Motifs
ISSN : 2726-0399

8 | 2024
Re-présentation(s)

Faire parler l'autre lointain en français : l'appropriation du *haïku* par Philippe Jaccottet

Zhenhong Wang

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1075

DOI : 10.56078/motifs.1075

Référence électronique
Zhenhong Wang, « Faire parler l'autre lointain en français : l'appropriation du *haïku* par Philippe Jaccottet », *Motifs* [En ligne], 8 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 25 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1075

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Faire parler l'autre lointain en français : l'appropriation du *haïku* par Philippe Jaccottet

Zhenhong Wang

PLAN

Entendre la voix du *haïku*
Saisir les voix du *haïku* : brièveté et limpidité
L'appropriation poétique du *haïku* : vers une éthique de la poétique

TEXTE

1 En tant que poète et traducteur, Philippe Jaccottet fait des va-et-vient entre différentes cultures, notamment l'allemande et l'italienne, ce qui lui a permis de découvrir la littérature d'autres langues que le français. Sa maîtrise de l'allemand et de l'italien l'a conduit à traduire Novalis, Hölderlin, Musil, Rilke et Giuseppe Ungaretti, et ses proses poétiques et ses carnets laissent clairement percevoir les influences de son activité de traducteur. De nombreux travaux de Jaccottet, outre les critiques qu'il a rédigées tout au long de son parcours, sont écrits à partir d'autres textes. Évidemment, le fait d'avoir effectué durant si longtemps un bain de langage dans l'univers d'un auteur d'une autre langue, de s'être confronté à son langage poétique dans la langue d'origine, à son mode de pensée, n'est pas sans laisser de traces. Si la traduction de Jaccottet entame un mouvement de sa recherche, son appropriation du *haïku*, genre poétique japonais, marque le point de départ d'un voyage plus audacieux : Jaccottet, non initié au japonais, traduit ou, avec ses propres mots, transcrit le *haïku* à partir d'une traduction en anglais[1]. Tout en lisant les œuvres de Jaccottet après sa rencontre avec le *haïku*, il est intéressant de constater que cette fracture produite d'abord au niveau du langage, puis au niveau poétique et culturel, est loin d'empêcher la compréhension mutuelle, mais qu'elle apporte une contribution imprévisible au transfert culturel entre l'Orient et l'Occident.

2 Jaccottet a rapporté que sa première rencontre avec le *haïku* avait été décevante [2]. Pourtant, dès les années soixante, Jaccottet a commencé à faire des commentaires sur le *haïku*, qui a joué un rôle non négligeable dans sa création poétique ultérieure. Comment comprendre ce changement d'opinion à l'égard du *haïku* ? Comment la voix du *haïku* se fait-elle entendre par un poète qui semble aussi lointain de la poésie japonaise que Jaccottet ? De quelle manière le poète traite-t-il l'écart quasiment infranchissable entre les langues de façon à mieux saisir la poétique du *haïku* ? Enfin, au cours de ce transfert poétique d'un bout à l'autre du continent, qu'apporte le *haïku* à la poétique de Jaccottet ?

3 Certes, analyser la manière dont la traduction du *haïku* a influencé le travail poétique de Jaccottet mériterait une étude en soi. Nous nous limiterons ici à une mise en évidence du lien étroit entre le travail de traduction, qui implique tout d'abord l'effacement du traducteur, et l'activité créatrice qui en découle, en particulier les œuvres produites par Jaccottet dans les années 1960-1970, révélant dans un second temps l'affirmation d'une réflexion personnelle.

Entendre la voix du *haïku*

4 À l'image des poètes du début du XX^{e} siècle, qui restent attentifs aux voix autres lancées depuis les confins du continent euro-asiatique, la rencontre de Jaccottet avec le *haïku* n'est pas due au hasard. Cette forme poétique caractérisée par la simplicité et la limpidité est introduite premièrement en France au début du XX^{e} siècle, à un moment où la communication entre la culture orientale et la culture occidentale devient intense [3]. Le *haïku* est un poème d'origine japonaise de 17 syllabes souvent représenté sous la forme de trois vers de 5, 7 et 5 syllabes. Dans la conception traditionnelle, il comporte un mot indiquant une saison et un mot césure [4]. Dès lors, le *haïku* est largement répandu parmi les poètes. Chez les premiers introducteurs du *haïku*, figurent notamment les poètes doublement imprégnés par les cultures occidentale et orientale [5]. Ainsi, Paul Claudel, ambassadeur de France en Chine, puis au Japon, de 1921 à 1927, s'est inspiré de la calligraphie des idéogrammes et de la brièveté de la forme poétique extrême-orientale pour son œuvre *Cent Phrases pour éventails* [6] publiée en 1927. Les noms de certains poètes sont

également à mentionner : Jean Paulhan, Paul Éluard, Pierre-Albert Birot[7]. Après la Seconde Guerre mondiale, la passion pour le *haïku* connaît un regain d'intérêt au cours des années cinquante. Par exemple, Jacques Roubaud, fasciné par les formes les plus anciennes de la poésie japonaise, telles que le *tanka* et le *waka*[8], s'est livré à l'expérience du Renga en collaboration avec Octavio Paz, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson. En outre, des membres de l'OuLiPo tels que François Le Lionnais et Marcel Benabou n'hésitent pas à emprunter le *haïku* pour briser les contraintes et explorer le nouveau potentiel littéraire. Depuis les années soixante, les poètes rassemblés autour de la revue *L'Éphémère*, comme Yves Bonnefoy[9] et André du Bouchet[10], prennent le relais et nourrissent leur propre poétique en intégrant cette poétique venue d'ailleurs.

5 La réception du *haïku* s'accélère particulièrement à partir du XX^e^ siècle. En effet, nous ne pouvons pas négliger le contexte culturel et littéraire dans lequel est plongé le récepteur. Tandis que s'achève le règne des deux grands mouvements, le naturalisme et le symbolisme, qui ont dominé la vie littéraire durant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, la multiplication des courants esthétiques au début du XX^e^ siècle traduit la diversité des recherches et le besoin de nouveaux repères. Aucun mouvement fédérateur, aucune école nouvelle ne peut prendre la relève de façon décisive. Certaines grandes tendances se dégagent pourtant. D'un côté, celle qui consiste à tourner la page du symbolisme en prônant un retour au classicisme ; de l'autre, la recherche de formes neuves qui répondent aux attentes de la vie moderne ; entre les deux, ou au-delà de cette opposition, la tentative de synthèse entre classicisme et modernité[11]. Par conséquent, le *haïku*, marqué par la brièveté et la quotidienneté, semble pouvoir libérer l'esprit et répondre à la quête des nouvelles possibilités de la création poétique. Paul-Louis Couchoud, l'un des premiers récepteurs du *haïku* en français, consacre la troisième partie de *Sages et poètes d'Asie*, intitulée *Les Épigrammes lyriques du Japon*, à mettre en parallèle le *haïku*, en tant que représentant de la poésie japonaise voire asiatique, et la poésie française :

> 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 l'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 haïkaïs japonais touchent à l'orphisme mallarméen [12].

6 Tout en évoquant la poésie mallarméenne, Couchoud met en lumière les caractéristiques de la poésie japonaise :

> Du 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… C'est pourquoi la poésie japonaise a fini par se rédimer à dix-sept syllabes. Tel est le cas limite qui intéressera peut-être ceux qui ont médité sur l'essence de la poésie [13].

7 Par la métaphore des « fleurs », Couchoud met l'accent sur l'essence poétique qui se dégage d'ajouts décoratifs et risque de neutraliser la première. En d'autres termes, la concision et la simplicité qui caractérisent le *haïku* l'épargnent d'éléments discursifs et explicatifs, de sorte qu'il peut mettre en valeur la sensation lyrique jaillissante, instantanée. Cet avis est aussi partagé par Anatole France, à qui Paul-Louis Couchoud a dédié son ouvrage *Sages et poètes d'Asie* :

> 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 haïkaï, 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 [14].

8 Ce n'est donc pas un hasard si de nombreux poètes mettent en parallèle le *haïku* et la poésie française. Au sens large, l'introduction de ce nouveau genre poétique pourrait s'inscrire dans les mutations lentes qui conduisent à relativiser les moments de rupture. Elles amènent aussi à s'interroger sur l'opposition entre tradition et modernité. Dans cette confrontation, il ne faut pas oublier le rôle du surréalisme qui préconise la disparition de la forme fixe au profit du vers libre [15]. Sous l'influence de l'ouvrage de Couchoud [16], Jean Paulhan a compilé et

édité une petite anthologie du *haïku* en français et exprimé sa surprise devant cette nouvelle forme poétique :

> Le plus surprenant des haï-kaïs est, sans doute, que nous ne soyons point déroutés en les lisant. Nous les comprenons ; comprendre est peu : ils nous font souvenir de quelque chose, ils paraissent nous venir du dedans et pour tout dire d'un mot, ils semblent « faciles à faire[17] ».

9 À première vue, cette « facilité » semble ouvrir une nouvelle voie pour la poésie française. L'économie énonciative enferme dans un bref agencement de syllabes une vision, une image, une magie de mots ordinaires. Par conséquent, il n'est plus nécessaire de chercher dans le micro-poème un aphorisme ou une maxime, car la brièveté affiche déjà une revendication formaliste. Les traits particuliers du *haïku* fascinent également les poètes qui écrivent après la Seconde Guerre mondiale, dont les partisans de l'OuLiPo. Ils s'alimentent du *haïku* pour découvrir le mécanisme potentiel de la création ; leur formule est la suivante : « prendre le ou les premier(s) mot(s) d'une suite de vers et les accoler au(x) dernier(s). Cela donne un double *haïku*[18] ». Cette expérimentation poétique, qui combine la matière poétique occidentale et la forme extrême-orientale, produit à la fin une nouvelle poétique. Certes, bien que Philippe Jaccottet ne s'engage pas dans cette expérimentation, la réception du *haïku* se révèle susceptible de suggérer de nouvelles variantes du vers libre.

10 La première rencontre de Jaccottet avec le *haïku* se produit plus tôt, dans les années quarante. Mais cette forme poétique, qui ne provoque que sa vive déception, n'impressionne pas vraiment le jeune poète[19]. En fait, l'auteur est véritablement confronté à la forme du *haïku* au cours de plusieurs tentatives poétiques poursuivies pendant les années cinquante. Le travail poétique de Jaccottet a commencé dans un climat dominé par la mort, l'absurdité et le nihilisme laissés par la Seconde Guerre mondiale. Les œuvres publiées juste après la guerre, comme *Trois Poèmes aux Démons* (1945), suivis par *Requiem*, en 1947, sont consacrées à un jeune otage massacré au cours de la Résistance. La lourde portée sociale continue de marquer ses œuvres des années cinquante, telles que *La Promenade sous les arbres* (1957) et *L'Ignorant* (1958), qui laissent percevoir certaines thématiques récurrentes comme la mort et la finitude de la

vie. Néanmoins, cette continuité thématique s'accompagne du changement de la forme poétique. À partir de *L'Effraie* (1953), Jaccottet renonce à la grandiloquence et à l'abus d'images ; il se tourne vers « un ton, un rythme, un accent, une façon de maintenir le discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence [20] ». La diminution progressive des vers va de pair avec ces changements. De 1954 à 1964, plus d'un cinquième de ses carnets est constitué de vers tandis que, de 1965 à 1979, les vers comptent pour moins du quinzième de l'ensemble. La diminution du nombre et de la longueur des vers coïncide avec la rédaction des poèmes d'*Airs*, mais aussi avec le début d'une période sombre dans l'œuvre poétique de Jaccottet. En outre, peu après l'écriture d'*Airs*, Jaccottet connaît successivement deux deuils. Le poète exprime alors la profonde douleur de la perte de ses proches et une sorte d'impuissance de la création poétique :

> Cette impossibilité d'écrire un seul poème non pas même admirable, bien sûr, mais simplement satisfaisant, sonnant juste, c'est-à-dire en quelque sorte accordé à ma vie, se prolongea quatre ans durant [21].

11 Certes, cette « impossibilité d'écrire » ancrée dans une période un peu sombre est loin d'être pessimiste, au sens poétique, car elle témoigne d'un changement inhérent qui permet au poète de s'ouvrir à la nouveauté. En ce sens, la redécouverte du *haïku* s'apparente à une vraie révélation.

12 En 1960, Jaccottet redécouvre le *haïku* grâce à l'anthologie que lui a consacrée le maître anglais du japonisme Reginald Horace Blyth. Dans le carnet de *La Semaison* daté d'août de cette année, Jaccottet cite un *haïku* de Matsuo Bashô traduit par Blyth et signale le rôle capital des quatre volumes de la monographie *Hai-ku* [22] :

> 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 je n'ai jamais pu déchiffrer, les plus proches de la vérité [23].

13 Parmi ces quatre volumes, le premier est une longue étude sur le *haïku* et ses rapports avec la culture orientale ; les trois volumes suivants constituent l'anthologie proprement dite, les classant selon la répartition traditionnelle en saisons, ce qu'il juge être les meilleurs

haïkus japonais depuis les débuts du genre. De chacun de ceux-ci, l'auteur donne le texte japonais dans sa graphie originale et dans une transcription phonétique, la traduction en anglais et un commentaire [24]. Pour Jaccottet, la traduction intervient constamment pour mettre en question son écriture poétique même qui, par conséquent, s'alimente de son influence et de ses sollicitations. Cette relation d'interdépendance entre la création poétique et la traduction se fonde sur la quête du poète dont le mouvement unique cherche à creuser le langage à la recherche d'une parole qui puisse restituer aussi bien l'émotion poétique que celle du traducteur contemplant le poème ailleurs. En d'autres termes, lire une poésie aussi différente et inconnue que le *haïku* ne conduit pas nécessairement à la source du créateur, mais exige de devenir soi-même auteur. Cette lecture particulière provoque la publication d'une retraduction éponyme de l'anglais en français en 1996 [25]. Dans le sous-titre, Jaccottet indique que ces poèmes ne sont pas traduits, mais transcrits, ce qui montre son émancipation par rapport à la déontologie du traducteur dans la lecture du *haïku*. Tout en acceptant les erreurs possibles, Jaccottet propose aux lecteurs qui ne connaissent pas la langue japonaise de nouveaux critères pour entendre les voix poétiques introduites par le *haïku*. Au lieu d'être contraint par le sens littéral du texte original, c'est la fidélité à l'expérience intime et subjective de la lecture qui devient l'exigence. Cette ignorance n'est pas un obstacle à franchir, mais elle donne une condition essentielle pour rester attentif à l'écoute d'un monde que le poème cherche à faire advenir :

> Plus je vieillis et plus je crois en ignorance
> Plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne [26].

14 Quand il apprécie la peinture attribuée à un moine *zen* datée du début du XX^e^ siècle, l'ignorance de l'expérience poétique contribue à saisir l'œuvre, au lieu d'être saisie par elle [27].

15 Comme il l'a affirmé, Jaccottet ne cherche pas à éliminer l'ignorance provoquée par les barrières du langage, mais il la cultive et l'assimile. Ainsi s'explique le fait que le *haïku*, écrit selon le code strict de la forme brève japonaise et très différent de la poésie française du XIX^e^ siècle, ne contredit pas l'expérience poétique du poète, mais

au contraire, cette ignorance de la langue d'un inconnu lointain pose les jalons du saisissement d'une poétique nouvelle.

Saisir les voix du *haïku* : brièveté et limpidité

16 Chez Jaccottet, le travail de traduction et le travail poétique sont complémentaires. Son appropriation du *haïku* ne fait pas exception et ses écrits ultérieurs montrent que la rencontre décisive avec le *haïku* lui permet de dialoguer avec l'Extrême-Orient, ce qui alimente son rapport à l'altérité et propose une ouverture à la poésie lyrique occidentale.

17 Émerveillé, Jaccottet traduit d'abord quelques *haïkus* de l'anglais et leur consacre des notes dans *La Semaison* en août 1960. Suivent alors un article élogieux qui paraît dans la *Nouvelle Revue française*, *L'Orient limpide* et une brève prose intitulée *Nouvel An japonais*. Dans *L'Orient limpide*, Jaccottet définit le *haïku* selon la forme :

> Le terme haïku, généralement employé en France pour désigner le petit poème de 17 syllabes en question, s'applique, en fait, de préférence à une forme antérieure en chaîne faisant alterner des groupes de trois et deux vers sur le schéma « 5syllabes-7syllabes-5syllabes » et « 7syllabes- 7syllabes », groupes dus à des poètes différents [28].

18 Pourtant, la réception d'un autre lointain va de pair avec une sorte de malaise et d'incompatibilité. Dans le cas du *haïku*, construit sur 5/7/5 syllabes, la structure formelle est quasiment impossible à reconstruire en français. Par la citation de l'une des premières transcriptions du *haïku* dans *L'Orient limpide*, « Dans la boutique/Les presse-papiers sur les livres de peintures/Vent de printemps [29] ! », Jaccottet indique l'obstacle de la traduction et de la réécriture du *haïku* posé par les langues occidentales :

> 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 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 fasciner [30].

19 Étant donné l'écart entre le japonais et les langues occidentales, la forme syllabique et phonique des poèmes construite en principe sur l'alternance 5/7/5 syllabes ne peut être transmise dans les langues d'arrivée sans détérioration du matériau phonétique original. Comme cette perte de la structure formelle est inévitable, Jaccottet saisit le trait formel fondamental caractérisé par la brièveté. Si la concision formelle du *haïku* est une caractéristique qui apparaît immédiatement, Jaccottet va plus loin et fait un recensement des motifs les plus loués dans le *haïku*, qui vont de la nature à l'être humain :

> Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définisse la saison où ils se situent ; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores…les animaux…enfin, les affaires humaines [31].

20 Tout en analysant la forme et le thème du *haïku*, Jaccottet en dégage les caractéristiques les plus reconnaissables :

> Voici donc une poésie d'où est rigoureusement exclu tout commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique, et qui pourtant contient, en profondeur, tous ces aspects…

> 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. 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 oracle.

> 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 révéler [32].

21 Le poète donne sa définition par une accumulation de négations et de soustractions qui sont autant de gestes d'effacement imposés au lyrisme occidental : absence de fluidité musicale, absence de récit et d'images, exclusion de la philosophie et de la religion, refus de l'éloquence. Après presque vingt ans, Jaccottet reconnaît mieux désormais la densité formelle et la thématique du *haïku* : d'un côté, sa forme fixe au rythme impair ; le sens imprévisible né de la combinaison d'un petit nombre de mots simples dont les relations sont lointaines ; d'un autre côté, l'attention particulière accordée à la quotidienneté, comme la transition saisonnière et les phénomènes paysagers. Aucun mot ne convient mieux que *limpide* pour qualifier le *haïku*. Cette clairvoyance émane de l'air et de la lumière du *haïku* et semble pouvoir remédier à l'abattement individuel autant qu'au nihilisme du monde contemporain. Dans ce genre poétique qui « n'est ni un cri ni un oracle [33] », les éléments de poétique que Jaccottet recherche, tels que la concision, la limpidité et la quotidienneté, y résident tous.

22 Il y a sans doute quelque exagération à considérer le *haïku* comme « une poésie sans image [34] ». En fait, le *haïku* ne se passe pas nécessairement de la représentation, qui est plus directement présente dans la poésie occidentale. Certains sujets sont privilégiés pour l'atmosphère à laquelle ils renvoient, tels que la saison, le météore, les plantes, les animaux et les affaires humaines. Dans le *haïku*, deux objets de la nature au sein de l'expérience réelle sont normalement juxtaposés pour créer une émotion poétique. Ce qui est remarquable, c'est que ces deux objets ne sont jamais juxtaposés pour décrire l'apparence des choses ou des êtres. La rupture des deux figures dans la réalité met en relief leur rapprochement dans le champ poétique, ce qui contribue à relever l'invisible à l'intérieur du visible. Cette juxtaposition des motifs se contente de mettre à nu une de ces relations cachées entre des choses lointaines. Ainsi, la littéralité et la fulgurance des signes prévalent sur la réflexion et l'expérience sensible d'événements élémentaires.

23 En analysant l'ordre des thèmes du *haïku* donné par Jaccottet, on remarque que le poète place « les affaires humaines [35] » en dernier

lieu et qu'il contribue à l'effacement de soi. La langue japonaise permet de construire les vers sans sujet ni prédicat, comme c'est le cas dans les vers de *haïku*. Ainsi, il n'est pas raisonnable de projeter sur le *haïku* la tentative poétique d'écarter le moi romantique depuis le début du XX^{e} siècle. Cet effacement de soi ne consiste pas à abolir absolument le sujet énonciateur ni à céder l'initiative aux mots ; il repose sur la figure d'un sujet transitoire ou transcendant. Ainsi, dans le *haïku*, le problème du dualisme entre le moi « écrivant » et le moi « énonciateur » n'existe plus. Le *haïku* dessine une figure transparente du sujet lyrique :

> Un sens prodigieux du vide, comme du blanc dans le dessin ; et une véritable divination dans le choix des deux ou trois « signes » indispensables et dans l'établissement de leurs rapports [36].

24 Il est à signaler que dans les aquarelles classiques japonaises et chinoises, le rôle essentiel du blanc, souvent négligé, est de mettre en relief le contour des montagnes et des rivières. À l'instar des aquarelles classiques extrême-orientales, si le *haïku* n'a pour souci que d'effacer et d'abolir l'inessentiel, c'est qu'il veut rendre visible l'invisible [37]. Après tant de refus, ce qui y reste, c'est ce qui doit être vraiment capté par le cœur, mais que nos yeux occultent. La lumière contre l'obscurité, l'allègement contre la pesanteur, la limpidité contre les tours et les détours de la poésie moderne occidentale : tel est le schéma binaire qui commande aux yeux de Jaccottet la leçon morale et éthique du *haïku*.

L'appropriation poétique du *haïku* : vers une éthique de la poétique

25 Si le travail de Jaccottet connaît un changement qui le conduit vers la limpidité après sa découverte du *haïku*, le premier recueil de cette nouvelle phase de création, *Airs* (1967), donne à voir clairement comment Jaccottet procède pour faire parler en français une voix de l'altérité extrême-orientale.

26 En effet, dans le rythme et la métrique, on a l'impression de lire un autre poète quand on ouvre *Airs* (1967) : des vers extrêmement brefs, surtout dans les deux premières parties, des poèmes très courts, une disparition des rimes à partir de la deuxième partie. De plus, le titre évoquant à la fois l'élément aérien et la musique annonce un programme qui sera effectivement tenu, le seul lien avec les précédents recueils étant ce travail sur le signifiant, qui semble ici compenser la fragmentation extrême des strophes. *Airs* est composé de cinq parties d'inégales longueurs. On peut prendre à titre d'exemple les poèmes isométriques de la première partie : *Fin d'hiver*[38]. Cette section possède de nombreux traits communs avec le *haïku* : l'importance de blanc due à la brièveté des strophes, la concordance entre vers et strophe, le rôle dominant du champ lexical centré sur la nature, l'emploi massif des marqueurs temporels, etc.

27 *Airs* se distingue d'abord par des vers très brefs. Trois cas peuvent se présenter : un vers très bref (1, 2, 3 ou 4 syllabes) se trouve au début du poème, où il joue le rôle d'un titre tout en étant en lien avec le vers suivant. À la fin du poème ou de la strophe, le vers court contient généralement une redéfinition métaphorique de ce dont il est question dans le poème, et parfois il contraste vigoureusement avec ce qui le précède ou le suit, la condensation n'étant pas alors le fruit logique du discours, mais un déplacement qui montre autre chose, comme dans « Une source échappée au bercail des montagnes, / un tison[39] ? », où l'eau devient feu. Autre reformulation frappante, celle des fruits comme « Nuit miroitante[40] », vers isolé entre deux strophes. Parfois, l'emploi du vers bref correspond à une écriture qui veut faire de chaque vers une entité isolée et qui, dans *Airs*, procède par juxtaposition plus que par association ou par mise en contradiction. Cette interprétation pourrait trouver sa justification dans *L'Ignorant* où l'on trouve un exemple de cet aspect à la page 121 :

> L'ombre lentement des nuages
> comme un sommeil d'après-midi
> C'est vous qui m'avez conseillé
> langoureux oiseaux
> et maintenant je la regarde

> au milieu de son linge et de ses clefs d'écaille
> sous votre plumage éperdue [41]

28 Les vers de 3 à 12 syllabes sont fonction des groupes sémantico-syntaxiques qui les composent. L'absence de ponctuation en fin de vers confirme le rôle démarcatif du blanc indépendamment de la longueur de la pause syntaxique : là où la ponctuation obligerait à distinguer des pauses plus ou moins brèves, le blanc égalise. La présence excessive de blanc dans la mise en ligne des vers est également en cohérence avec les images présentées entre les lignes, en particulier la montagne, l'oiseau, la neige et le nuage. Ce goût particulier pour le blanc et les images naturelles fait penser à la passion du poète pour la peinture traditionnelle chinoise et japonaise, qui présente souvent la grande nature par l'imbrication des montagnes et des rivières (*shan-shui*) où l'ermite se retire. Sur le plan énonciatif, si l'effacement de la personne ou de ses attributs qui caractérise le *haïku* est l'une des particularités grammaticales du japonais, cette règle n'est pas conforme à la grammaire française. Au lieu d'importer le *haïku* en français en faisant des vers boiteux, Jaccottet découpe les vers minutieusement pour les raccourcir.

29 Le poète va plus loin en indiquant les rapports inhérents entre la poésie japonaise et l'esprit qui pourrait caractériser l'Extrême-Orient :

> Dans le haïku, non seulement tout le Japon est présent, mais aussi les différents courants philosophiques et religieux de l'Extrême-Orient : le taoïsme, le zen, le confucianisme ; d'autre part, la peinture et la poésie chinoise [42].

30 Cette volonté de mettre en rapport l'esprit des pays extrême-orientaux et de les unifier rappelle l'origine de l'art asiatique. Comme Couchoud l'a indiqué dans la préface de *Sages et poètes d'Asie* :

> Sans doute l'adorable Quattrocento japonais fait écho au XII^{e} siècle chinois, à la façon dont Florence est un recommencement d'Athènes. C'est en Chine, sous les empereurs Song, aux bords fleuris des lacs de Hanchéou, qu'ont été inventés des raffinements de sensibilité inconnus encore du monde. Ou plutôt il faudrait remonter plus haut encore, jusqu'à la grande créatrice d'idéaux, l'Inde, dont les

> missionnaires ont apporté, brut encore mais brûlant, à l'industrieuse Chine et au farouche Japon le printemps bouddhique qui devait tout animer. L'Asie est une [43].

31 On peut dire sommairement que la poésie écrite est née au Japon sous l'emprise chinoise [44]. En effet, le japonais est à l'origine une langue parlée, qui ne s'appuie sur aucune écriture. Peu avant l'introduction du bouddhisme, au VI^e^ siècle de notre ère, l'engouement des autorités du Yamato – alors l'ébauche d'un Japon constitué – pour la Chine et pour sa culture les conduit à adopter l'écriture de leur prestigieux voisin, dans la perspective d'échanges prometteurs. Outre la langue et l'écriture, c'est ce qui s'est passé pour les écoles bouddhiques, l'architecture, la peinture, la céramique, le thé, le papier, le travail de la soie, tous éléments venus de Chine, parfois par l'intermédiaire de la Corée et qui ont atteint au Japon un tel degré d'excellence qu'ils y ont acquis force identitaire. C'est aussi ce qui est advenu du *haïku* : on a vu comment il s'est extrait de sa matrice poétique chinoise avant d'être rattrapé par le *zen*, dont il a su également se distancier. Plus le point de départ du *haïku* est ténu, plus sa base est fragile, plus son écho est à même de nous atteindre et de nous élargir. Ainsi « la peinture se lève », selon l'expression des Goncourt [45].

32 La conception de cet effacement de soi incarné par le blanc rapproche au plus près Jaccottet de la pensée extrême-orientale. Il s'agit de l'intuition profonde exigeant de décharger l'esprit pour le rétablir dans sa relation au monde. Cette attitude mentale de la spiritualité japonaise issue du bouddhisme *zen*, est condition non seulement du *satori* [46] mais aussi de la création artistique correspondant notamment à celle du *haïku*. Derrière cette notion, c'est la pensée de *Wu-Wei* (non-agir) qui illumine la poétique et l'éthique de la création de Jaccottet. Dans le taoïsme chinois, *Wu* est polysémique, il pourrait désigner la négation, ou un état de rien, alors que *Wei* renvoie à l'idée d'action, d'effort. Dans le taoïsme, le monde est perçu comme un équilibre entre le *Wu* et le *Wei*. Comme Bashô, maître du *haïku*, Jaccottet exprime à travers sa poétique un effort pour faire taire la volonté, pour tenir en suspens un désir de contrôle toujours prêt à resurgir, à interférer, à ternir le regard. Pour conclure, aux yeux de Jaccottet, la voix du *haïku* semble l'empêcher de tomber dans le piège du dualisme de la poésie occidentale : soit l'impérialisme du signifié,

soit celui du signifiant. Le premier engendre une poésie de l'emphase lyrique et de la méditation du sens, tandis que le second referme la poésie sur elle-même en privant le texte de tout dehors. Cette confrontation à l'altérité d'une poésie appartenant à une aire culturelle étrangère et lointaine donne au poète une assurance pour donner naissance, à l'intérieur de la poésie française, à une figure passagère du sujet et à un langage transparent, l'un comme l'autre caractérisés par la limpidité et la clairvoyance.

NOTES

1 Philippe Jaccottet, L'Orient limpide (Haïku, de R. H. Blyth), publié dans *La Nouvelle Revue française* en 1960, Une transaction secrète, Paris, Gallimard, 1987, p. 123-131.

2 Dans *L'Orient limpide*, Jaccottet se rappelle sa première lecture du *haïku* : « Tout le monde a lu, une fois ou l'autre, un *haïku*. Quant à moi, je me souviens fort bien d'avoir feuilleté, il y a près de vingt ans, une petite anthologie française de Bashô, due à je ne sais plus qui, et de ma vive déception. » *Ibid.*

3 À partir du XIX^{e} siècle, les pays extrême-orientaux ouvrent progressivement leurs portes au monde occidental. Le Japon est obligé de s'intégrer au commerce international lorsqu'entre 1853 et 1861 les Européens interviennent militairement. La fin du règne des Tokugawa en 1867 marque une nouvelle période dans les relations du Japon avec l'Europe. La venue de l'empereur Meiji (1868-1912) au pouvoir permettra enfin aux Européens de visiter le pays. Dès 1873, Français, Anglais et Allemands, pour ne nommer que ceux-ci, profiteront de cette politique d'ouverture pour se rendre au Japon. Les Expositions universelles de 1878 et de 1900 à Paris font connaître les œuvres d'art et les dernières années du XIX^{e} siècle voient l'image du Japon passer en Europe par la peinture et le japonisme devient une mode. Concernant les relations du Japon avec l'Europe, voir Hugh Cortazzi, *Victorians in Japon: In and Around the Treaty Port*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ; Muriel Détrie (dir.), *Littérature et Extrême-Orient*, Paris, Honoré Champion, 1999.

4 Le mot césure (kireji) est un mot de nature exclusivement poétique dont le rôle est d'introduire une rupture, une respiration, une ponctuation à l'intérieur du vers. Classiquement, il existait dix-huit mots césures diffé-

rents ayant diverses spécificités grammaticales et nuances sémantiques. Voir Vincent Brochard, *L'Art du haïku*, Paris, Belford, 2009, p. 58.

5 Depuis le XIX^e^ siècle, la France et le Japon sont en relation constante. En 1873, Philippe Burty a employé pour la première fois le terme japonisme pour désigner l'étude organisée de la société et de l'art japonais, ce qui est un phénomène globalement français. La réflexion artistique et esthétique provoque une puissante influence japonaise. Les peintures japonaises comme les estampes d'Hokusai et la geisha, éléments culturels différents de ceux de l'Occident, représentent une altérité saisissante et génèrent en France une grande passion pour la culture japonaise. Voir Denise Brahimi, *Un aller-retour pour Cipango. Essai sur les paradoxes du japonisme*, Paris, Noël Blandin, 1992. Selon l'auteur, le japonisme fait également partie de l'orientalisme. Voir aussi la présentation numérique de la Bibliothèque Nationale de France (http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/le-japonisme), consulté le 15 juin 2023, qui fait le point sur les relations franco-nippones, qu'elles soient politiques, commerciales, artistiques, ou littéraires.

6 Paul Claudel, *Cent Phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, 1968.

7 Jean Paulhan, *Les Haï-Kaïs japonais*, *La Vie*, n° 2, février 1917 ; *Haï-kaïs*, *la Nouvelle Revue française*, n° 84, 1^er^ septembre 1920, p. 329-345 ; *Les Haintenys*, *poésie de dispute* et *L'Expérience du proverbe*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 2009, p. 133-166 et p. 169-194. Paul Éluard, *Pour vivre ici*, *onze haï-kais*, *in Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, 1970. Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924*, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 152-155.

8 Le *haïku* tire son origine du *tanka* (ou *waka*), terme de poésie traditionnellement japonaise. Le *tanka* (*uta* ou *waka*) est formé de 31 syllabes réparties en 17(5/7/5) et 14(7/7) syllabes.

9 Entre 1972 et 2010, Yves Bonnefoy a publié quatre essais sur le *haïku* : *La Fleur double*, *la sente étroite : la nuée* (1972), *in La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Folio/Essais, 1995, p. 553-575 ; *Du haïku* (1976), préface à *Haïkus. Anthologie*. Texte français et avant-propos de Roger Munier, Paris, Points, coll. « Poésie », 2006, p. 13-29 ; *Le Haïku*, *la forme brève et les poètes français* (2000) et *Peut-on traduire le haïku ?* (2010) in Jérôme Thélot et Lionel Verdier (dir.), *Le Haïku en France*, *poésie et musique*, Paris, Kimé, 2011, p. 19-40 et p. 255-266.

10 Dans ses recueils *Airs* (1950-1953), *Dans la chaleur vacante* (1961) et *Ou le soleil* (1968), on remarque les influences très nettes du *haïku*. Voir Gert

Valentjin, André du Bouchet : *Le poète-marcheur dans la nature épiphanique*, Secondo Natura, nº 4, 2021, p. 99-118.

11 Voir Denis Labouret, *Histoire de la littérature française des XX^e siècle et XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2018 ; voir aussi Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symboliques, vingt ans de poésie française* 1895-1914, Toulouse, Éditions Privat, 1960.

12 Paul-Louis Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1916, p. 6-8. Les mots *haïku*, *haïkaï* et *haï-kaï* ont coexisté avant que Paul-Louis Couchoud n'impose haïkaï. Ainsi, dans cet article avons-nous conservé, à propos de chaque poète, le terme que celui-ci a choisi, ainsi que sa graphie.

13 *Ibid.*

14 Anatole France, *Œuvres complètes illustrées*, t. XXV, Paris, Calmann-Lévy, 1933, p. 213-214.

15 Toutefois, il faut indiquer que la poétique clairvoyante du *haïku* va à l'encontre de la situation littéraire d'après la Seconde Guerre mondiale. Le travail de Jaccottet commence par une méfiance à l'égard de l'expérience surréaliste et un effort pour retrouver la relation perdue avec la nature.

16 La lecture de *Sages et poètes d'Asie* de Couchoud fait partie de la première connaissance de Jean Paulhan de l'Est : « L'on ne fait ici qu'esquisser, suivant les termes mêmes dont use Paul-Louis Couchoud, un chapitre de cet ouvrage harmonieux, égal, merveilleux : *Sages et poètes d'Asie*. Les chapitres voisins traitent de l'"Atmosphère japonaise", du "Japon aux armes" – notes prises au cours de la guerre russo-japonaise –, de Confucius : l'œuvre entière a été pensée, écrite sans doute avant la présente guerre ; elle n'en a point subi l'influence, elle n'avait pas à la subir » *in* Jean Paulhan, *Œuvres complètes, t. II, L'Art de la contradiction*, Paris, Gallimard, 2009, p. 560.

17 *Ibid.*

18 OuLiPo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 197.

19 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide. Une transaction secrète : lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987.

20 Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2006, p. 123.

21 *Ibid.*, p. 122.

22 Reginald Horace Blyth. *Haïku*, Tokyo, Hokuseido Press, 1981.

23 Philippe Jaccottet, *La Semaison : carnets* (1954-1967), Paris, Gallimard, 1971, p. 53-55.

24 Par exemple, un poème de Bashô est analysé de la manière suivante :

« 春立つや新年ふるき米五升

Haru tatsu ya aratoshi furuki kome goshö

The beginning of spring:

For the new year,

Five shö of rice from last year.

At Fukagawa, Bashö's disciples, especially Sampu, brought him all the necessities of life. He had in the house a large gourd which would hold five sho (1sho=3.18 pints=1.8litres). The happiness of the New Year is the remembrance of the fidelity and affection of this pupils, symbolized in the rice remaining over from the year before ». Reginald Horace Blyth, *Haïku* (Spring), Tokyo, Hokuseido Press, 1981, p. 294-295.

25 Reginald Horace Blyth et Anne-Marie Jaccottet, *Haïku*, édité par Philippe Jaccottet, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1996.

26 Philippe Jaccottet, *L'Ignorant : poèmes*, Paris, Gallimard, 1958.

27 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide* (Haïku, de R. H. Blyth), *op. cit.*, p. 123-131.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid*, p. 185.

31 *Ibid*, p. 182.

32 *Ibid*, p. 189. Cette tendance à « dépouiller la poésie » rappelle le mouvement de « l'art pour l'art » lancé dans la première moitié du XIX^{e} siècle. Dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier exprime son aspiration profonde à créer des œuvres attentives au beau avant tout. Toute visée politique, morale ou autre, le détourne de cette fin, mène à une dégradation de l'art et le souille en fin de compte. Ainsi, les artistes devraient s'isoler de leur temps et des préoccupations momentanées pour créer un monde autonome de valeurs. Voir Théophile Gautier, *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^{e} siècle*, Paris, Éditions Julliard, 1965, p. 167.

33 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide* (Haïku, de R. H. Blyth), *op. cit.*, p. 189.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid*, p. 190.

37 Au lieu d'être une description géographique ou le contexte de « l'historia », le paysage de la peinture chinoise, ou « montagne et eau », si l'on traduit les idéogrammes du mot chinois, est une figuration d'un fragment du cosmos. François Cheng insiste davantage sur l'importance de la notion d'invisible-visible, car dans les peintures chinoises, les artistes ne montrent pas tout dans le souci de laisser intact le mystère et de stimuler l'imagination des récepteurs. Ainsi, pour rendre visible l'invisible, le peintre doit maîtriser le plein et le vide. Voir François Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1979, p. 172-173.

38 Philippe Jaccottet, *Airs, poèmes* 1961-1964, Paris, Gallimard, 2015, p. 5.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, *op. cit.*, p. 121.

42 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide*, *op. cit.*, p. 184.

43 Paul-Louis Couchoud, *op. cit.*, p. 6.

44 Dans *The Poetics of Japanese Verse*, le deuxième chapitre est consacré aux relations du *haïku* avec d'autres poétiques. Contrairement à une idée reçue qui voudrait que la poésie japonaise fût purement indigène, l'auteur démontre, maints exemples à l'appui, que les allusions à la littérature chinoise ne sont pas absentes du *haïku*. Ainsi, il apporte sa contribution à un comparatisme sino-japonais que le désintérêt quasi général des comparatistes japonais à l'égard de la littérature chinoise classique et la focalisation de leurs recherches sur les relations entre le Japon et l'Occident ont tendance à faire négliger. Voir Kôji Kawamoto, *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*, traduit par Stephen Collington, Kevin Collins et Gustav Heldt, Tokyo, University of Tokyo Press, 2000.

45 Expression citée par Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004. L'auteur avoue compter sur les doigts d'une main les tableaux qui l'ont vraiment ému, qu'il a vu « se lever » (p. 20).

46 Pour Roland Barthes, le *haïku* repose sur une métaphysique particulière : « Le haïku articulé sur une métaphysique sans sujet et sans dieu, correspond au Mu bouddhique, au satori zen ». Ainsi, le *haïku* est une

expression de révélation ou de rédemption. Cette tentative linguistique audacieuse que pratique le *haïku* permet de libérer la langue de la contrainte du sens. Voir Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, p. 105.

RÉSUMÉS

Français

Poète et traducteur, Philippe Jaccottet se considère comme voyageur culturel faisant des va-et-vient entre le français, l'anglais et l'allemand. Mais ce qui retient notre attention, c'est sa traduction du *haïku* japonais qui relève d'un statut particulier. Dans *Une transaction secrète* (1987), Jaccottet reconnaît avoir découvert ces poèmes d'une langue qu'il connaît fort mal, le japonais, par l'intermédiaire de l'anglais, qu'il ne maîtrise que relativement. Il choisit le mot *transcrire* pour désigner cette expérience particulière de transfert culturel. Selon ses propres mots, la transcription lui permet de s'émanciper de la déontologie du traducteur. C'est la fidélité à l'expérience bouleversante de la lecture qui devient l'exigence. Dans son recueil *La Semaison*, nous percevons les traces de l'influence du *haïku*. La concision et la quotidienneté du *haïku* refusent le moindre mouvement d'éloquence et interdisent tout abandon à la fluidité musicale, ce qui indique une nouvelle voie possible à la poésie pure. Les limites syllabiques du *haïku* se répercutent sur l'effacement de la personne, voire de ses attributs. Ainsi, Jaccottet, qui s'en inspire, interprète cet effacement de soi par la figure d'un sujet transitoire, au lieu d'abolir le sujet énonciateur. C'est en effet en empruntant aux autres leurs voix que Philippe Jaccottet accède réellement à sa parole poétique, la rend féconde. En analysant l'appropriation du *haïku* par Jaccottet, on mettra en lumière la poétique et l'éthique de cette « transcription ».

English

Translator and poet Philippe Jaccottet is considered as a cultural traveller going back and forth between the French, English and German languages, but what catches our attention is his translation of Japanese *haiku*. Freeing himself from the ethics of translation by developing an ethics of his own, Jaccottet admits having discovered these poems in a language unknown to him: Japanese, *via* English, which he only masters relatively. Jaccottet chose the term "transcribe" to designate this particular experience of cultural transfer. As the verb "transcribe" emphasizes the notion of creative experience, the question of fidelity to the original project becomes secondary: what is deemed more significant is the fidelity to the sensory and emotional experience of reading. In Jaccottet's poetic collection *La Semaison*, one may perceive all the traces of *haiku*. The inventory of *haiku* themes established by the Japanese tradition (seasons, meteors, animals, trees and flowers, human affairs, etc.) may also apply to most of Jaccottet's titles. The concise-

ness and the everydayness of *haiku* refuse the slightest movement of eloquence and prohibit any abandonment to musical fluidity, which indicates a new possible path to "pure" poetry. The syllabic limits of *haiku* have repercussions on the erasure of the person, or even on that of their attributes. While the grammatical characteristics of the Japanese language allow verses to be constructed without subject or predicate, French grammar does not allow such treatment of verse in poetry. Thus, Jaccottet transferred this sense of self-effacement through the figure of a transitory subject, instead of abolishing the enunciating subject. It was in fact by borrowing the voices of others that Philippe Jaccottet succeeded in finding his own poetic voice and in making his poetry blossom. By analyzing Jaccottet's literary appropriation of haiku, we will highlight the poetics and ethics of this "transcription".

INDEX

Mots-clés
haïku, poétique, limpidité, brièveté

Keywords
haiku, poetics, limpidity, brief poems

AUTEUR

Zhenhong Wang
Zhenhong Wang est doctorante en Langue et Littérature française à l'École Normale Supérieure (Paris) et inscrite à l'Institut des textes et manuscrits modernes. Son sujet de thèse se focalise sur la genèse d'un Extrême-Orient fantasmé chez les écrivains français au XX^{e} siècle (Pierre Jean Jouve, Henry Bauchau et Philippe Jaccottet), sous la direction de Fatiha Idmhand et Sandrine Marchand.