodoïtsu français gagne à rester proche de la parole. Il peut prendre la forme d'une confidence, d'un reproche, d'une remarque, d'un aveu, d'une plaisanterie ou d'un fragment de dialogue. Le ton n'a pas besoin d'être solennel. Au contraire, la forme accepte volontiers le quotidien : amour, attente, séparation, désir, vieillissement, objets familiers, travail, argent, embarras domestiques, petites absurdités de la vie.

Le dernier vers est essentiel. Il ne doit pas seulement conclure : il peut faire basculer le poème, le rendre plus drôle, plus tendre, plus cruel ou plus mélancolique. La chute peut être très discrète, mais elle doit donner l'impression que tout le poème venait vers elle.

Pour écrire un dodoïtsu en français, on peut suivre quelques principes simples :

1. Partir d'une situation concrète plutôt que d'une idée abstraite.
2. Garder une langue naturelle, proche de la voix parlée.
3. Éviter l'explication : quatre vers suffisent à suggérer une scène.
4. Chercher une fin courte, vive, mémorable.
5. Éviter les rimes. Une rime accidentelle n'est pas un problème.
6. Relire à voix haute pour vérifier le rythme.

7. Si possible, éviter un simple comptage mécanique : le poème doit rester chantable ou au moins respirable.

Le schéma 7-7-7-5 ne suffit pas toujours. Comme le dodoïtsu vient d'une culture chantée, les vers peuvent aussi être pensés intérieurement : 3 + 4 pour le premier, 4 + 3 ou 2 + 5 pour le deuxième, puis 3 + 4 pour le troisième et 5 pour le dernier. Cette indication ne doit pas devenir une contrainte excessive en français, mais elle rappelle que le dodoïtsu n'est pas seulement une suite de nombres : c'est une forme de cadence.

Il faut aussi se méfier de certains pièges :

- C'est un quatrain qui se suffit à lui-même. On est loin du quatrain français utilisé comme strophe pour un poème plus long.
- Un dodoïtsu trop explicatif deviendrait plat ; trop recherché, il perdrait son naturel.
- Ce n'est ni un tanka raccourci ni un haïku allongé. Trop proche du haïku, il risque de devenir simple notation d'image ou de saison. Le dodoïtsu n'a pas besoin d'être contemplatif : il parle, répond, plaisante, regrette, désire.

Annexe II : Dix essais de dodoïtus contemporains francophones

Les dix textes qui suivent sont proposés par l’auteur de ce livret comme essais de transposition contemporaine du dodoïtu en français.

Nous nous sommes embrassés, avons échangé nos noms avant de mêler nos corps, puis nos cicatrices.	Tu t’es installée ici, tu as repeint les volets. Un jour tu es repartie, J’ai gardé ton chien.
Nous dînons à deux ce soir, nous discutons et rions, mais je ne peux te toucher, derrière l’écran.	Elle comprend tous mes secrets, écoute mes monologues, mais elle n’a pas de cœur, ce n’est qu’une IA.
Que tu lises mon recueil ce soir ou un autre jour, je sais bien que t’attendent les mêmes poèmes...	Clés égarées à nouveau. Les chercher dans tous les sacs, poches, voiture, frigo... Rangées à leur place!
Utilisée peu souvent ce week-end elle me ressert, je découpe quelques planches : scie de mon grand-père.	Nouveau vélo en carbone pour grimper comme un oiseau : j’ai grappillé deux cents grammes, perdu mille euros.
La vidéoconférence, costume et cravate sobres. Mais qui pourrait deviner mon short hawaïen ?	Introduction maîtrisée, la suite était excellente, Mais zéro à ce devoir écrit par l’IA.

