

Philippe Jaccottet et le haïku

Shintarô NAKAYAMA

Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent
de vous effondrer¹⁾.

La rencontre avec le haïku

Outre son œuvre poétique personnelle, on sait que Philippe Jaccottet est aussi le traducteur reconnu d'Homère, Hölderlin, Rilke, Musil, Ungaretti. Né en Suisse, il avait eu très tôt l'occasion de découvrir la littérature d'autres langues que le français. Sa rencontre et son amitié avec Gustav Roux, traducteur de Novalis et de Hölderlin et poète lui-même, lui a permis de frayer sa voie dans le Romantisme allemand. Lors d'un voyage en Italie, Jaccottet rencontra Ungaretti par

1) Philippe Jaccottet, *La Semaïson* (*Carnets 1954-1979*), Paris, Gallimard, 1984 (abrégé plus loin en S), p. 55. Les autres œuvres de Jaccottet seront signalées par les abréviations suivantes : *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968 : EM ; *Haïku*, présentés et transcrits par Philippe Jaccottet, dessins d'Anne-Marie Jaccottet, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, « Les immémoriaux », 1996 : H ; *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1977 : P ; *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard : PFA ; *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, réunion des textes et présentation par Jean Pierre Vidal, avec la collaboration du Centre de recherches sur les lettres romandes, Lausanne, Éditions Payot, « Études et documents littéraires », 1989 : PJ ; *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, « La Bibliothèque des Arts », 2009 : PSA ; *Requiem (1946)* suivi de *Remarques (1990)*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1991 : R ; *Tout n'est pas dit*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994 : TNPD ; *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987 : TS.

l'intermédiaire de Léo Fiaux, une amie peintre de Lausanne. Philippe Jaccottet a beaucoup appris des poètes de langue étrangère. Les proses poétiques et les carnets de *La Semaison* laissent clairement percevoir l'influence de Hölderlin, Novalis, Musil ou Rilke sur l'élaboration de sa poétique.

L'intérêt de Jaccottet ne se limite pas à la poésie européenne. Le poète a été particulièrement fasciné par le haïku, genre poétique japonais composé de 17 syllabes réparties en 3 segments : 5/7/5. L'analyse de ses œuvres des années 1960–1970 doit nécessairement prendre en compte la découverte de cette poésie extrême-orientale. Dans le carnet de *La Semaison* daté d'août 1960, Jaccottet marque son attrait pour le genre en citant un haïku de Matsuo Bashô, haïkiste majeur du XVII^e siècle :

Les quatre volumes de *Hai-ku* de Blyth (Hokuseido-Press), capital.

[...]

Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent de vous effondrer. [...]

Je pourrais en citer des pages. Il m'est arrivé de penser plus d'une fois, en lisant ces quatre volumes, qu'ils contenaient, de tous les mots que j'ai jamais pu déchiffrer, les plus proches de la vérité²⁾.

Sur les conseils de Jacques Masui, la rencontre avec *Haïku* de R.H. Blyth fut une révélation pour un Philippe Jaccottet qu'avaient déçu, dans les années 1940, les mièvres traductions d'une anthologie française de Bashô. La lecture de cet ouvrage provoqua l'écriture de l'article intitulé « L'Orient limpide », paru dans *La Nouvelle Revue Française* en 1960, à la fois en hommage à Blyth et pour rendre compte de la beauté du haïku. Cet intérêt pour le haïku ne se démentira jamais et Jaccottet en fera fréquemment mention, aussi bien dans « Nouvel an japonais »

2) S, pp. 53–55.

(*Feuille d'avis de la Béroche*, janvier 1961, repris dans *Tout n'est pas dit*), dans la « note III » de *La Promenade sous les arbres*, que dans « A la source, une incertitude », écrit en remerciement de l'octroi du prix Montaigne, ou dans les entretiens avec J.-P. Vadal et avec Reynald André Chalard. Malgré sa totale ignorance du japonais, Jaccottet a retranscrit quelques haïkus empruntés à l'anthologie de Blyth dans son essai « L'Orient limpide » ainsi que dans *Haïku*, paru en 1980 avec des illustrations d'Anne-Marie Jaccottet.

Jaccottet définit le haïku comme le genre poétique qui « dans la plus grande simplicité et la plus raffinée pourtant, loin de poursuivre délire et rupture, [...] réussissait [...] à illuminer d'infini des moments quelconques d'existences quelconques³⁾ ». Telle est l'influence poétique exercée par le haïku. Le recueil intitulé *Airs* aurait, au dire de son auteur, procédé de ce contact crucial :

Je me suis mis à feuilleter une anthologie de traductions anglaises de ces poèmes qui faisait autorité à l'époque, et chaque jour j'en lisais et j'en traduais un ou deux. C'était comme une goutte d'eau fraîche pour quelqu'un qui est altéré dans le désert, c'était comme un baume sur les plaies qui avaient été les miennes, et dont il est question dans *L'Obscurité*. C'est vraiment grâce – en partie naturellement – à la lecture de ces poèmes, à la découverte que quelques mots si simples, si brefs étaient capables comme de porter, sans en avoir l'air, le mystère même du monde, que j'ai pu reprendre le travail ; et il est certain qu'un recueil comme *Airs* doit beaucoup à cette lecture⁴⁾.

3) « A la source, une incertitude... » dans TS, p. 312.

4) PJ, pp. 130-131.

La poésie de Jaccottet avant 1960

Après la publication de *La Promenade sous les arbres* (1957) et de *L'Ignorant* (1958), Jaccottet traverse une période de doute qui le met dans l'« impossibilité d'écrire un seul poème non pas même admirable, bien sûr, mais simplement satisfaisant⁵⁾ ». Le poète avait alors perdu le souci de traduire « le mystère même du monde » dans « quelques mots si simples, si brefs ». Nous examinerons chronologiquement l'œuvre de Jaccottet dans sa première période.

Le travail poétique de Jaccottet a commencé dans le climat de mort et de désastre, de vide et d'absurdité laissé par la Seconde Guerre mondiale. La thématique de la mort et de la finitude est récurrente, omniprésente dans la poésie de Jaccottet. Déjouant la peur et l'absurdité de la mort, Jaccottet vise à une « transaction secrète » avec le réel. La publication de *Trois poèmes aux Démons* (1945) fut suivie en 1947 par celle de *Requiem*, poésie de deuil, consacrée à un jeune otage massacré au milieu de la Résistance. Jaccottet se détourna de ce recueil grâce à l'influence des poètes rassemblés autour de la revue « 84 », « sous l'égide lointaine d'Antonin Artaud⁶⁾ ». Lorsqu'il réédite en 1990 ce recueil, pour satisfaire à une demande opiniâtre de l'éditeur – à laquelle il s'était longtemps opposé – Jaccottet analyse les raisons de son mécontentement : « C'est ainsi qu'un mouvement et un cri d'honneur ont cru pouvoir s'élargir en une « méditation philosophique » (ou crue telle) pour laquelle je n'étais évidemment pas mûr⁷⁾. » A partir de *L'Effraie*, sans recours à la « grandiloquence » ou à l'abus d'images, Jaccottet vise à produire « un ton, un rythme, un accent, une façon de maintenir le discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence⁸⁾. » Dans

5) PSA, p. 122.

6) PJ, pp. 126-127.

7) R, p. 36.

un entretien avec Vidal, il déclare : « Je suis alors reparti sur une voie beaucoup plus modeste qui fait que par exemple certains des poèmes de *L'Effraie* sont presque des notes de journal, toutes proches de la prose. Il est indéniable que ce fut le commencement de ce que je considère comme ma propre voix⁹⁾. » Jaccottet restait pourtant la proie d'un doute fondamental envers la poésie :

Cette impossibilité d'écrire un seul poème non pas même admirable, bien sûr, mais simplement satisfaisant, sonnait juste, c'est-à-dire en quelque sorte accordé à ma vie, se prolongea quatre ans durant¹⁰⁾.

Cette « impossibilité d'écrire un seul poème » tire son origine des « conditions matérielles », ainsi que du « doute sur la légitimité même de ce qui est à la source de la poésie, de la poésie elle-même¹¹⁾ ». Dans cette période, Jaccottet publia un récit intitulé *L'Obscurité*, « encombré de trop de paroles, de trop de pensées, de trop de doutes¹²⁾ ». L'« obscurité grandissante qui finirait peut-être par effacer toute trace¹³⁾ », c'était, il nous semble, la méfiance vis-à-vis d'une poésie incapable de s'empêcher de recourir aux forces créatives de l'imagination et le renoncement à la « transaction secrète » avec un monde rempli d'absurdité qu'alimente la peur de la mort. A ce moment-là, pour l'écrivain « maintenu loin de la poésie comme par un enchantement maléfique¹⁴⁾ », la découverte du haïku fut une sorte de révélation, un « baume sur les plaies ». Cet intérêt pour la poésie

8) PSA, p. 123.

9) PJ, p. 127.

10) PSA, p. 122.

11) PJ, p. P. 130.

12) PSA, p. 124. Pendant cette période de crise, toutefois, Jaccottet ne conteste pas la poésie elle-même. « Tout ce que j'ai écrit durant ces quatre années ne fut que pour éviter la perte d'un chemin, l'oubli d'une clarté ». *L'Obscurité*, ouvrage prosaïque, constitue une interrogation de la poésie elle-même à l'écart de celle-ci.

13) PSA, p. 124.

14) PSA, p. 124.

extrême-orientale ne relève ni de l'orientalisme (ou du japonisme) ni de l'exotisme mais s'enracine profondément dans la poésie de Jaccottet.

Cependant, Jaccottet ne compose jamais de haïku et n'en imite pas la forme générique. Jean-Luc Steimetz critique les commentateurs qui se livrent à des rapprochements naïfs : « la plupart du temps ses commentateurs ont rapproché de façon trop étroite ses courts textes des formes brèves de la poésie traditionnelle japonaise de cinq, sept, cinq syllabes. Touchante ignorance ! Car il n'y a là ni transposition ni imitation¹⁵⁾. » Jaccottet définit le haïku comme « poésie aussi profonde, et presque toujours plus modeste, plus pure, que celle des chefs-d'œuvre du lyrisme européen¹⁶⁾ ». Le haïku, forme poétique en provenance d'une autre aire culturelle, a éclairé de l'extérieur, c'est-à-dire en tant qu'*autre*, un des lieux où se prennent les poètes occidentaux. Pour mettre au clair la conception que Jaccottet se fait du haïku, étudions l'histoire de la réception de cette forme poétique en France.

Réception du haïku avant la seconde guerre mondiale

Depuis le début du XX^e siècle, le haïku a attiré l'attention de nombreux écrivains et poètes français¹⁷⁾ : Paul Claudel, Jean Paulhan, Paul Eluard, André

15) Jean-Luc Steinmetz, *Philippe Jaccottet*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003, pp. 28–29.

16) « Nouvel an japonais » dans TNPD, p. 102.

17) Parmi tous les genres de la poésie classique japonaise, le haïku a pris aujourd'hui une véritable dimension internationale. Bon nombre de haïkaïstes écrivent dans d'autres langues que le japonais, non seulement en France mais dans le monde entier. Ce genre poétique, en principe constitué de 5/7/5 syllabes, a très tôt attiré l'attention des poètes et des écrivains occidentaux. On sait que cette poésie extrême-orientale a impressionné des auteurs de langue anglaise tels qu'Ezra Pound, James Joyce et D. H. Lawrence. Ezra Pound, chef de mouvements littéraires et artistiques comme l'imagisme et le *vorticism*, fasciné par la traduction et l'article de Paul-Louis Couchoud, a été inspiré par l'œuvre d'un haïkiste japonais pour composer son poème « *In a Station of the Metro* » et construire « la forme de superposition », ainsi que le signale F. S. Flin, théoricien de l'imagisme. Après la Seconde Guerre mondiale, les poètes de la *Beat generation* tels que Jack Kerouac, Irwin Allen Ginsberg et Gary Snyder se sont pris d'intérêt pour cette forme poétique et ont composé des haïkus. La diffusion du haïku dans la culture américaine eut pour origine l'attrait pour la philosophie Zen, développé par le

Breton, Pierre-Albert Birot, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, François Le Lionais, Marcel Benabou et Jacques Roubaud, etc. Paul Claudel, ambassadeur de France à Tôkyô de 1921 à 1927, s'est inspiré de la calligraphie des idéogrammes, de la poésie populaire et de la brièveté de la forme extrême-orientale pour son œuvre *Cent phrases pour éventails*, parue en 1927 à Tôkyô. *La Nouvelle Revue Française*, dans un numéro paru en 1920, consacra à ce qu'elle appelait « Haï-kaïs » une petite anthologie. Après la Seconde Guerre mondiale, Jacques Roubaud, intéressé par des formes plus anciennes de la poésie japonaise, telles que le *tanka* et le *waka*, dont sont nourris les recueils *Mono no aware* et *Trente et un au cube*, s'est livré à l'expérience du *Renga* en collaboration avec Octavio Paz, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson. La forme du haïku a également inspiré d'autres membres de l'OuLiPo tels que François Le Lionnais et Marcel Benabou qui ont visé à en raffiner « les contraintes » pour en explorer le potentiel littéraire. Les poètes rassemblés autour de la revue *L'Éphémère*, ou qui étaient proches de cette revue, particulièrement Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet n'ont pas témoigné un intérêt moindre au haïku.

Dans la foulée du japonisme, la poésie japonaise fut progressivement introduite en France. Léon de Rosny présenta dès 1871 une *Anthologie japonaise* qui contient plusieurs *waka* et *tankas*, mais aucun haïku. Le genre n'aborda en France qu'un peu plus tard. La première période de réception du haïku commence au début du XX^e siècle, avec la *Littérature japonaise* (1902) de W. G. Aston traduite par Henry-Davry, et l'*Anthologie de la littérature japonaise* (1910) de Michel Revon. Pour la réception du haïku dans la littérature française, l'article de de Paul-Louis Couchoud intitulée *Les Épigrammes lyriques du Japon* (1905)¹⁸⁾

contact avec la culture japonaise d'après la guerre.

18) Cette article fut reprise dans *Sages et poètes d'Asie* (1916). Couchoud a séjourné neuf mois au Japon grâce à une bourse d'Albert Kahan, entre septembre 1903 jusqu'au mai 1904.

occupa un rôle important et décisif. Plusieurs écrivains fascinés par ce texte publièrent des haïkais dans un numéro spécial de *La Nouvelle Revue Française* intitulé « Haïkai » (où Couchoud fit lui-même paraître ses poèmes). Et ce texte inspira la production du haïkai en français à Rainer Maria Rilke.

Il va de soi que la transplantation d'une culture étrangère et mal connue est étroitement associée au contexte culturel ou littéraire dans lequel est plongé le récepteur. De fait, l'art de la calligraphie et la forme brève dans *Cent phrases pour éventails*, comme l'affirme Didier Alexandre, manifestent une réponse « ausouci claudélien de mettre en spectacle, à travers des idéogrammes pénétrés de la dynamique du corps du scripteur, l'analogie formelle de la lettre et de son objet, l'expression et la dilution de l'idée dans le blanc et le vide de la page¹⁹⁾ ». Une phrase d'Anatole France dans la préface de *Sages et poètes d'Asie* résume précisément la surprise provoquée par le genre à sa première réception :

C'est donc un très petit poème, auprès duquel notre sonnet européen semble une épopée. Il faut que ces dix-sept syllabes sortent du cœur naturellement. Au Japon le poète parle la langue de tous, celle qu'un paysan comprend et parle. Dans sa brièveté le haïkai, paraît-il, caresse l'oreille et touche le cœur. Bashô, l'Épictète et le Marc-Aurèle du Japon, excelle dans ce genre, qu'on est tenté de rapprocher de l'épigramme grecque. Mais il y a plus d'art dans Méléagre que dans Bashô²⁰⁾.

Nombre des premiers récepteurs occidentaux sont d'abord impressionnés par la brièveté extrême et par la quotidienneté, la naïveté du haïku. Ce n'est pas un

19) *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, p. 150.

20) Anatole France, *Œuvres complètes illustrées*, tome 25, Paris, Calmann-Lévy, 1934-35, pp. 213-214. Cette préface fut consacrée à l'édition de 1923.

hasard si ces traits ont particulièrement attiré leur attention. Le champ littéraire était à l'époque occupé par la préciosité stagnante et l'hermétisme artificiel du post-symbolisme. Le haïku fascina ceux qui avaient de la répugnance pour l'obscurité et aspiraient à une libération de l'esprit aussi bien qu'à un retour à la nature. En citant Mallarmé, Paul-Louis Couchoud formule :

Stéphane Mallarmé dénonçait l'éloquence qui a envahi chez nous le lyrisme. Il aurait voulu que fussent mises en poésie seules les choses qui d'aucune façon ne peuvent être expliquées en prose. La poésie était fourvoyée, disait-il avec un sourire, « depuis la grande déviation homérique ». Et si on lui demandait ce qu'il y avait donc avant Homère, il répondait : « L'orphisme ». Les hymnes védiques, les courts poèmes chinois, les *uta* et les *haikai* japonais touchent à l'orphisme mallarméen. Près d'eux tous nos genres poétiques sont oratoires. [...]

D'un poème 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 choisir²¹⁾.

Cet introducteur du haïku insistait principalement sur la concision d'une telle poésie sans élément « discursif » ou « explicatif », ainsi que sur « la sensation lyrique jaillissante, instantanée ». Par son économie, cette forme lui semblait être

21) Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1916, pp. 7-8.

le genre le plus éloigné de l'épanchement, de l'emphase, des excès de la langue lyrique.

De plus, nous ne pouvons nous empêcher de prêter attention à une autre tendance de la poésie dans la première moitié de XX^e siècle : déclin de la forme fixe et prospérité du vers libre. Le début du XX^e siècle fut marqué par l'importance grandissante du vers libre des post-symbolistes et de l'avant-garde. Et la première période du surréalisme exerce un rôle définitif sur la disparition de la forme poétique²²). Au contraire de Valéry qui déclare que « [u]n poème doit être une fête de l'Intellect^{23Notes sur la poésie que : « Un poème doit être une débâcle de l'intellect. Il ne peut être autre chose²⁴). » Ainsi le surréalisme manifeste-t-il que : « Le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement, d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un nouveau monde, il devient un nouvel homme²⁵). » Il s'agit de l'invalidation de toute poétique établie *a priori*. Dans une telle époque de déchéance des formes fixes, le haïku présenta l'exemple d'une forme issue « du cœur naturellement ». Jean Paulhan, compilateur et éditeur d'une petite anthologie du haïkaï en français, exprime ainsi la découverte du haïkaï en tant que nouvelle forme poétique :}

Dix faiseurs de haï-kaïs [...] supposent la plupart que des aventures attendent le haï-kaï français – (qui pourrait trouver par exemple la sorte de

22) Après une période expérimentale (à partir de 1940), Louis Aragon, Desnos, Eluard reviennent à la forme versifiée, forme traditionnelle et conventionnelle.

23) Paul Valéry, *Œuvres complètes*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 546.

24) André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet ; avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1014.

25) Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome I, préface et chronologie de Lucien Scheler ; textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 980.

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.)²⁶⁾

D'autres auteurs l'enrôlent sous la bannière du vers libre, si certains sont fascinés par l'article de Couchoud. Dans l'anthologie compilée par Paulhan, Paul Eluard publia « onze haï-kaï », sous-titrés « Pour vivre ici » :

Le vent
Hésitant
Roule une cigarette d'air.

Le « haï-kaï », ou haïku n'est pas le tercet, mais se constitue par une seule ligne séparée par trois segments syllabiques 5/7/5. Et Eluard n'a pas toujours eu recours à un système syllabique comparable au 5/7/5 et n'a pas employé de *kigo*, mot indiquant la saison. Même quand ils adoptent le système syllabique du ce genre poétique, les « haï-kaï » d'Eluard ne correspondent en rien à ceux du Japon, et relève du contexte du vers libre :

La muette parle
C'est l'imperfection de l'art
Ce langage obscur²⁷⁾.

Ce tercet présente un concept, une idée, une abstraction que tente justement d'évacuer la poésie nipponne. Eluard vise surtout à produire le tercet dont chaque

26) Jean Paulhan, « haï-kaï », in *La Nouvelle revue française*, n° 80, septembre 1920, p. 330.

27) Paul Eluard, « Pour vivre ici », *ibid.*, p. 340.

vers soit constitué d'un petit nombre de syllabes. Il ne s'agit pas d'un haïku, mais d'une voie ouverte au renouvellement de la forme brève dans la poésie française. L'économie énonciative enferme dans un bref agencement de syllabes une vision, une image, une magie de mots. Il est inutile de chercher dans ce micro-poème une épigramme, un aphorisme ou une maxime : la brièveté affiche une revendication formaliste. Ce n'est pas à un réseau de sens mais à une limitation syllabique qu'est soumise l'énonciation de ces poèmes extrêmement simples et nus. Éluard délivre la poésie française de l'empire du sens, dont il met en cause la stabilité et la fixité sous la forme d'un pseudo-haïku. Le genre poétique du Japon ne transforme pas le poète français en haïkiste, mais donne à celui-ci une occasion de délivrer la poésie de l'impérialisme du signifié.

Après la Seconde Guerre mondiale, le haïku exerce une influence sur plusieurs poètes. Jacques Dupin affirme que : « La poésie française aujourd'hui est accidentée, contradictoire, intensément vivante. Elle brasse les eaux de multiples courants. Elle accueille et incorpore, comme des ferments qui la stimulent et la transforment, les voix venues d'autres lieux, d'autres langues, d'autres temps²⁸⁾. » C'est d'une autre manière que l'OuLiPo s'intéresse à la structure du haïku. L'OuLiPo (acronyme pour « Ouvroir de littérature potentielle »), fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, a procédé à plusieurs expérimentations ludiques destinées à ruiner toute croyance traditionnelle dans l'inspiration et à découvrir le « mécanisme de la création » en abolissant « systématiquement » et « scientifiquement » l'impérialisme de la subjectivité. Pour l'écrivain oulipien, la potentialité littéraire se dégage seulement à travers les stratégies et la pratique de la contrainte. La « Haï-kaïsation » est l'une des contraintes littéraires permettant de produire un texte indépendamment du génie de l'auteur. Sa formule est la suivante : « prendre le (ou les) premier(s)

28) Jacques Dupin, « Éclisse » dans *M'introduire dans ton histoire*, Paris, P.O.L., 2007, pp. 37-38.

mot(s) d'une suite de vers et les accoler au(x) dernier(s). Cela donne un double haïkaï²⁹⁾ ». Les oulipiens recréent la forme du haïku en l'intégrant sous la stratégie occidentale de la contrainte. Ainsi Marcel Bénabou ne conserve-t-il que les premiers mots et certaines fins de vers des *Contemplations* de Victor Hugo pour produire ce « double haïkaï » :

Ceux qui passent
disent, s'effacent.
Quoi, le bruit!
Quoi, les arbres!
Vous les marbres
Vous la nuit ...³⁰⁾

La « haï-kaisation » ne produit pas nécessairement une forme composée de 5/7/5 syllabes. Benabou, en transposant les vers de Hugo en forme brève, substitue une esthétique de l'instant et de la ponctualité à celle de la discursivité et de la narrativité dans « Quia pulvis es ». Annulant le message transmis par les vers originaux, ce jeu poétique soumet la production sémiotique au primat du signifiant. Cette tentative est proche de celle d'Eluard. Les deux auteurs veulent ébranler la base sémiotique sur laquelle s'appuie la poésie occidentale. L'important est que Benabou ait choisi une poésie versifiée pour objet de son travail de réfection. En mettant en avant les trois groupes de rimes et les deux groupes d'anaphore, la « haï-kaisation » dénature pourtant la valeur de la poésie japonaise. L'oulipien métamorphose le haïku occidental en une sorte d'énigme, à laquelle il accorde la rime et l'anaphore – absentes du haïku en tant que genre poétique japonais – au sein d'une forme brève, qui reste la seule caractéristique

29) *Oulipo : la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 2007, p. 197.

30) *ibid.*, p. 197.

commune. Aussi éloigné de la poésie occidentale que de la poésie extrême-orientale, le poème trouve son unité dans la production d'une nouvelle forme littéraire sans frontières.

Le haïku en tant que forme fixe n'a pas seulement produit de nombreux haïkaïstes en langue française, mais renouvelé sur plusieurs points les effets et les formes de la poésie française. La forme fixe, en passant au français, donne paradoxalement naissance à plusieurs variantes de la structure haïkaïste dans le contexte du vers libre. Certains poètes utilisent la forme du haïku pour préparer « la venue d'œuvre plus décisive » ou pour atteindre à la potentialité littéraire. Pour sa part, Jaccottet n'a pas adopté cette forme brève de la poésie extrême-orientale :

Certes, je ne nourris pas le sot désir de voir les poètes français imiter un art si essentiellement étranger et rompre ainsi avec une tradition de langage et de poésie qui est le terreau même de leur œuvre³¹).

Le haïku vu par Jaccottet

Citant sa double traduction d'un haïku de Kitô (1741–1989) – « Dans la boutique, / Les presse-papiers sur les livres de peintures : / Vent de printemps ! » –, le poète écrit dans « L'Orient limpide » :

Négligeons d'emblée, et pour n'y plus revenir, tout ce que cette double traduction perd : le jeu sonore (bien que je ne le croie pas primordial) et la structure apparemment plus souple et plus dense tout à la fois de l'original. M. Blyth s'explique longuement, dans sa préface au quatrième volume, sur

31) « L'Orient limpide » dans TS, p. 130.

tout ce qu'il est impossible à nos langues occidentales de rendre, d'une telle poésie. C'est un problème important, certes, mais je ne m'y arrêterai pas dans cette chronique, tant ce qui reste perceptible me paraît suffisant pour nous fasciner³²⁾.

Il est évident que Jaccottet ne déprise jamais « le jeu sonore » et « la structure apparemment plus souple et plus dense » suscitée par la structure syllabique construite en principe sur l'alternance 5/7/5. Toutefois la forme syllabique ou phonique des poèmes ne saurait être traduite dans les langues occidentales sans détérioration du matériau phonétique original. Dans son texte consacré à l'ouvrage de Bryth et au haïku, Jaccottet prête attention à d'autres traits fascinants du genre : la concision, l'étrangeté d'une « poésie sans image » et l'« effacement » du poète.

Nous nous attacherons d'abord à l'attention prêtée par Jaccottet à cette poésie sans grandiloquence, fondée sur la « pauvreté » et la « discrétion » :

Voici une poésie à laquelle sa forme brève et stricte refuse le moindre mouvement d'éloquence comme le plus simple récit, interdit tout abandon à la fluidité musicale (qui noie, dans notre lyrisme, tant de mensonges et de faiblesses) ; une poésie dont le ton se maintient à égale distance de la solennité et de la vulgarité, de la singularité et de la platitude. Une poésie qui, pour être réduite à l'essentiel, n'est cependant ni un cri ni un oracle³³⁾.

L'intérêt de Jaccottet pour la concision et la quotidienneté du haïku, poésie qui n'est « ni un cri ni un oracle », est en rapport étroit avec la situation littéraire au moment de sa jeunesse. Le travail du poète s'inaugure avec la méfiance de

32) « L'Orient limpide » dans TS, p. 126.

33) « L'Orient limpide » dans TS, p. 128.

l'expérience surréaliste et l'effort pour « retrouver la relation perdue » avec le monde, pour reprendre les mots de du Bouchet³⁴). Pour les poètes d'après la Seconde Guerre mondiale, il est impossible d'éviter l'affrontement avec un mouvement qui a fondamentalement ébranlé les modalités de la littérature et des arts visuels. Son opposition au surréalisme est particulièrement manifeste dans « Un discours à crête de flamme », article consacré à André Breton. Les surréalistes y sont définis comme « des hordes piteuses de faux barbares³⁵ ».

Selon Jaccottet, l'expression poétique de Breton est tournée autour de « deux pôles » – « l'automatisme plus ou moins total » et « le discours » –, auxquels « les plus beaux poèmes de Breton échappent »³⁶) pour Jaccottet :

Le premier me restera toujours, je le crains, étranger (et, du même coup, presque toute la poésie surréaliste à proprement parler). Là où le surréaliste affirme qu'il transmet non plus des mots, mais le « souffle de l'homme » (comme J.-L. Bédouin dans sa préface à l'anthologie parue chez Seghers), ou la rumeur même de l'origine, il se trouve au contraire que je n'entends plus que des mots [...]. Le second pôle, celui de l'éloquence, me gênera toujours dans la mesure même où toute volonté de convaincre ou de séduire (même aux causes les plus pures) risque de conduire au mensonge³⁷).

Comme le souligne Collot, « [p]our la plupart des Surréalistes, le point de départ, et souvent le point d'arrivée, est dans les mots, non dans les choses³⁸ ».

Dans son entretien avec Reynald André Chalard, Jaccottet aussi explique tout ce qui le tient à l'écart du surréalisme : « Je crois qu'il y avait en moi, depuis

34) Cité par Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, tome 2, Paris, José Corti, 1988, p. 14.

35) « Un discours à crête de flamme » dans EM, p. 80.

36) « Un discours à crête de flamme » dans EM, p. 77.

37) « Un discours à crête de flamme » dans EM, pp. 76–77.

38) Michel Collot, *op. cit.*, p. 7.

longtemps, un agacement, un éloignement à l'égard de la poésie surréaliste, où l'abus de l'image me paraissait particulièrement net, et où je trouvais que, finalement, *je ne voyais que des mots. C'est ce qui m'a écarté très vite du Surréalisme*³⁹⁾. » Le désir inépuisable du réel hors du langage est un des facteurs de l'intérêt pour le haïku et sa mise en scène des moments décisifs de la vie quotidienne.

Cet attrait pour une poésie sans éloquence renvoie au deuxième pôle caractérisant la poésie bretonienne, ou plutôt la poésie et le discours du surréalisme. Il s'agit d'un refus de l'« éloquence » surréaliste qui affiche sa « volonté de convaincre ou de séduire ». Pour la plupart des surréalistes, la poésie constitue une sorte de document attestant de diverses expériences fondées en théorie. C'est dire que la poésie n'existerait pas sans la théorie : « On voit qu'il n'était pas possible avec Breton, de s'en tenir au seul livre des *Poèmes* »⁴⁰⁾. Dans « Le roman et la poésie », Michel Butor formule que : « La poésie surréaliste prendra l'image comme unique soutien prosodique ; elle est entièrement formée d'une succession de telles rencontres aussi contrastées que possible ; il est facile de montrer que c'est là une prosodie tout aussi rigoureuse que celle des épîtres de Boileau, et c'est presque une plaisanterie de dire qu'un texte surréaliste se reconnaît comme tel, et comme poétique, avant qu'on en comprenne le propos, qu'on soit capable d'en élucider le contenu⁴¹⁾. » Le commentaire de Breton sur « Nuit du Tournesol », dans *L'Amour fou*, est à cet égard exemplaire. Jaccottet a pour souci poétique d'élaborer un « discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence ». De par son aversion contre l'excès d'éloquence et la volubilité du discours surréaliste, l'écrivain est fasciné par le « moindre mouvement

39) *De la poésie*. Entretien avec Reynald André Chalard, Paris, Arléa, 2007, p. 26. C'est nous qui soulignons.

40) « Un discours à crête de flamme » dans EM, p. 80.

41) Michel Butor, « Le roman et la poésie » dans *Répertoire II*, Paris, Les éditions de minuit, « Collection critique », 1964, p. 14.

d'élouquence » du haïku, genre poétique sans cris ni oracle, mais aussi sans intelligence ni commentaire. Le haïku lui paraît mettre en scène une expérience immédiate au monde, sans emphase lyrique ni message, « élouquence » discursive et persuasive sur quoi se fonde la poésie lyrique occidentale : « poésie qui ne fit qu'établir des rapports, sans aucun recours à un autre monde, ni à une quelconque explication⁴²⁾ ».

En outre, remarquons que le haïku est défini comme « poésie sans image » :

Enfin, une poésie sans images. Si précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien je la croyais redoutable, ne fût-ce que par sa promptitude à surgir, sa docilité, et comment il lui arrive de voiler au lieu de révéler⁴³⁾.

Jaccottet ne parle pas cependant d'absence de trope dans le haïku. L'expression *poésie sans image* est une sorte de métaphore. En fait, le haïku en tant que genre poétique ne se passe pas nécessairement de la *figure*, qui caractérise la poésie occidentale. Juxtaposition et comparaison se rencontrent fréquemment dans les vers de Bashô, Buson, Issa, etc.

c'est beaucoup plus par le rapprochement de deux objets qu'on ne compare pas, mais qui se trouvent voisiner dans la réalité et non pas dans l'imagination du poète. Le poète les voit côte à côte au lieu d'utiliser un terme pour expliquer l'autre⁴⁴⁾.

Le haïku propose la juxtaposition « de deux objets » au sein de l'expérience

42) PSA, p. 125.

43) « L'Orient limpide » dans TS, p. 128.

44) Philippe Jaccottet, *De la poésie*, Entretien avec Reynald André Chalard, Paris, Arléa, 2007, p. 27.

réelle dont naît l'émotion poétique. Cette juxtaposition n'est cependant jamais utilisée pour décrire l'apparence des choses, des êtres ou pour exprimer une pensée, une philosophie, une esthétique propre au haïkaïste :

Il y a bien ici aussi un lien brillant, heureux, d'une chose à l'autre, et une sorte de fête ; mais où l'on ne danse pas forcément, où il n'y a pas d'ivresse, ni aucune exaltation. Tout semble ici extraordinairement tranquille et merveilleusement naturel. Ni rêves, ni regrets. Le contraire même de « N'importe où hors du monde ». On est dans ce monde-ci : mais ce monde-ci est une maison ouverte, dont un souffle à peine perceptible fait légèrement battre les portes, flotter les rideaux de bambous⁴⁵⁾.

Le rapprochement de deux objets dans « la réalité », et non dans l'imagination de l'énonciateur, révèle l'invisible à l'intérieur du visible. Pourtant cet invisible n'est pas transcendant : il ne réside que dans le monde visible. L'invisible ne surgit qu'à travers le visible. Le vers du haïku « extraordinairement tranquille et merveilleusement naturel », sans explication et sans prétention, exhibe à l'intérieur du visible ces liens presque invisibles qui lient les choses entre elles et les unissent au poète ou au lecteur. Nulle description ne vient noyer l'invisible dans le visible, nulle image ne traite l'invisible comme s'il était visible. La juxtaposition du haïku, loin d'« expliquer l'autre » et de rendre visible l'invisible, se contente de mettre à nu « une de ces relations cachées entre des choses lointaines⁴⁶⁾ ». Le haïku constitue la « pure ouverture : ni clef, ni péage, ni contrôle⁴⁷⁾ ». Le haïku n'est pas le miroir d'une pensée et d'une philosophie. Par

45) H, p. 11.

46) « L'Orient limpide » dans TS, p. 126.

47) H, p. 10.

48) H, p. 9.

les mots, tel « l'air qui s'élargit et s'allège encore un peu plus⁴⁸⁾ », le haïku permet au lecteur de « maintenant traverser en esprit tous les mondes, tels qu'à mesure ils s'ouvrent les uns dans les autres à l'infini, tels qu'ils s'ouvriront, [...] à défaut de pouvoir le comprendre, à jamais⁴⁹⁾ ». En reprenant l'expression d'un beau vers de Dupin, Jaccottet déclare, à propos du haïku que :

Jacques Dupin, dans son dernier livre, parle du « chant qui est à lui-même sa faux ». Du haïku, M. Blyth peut écrire qu'il est *self-obliterating* : comme si le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple doigt tendu, dit encore l'auteur ; ou simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène⁵⁰⁾.

Le haïku est non seulement un genre poétique qui donne à voir l'instant mais un poème en lui-même éphémère. L'image qu'il porte, loin de représenter le réel ou d'établir un autre monde en délivrance, se présente comme forme passagère – à travers lequel l'éphémère est poétiquement mis en scène. L'image que Jaccottet trouve dans le haïku n'est pas déterminée ainsi qu'une image occidentale : imitation du réel ou fulguration surréaliste dont la force créative, contestant la banalité du réel quotidien, donne à voir un monde à venir.

Dans le haïku, Jaccottet s'intéresse également à l'« effacement » de soi, thématique récurrente et omniprésente de sa propre poésie. Depuis la révolution poétique de la seconde moitié du XIX^e siècle, tant de poètes ont proclamé la fin du Moi romantique, c'est-à-dire l'impossibilité de réunir le moi écrivant et le moi existant, qu'il n'est pas excessif de prétendre que la poésie moderne et contemporaine se fonde sur cet éclatement du Moi lyrique. Il va de soi, cependant, que l'« effacement » du moi dans la poésie japonaise n'a guère à voir avec cette

49) H, p. 9.

50) « L'Orient limpide » dans TS, p. 129.

« dépersonnalisation » ou cette « neutralisation » dont Hugo Friedrich fait les conditions de la modernité lyrique. L'effacement personnel est très éloigné de ce qui advient dans la modernité et le surréalisme, surgissant « desténèbres de l'inconscient », voire d'« un quelconque primitivisme ». Cet « effacement » de soi ne procède pas non plus du vieux mythe de l'inspiration. Il se différencie fondamentalement de la transe et de l'état *hors de soi*, situation d'enthousiasme, le poète étant habité par le Dieu et par le chant, selon les descriptions de Platon :

J'aurais eu alors la preuve de ce que je pressentais aussi, qu'une telle transparence, qu'une réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes qu'au sein d'un état donné dont j'avais d'ailleurs vaguement dessiné les contours : grâce à l'effacement absolu du poète, grâce à un sourire, une patience, une délicatesse fort différentes de celle que le christianisme a enseignée au moyen âge occidental⁵¹).

L'effacement de la personne ou de ses attributs est l'effet des limites syllabiques du haïku, ainsi que des caractéristiques grammaticales du japonais, qui permettent de construire des phrases sans sujet ni prédicat. Cet « effacement » de soi ne consiste pas à abolir le sujet énonciateur ni à céder l'initiative au mot : il repose sur la figure d'un sujet transitoire, d'un sujet transparent. Dans « A la source, une incertitude » pour remercier de l'octroi du prix Montaigne, Jaccottet évoque ainsi la figure du haïkaïste :

Des passants invisibles. Et parce qu'ils étaient invisibles, le monde pouvait transparaître à travers eux ; leur passage même semblait révéler une lumière inépuisable⁵²).

51) PSA, pp. 125–126.

52) « A la source, une incertitude... » dans TS, p. 314.

Pour Jaccottet, le haïku s'éloigne du dualisme du moi qui domine la poésie occidentale. Le « poète » ne s'exclut pas du haïku. Si la poésie japonaise admet un sujet lyrique, celui-ci existe en tant qu'il disparaît. Le haïku dessine une figure transparente du sujet lyrique, à travers laquelle le lecteur peut entrevoir « une lumière inépuisable » qui vient du monde.

L'Ignorant

Jaccottet définit le haïku comme « un art si essentiellement étranger ». Le début de « L'Orient limpide » le dit clairement : « elle [=l'œuvre de Blyth] traite d'une poésie écrite dans une langue et au sein d'une culture que j'ignore, la langue et la culture japonaises. Rien, pourtant, ne me presse plus, aujourd'hui, que d'aborder cette œuvre, en *ignorant*⁵³. » Transformé en substantif, ce mot d'« ignorant » devient la clé de la poétique de Jaccottet. Comme le souligne Jérôme Thélot, *ignorant* n'est pas synonyme d'*innocent*⁵⁴. Dans le poème « L'Ignorant » du recueil éponyme, Jaccottet montre que l'*ignorance* est une attitude à l'égard de la connaissance :

Plus je vieillis et plus je crois en ignorance,
plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne.
Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à tour
enneigé ou brillant, mais jamais habité.
Où est le donateur, le guide, le gardien ?
Je me tiens dans ma chambre et d'abord je me tais

53) « L'Orient limpide » dans TS, p. 123. C'est nous qui soulignons.

54) Jérôme Thélot, « L'ignorance à l'infini » dans *Philippe Jaccottet*, sous la direction de Patrick Née et Jérôme Thélot, Cognac, Temps qu'il fait, 2001, « Le Temps qu'il fait », 2001, p. 211.

(le silence entre en serviteur mettre un peu d'ordre),
et j'attends qu'un à un les mensonges s'écartent :
que reste-t-il ? que reste-t-il à ce mourant
qui l'empêche si bien de mourir ? Quelle force
le fait encor parler entre ses quatre murs ?
Pourrais-je le savoir, moi l'ignare et l'inquiet ?
Mais je l'entends vraiment qui parle, et sa parole
pénètre avec le jour, encore que bien vague :

« Comme le feu, l'amour n'établit sa clarté
que sur la faute et la beauté des bois en cendres...⁵⁵⁾ »

Comme le fait remarquer Thélot, si le sujet lyrique « croi[t] en ignorance » à mesure qu'il vieillit, il sait précisément ce qu'il veut ignorer. Il le déclare : « j'attends qu'un à un les mensonges s'écartent ». L'*ignorance* est un savoir qui s'obstine à refuser le « savoir » en tant que celui-ci rendrait compréhensible et saisissable l'altérité de la mort. Ce « savoir du non-savoir », « non comme un état, non comme une position mais un acte et un travail et un devenir⁵⁶⁾ » permet paradoxalement d'aboutir à la connaissance authentique. C'est que ce travail très *patient* met à nu l'altérité de l'objet sans le rabattre sur le déjà connu. L'ignorance du sujet rend justement la parole possible.

Les textes consacrés au haïku sont également traversés par les problématiques propres à la poétique de Jaccottet : le visible et l'invisible, la fragmentation, le dénuement des images, le refus du concept, la forme brève, etc. Il est certain que la poésie extrême-orientale n'est pas, pour le poète, l'occasion d'un chemin nouveau. Jean Onimus affirme que ce que Jaccottet découvre dans le

55) *L'Ignorant* dans P, p. 63.

56) Jérôme Thélot, « L'ignorance à l'infini », *op. cit.*, p. 209.

haïku est « [e]xactement ce qu'il s'était efforcé instinctivement de faire depuis *L'Effraie*⁵⁷⁾ ». Cela ne signifie pas, néanmoins, qu'en traitant d'une poésie si essentiellement étrangère, l'écrivain ne fasse qu'exposer sa poétique personnelle. Comme l'indique Jean Starobinski, « la critique de Philippe Jaccottet a la ferme structure d'un dialogue⁵⁸⁾ ». Avec la poésie comme *autre*. Il n'y a là aucun goût pour l'exotisme extrême-oriental, pas plus que l'intention colonialiste d'assimiler la littérature étrangère au contexte littéraire occidental. Le paysage transitoire du haïku est affronté sans appropriation :

Et ce peu de lumière, ce peu d'air avaient sur moi tant de pouvoir qu'il m'est arrivé de les dire presque divins, c'est-à-dire venus du plus loin, du plus haut. Revenus à nous d'autant plus volontiers peut-être que nous nous sentions moins sûrs d'aucune vérité...⁵⁹⁾

Pour Jaccottet, le haïku est un genre poétique si essentiellement étranger qu'il révèle le piège où est tombée la poésie occidentale : avoir à choisir inévitablement entre l'impérialisme du sens et celui du signifiant. Le premier engendre une poésie de l'emphase lyrique, de la méditation d'un message, quel qu'il soit ; le second referme la poésie sur elle-même en privant le texte d'aucun dehors. C'est pour échapper à celui-ci que Jaccottet refuse l'imitation formelle du haïku. La « haïkaiisation », en effet, déclare le primat du signifiant pour ébranler l'empire du sens. Incapable de compenser la fermeture du texte sur lui-même, le jeu oulipien ne peut ouvrir la forme poétique à de nouvelles potentialités. Pour Jaccottet, le haïku, qui se présente comme un événement, évite les antinomies de

57) Jean Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1993, p. 51.

58) Jean Starobinski, « Parler avec la voix du jour » dans P, p. 15.

59) « A la source, une certitude... » dans TS, p. 313.

la poésie occidentale. Dans les ténèbres de l'altérité, le haïku propose une lumière indiquant une autre voie, au-delà du dualisme occidental. Cette confrontation avec l'altérité d'une poésie appartenant à une aire culturelle étrangère donne à Jaccottet l'assurance pour donner naissance, à l'intérieur de la poésie occidentale, à une figure passagère du sujet et à un langage transparent, l'un comme l'autre caractérisés par la « limpidité ». Ce que Jaccottet trouve dans ce genre poétique extrême-oriental n'est pas « ce qu'il s'était efforcé instinctivement de faire depuis *L'Effraie* ». Jaccottet, rappelons-le, affirme que la révélation du haïku était « un baume sur les plaies » qui avaient été les siennes. Pour un poète occidental en proie au doute et conscient des impasses où s'engageait inévitablement la poésie, le haïku a joué le rôle d'un tuteur éloigné :

mais, outre qu'il est malheureux d'ignorer à ce point des œuvres d'une perfection aussi rare, il pourrait n'être pas inutile de méditer sur le sens de leur réussite, sur la leçon morale qu'elles nous proposent (encore une fois, si légèrement), leçon dont une poésie neuf fois sur dix aussi prétentieuse que relâchée aurait le plus pressant besoin. Sans doute sommes-nous depuis longtemps engagés dans un « détour » apparemment inévitable, et de plus en plus éloignés de la limpidité ; mais c'est aussi pourquoi la découvrir *totale*, comme elle l'est dans le haïku, donne un choc. Il faut bien cette limpidité pour nous arracher au désordre envahissant ; mais l'étrange est qu'il ne faille peut-être rien de plus : juste cela⁶⁰.

60) « L'Orient limpide » dans TS, pp. 130-131.