



HAL
open science

La Poésie française, le haïku et le sens de la précarité

Dominique Viart

► **To cite this version:**

Dominique Viart. La Poésie française, le haïku et le sens de la précarité. Revue des Sciences Humaines, 2006, Le haïku vu d'ici, 282, pp. 91-108. hal-03127780

HAL Id: hal-03127780

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03127780>

Submitted on 1 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dominique Viart

La poésie française, le haïku et le sens de la précarité

La forme du haïku a diversement impressionné la culture poétique occidentale, et , particulièrement, française. En simplifiant, on peut distinguer deux grandes périodes. D'une part le début du 20^e siècle, disons deux décennies, de 1905 à 1927 environ; d'autre part les années qui suivent la seconde guerre mondiale et se prolongent plus ou moins jusqu'à nous, avec bien des modulations et des infléchissements¹ . A chaque fois, le contexte culturel détermine la réception et l'accueil de cette forme dans la poésie française. La question est de savoir quel type de réception et, partant, de création, suscite ce creuset contextuel. Car ce n'est pas, à y bien regarder, le haïku tel qu'en lui-même que l'on accueille, mais une image particulière que l'on s'en fait, qui convient particulièrement aux attentes et aux sollicitations de l'époque. La transplantation d'une forme d'un régime contextuel dans un autre induit toujours des mutilations et des transformations, des adaptations, et finalement produit des « hybrides » : il en va un peu des formes littéraires importées comme des greffes végétales.

Le haïku que l'on reçoit est retranché de son monde, de ses fonctions sociale et culturelle d'origine, dont les pratiques sont méconnues en Occident. Cet inconnu qui l'entoure le pare d'une aura mystérieuse, « exotique », qui contribue à son charme, à l'effet qu'il produit. Mais ici, il est reçu en fonction de *nos* critères, il s'insère dans un autre bain culturel sans lien avec celui d'origine, où les échanges ne se règlent pas selon les mêmes principes, où les valeurs n'ont pas le même sens. Car il ne s'agit pas seulement de poésie : bien des commentateurs ont certes insisté sur le compte des mètres et des syllabes, sur les rythmes, qui sont du reste si peu superposables de l'Orient japonais à l'Occident français (quand il est déjà si difficile et hasardeux de rapprocher la métrique latine ou l'endécasyllabe italien, pourtant plus proches, de nos alexandrins et de nos décasyllabes...) : mais de bien plus, de toute une conception de la relation entre la vie et l'écriture, et de l'être-au-monde qui s'y manifeste.

¹ Il semble en fait que les poètes abandonnent quelque peu l'intérêt qu'ils ont manifesté autour des années 80. En revanche les traductions de haïku se font de plus en plus nombreuses, grâce notamment au travail de Joan Titus-Carmel (plusieurs volumes aux éditions Verdier).

On comprendra dès lors que le haïku « à la française » ne puisse ressembler que de très loin à son modèle japonais. Bien sûr, il est une forme d'hommage à cette élégante brièveté qui a su séduire des générations de poètes : une *reconnaissance*. Mais au delà, ce que l'on apprend à lire les poèmes français inspirés par le haïku, c'est quelque chose qui appartient *en propre* à la poésie française elle-même et qu'elle ne découvre que par le truchement de cette forme qui l'inspire. Aussi mon propos n'est-il finalement pas de montrer que les haïkus de nos poètes français n'en sont pas vraiment : cela n'étonnera personne et surtout pas nos amis japonais. Mais de comprendre ce que la poésie française a cherché dans le haïku, ce qu'elle y a trouvé pour elle-même, sur elle-même. En quoi elle y révèle un peu de sa propre quête et de sa conscience de la précarité.

L'orientalisme ludique : les premières réceptions du haïku en France

Au début du 20^e siècle, l'intérêt pour le Haïku intervient dans un contexte fortement marqué par l'orientalisme qui séduit la peinture et se diffuse dans la bonne société cultivée, à travers les récits de voyage, le goût pour les objets orientaux, de l'éventail au paravent². La peinture japonaise, notamment celle d'Hokusai, influence bien des aspects de l'art occidental. La littérature française à laquelle Gautier a donné le goût de « l'art pour l'art », du petit poème élégamment ciselé, des « émaux et camées », et que Mallarmé entretient dans cette exigence, est prête à apprécier le haïku et son évanescence délicatesse. Selon l'esthétique dominante, la nature acquiert une fonction symbolique où s'entendent, depuis Baudelaire, des « correspondances » : c'est dire qu'elle est préparée à recevoir ces images ténues comme autant d'énigmes subtiles à peine posées. Du moins est-ce ainsi qu'il se diffuse au début du 20^e siècle, quand le symbolisme tourne à la préciosité, depuis la traduction, en 1902 de *Littérature japonaise* d'Aston, et les livres de Félicien Challaye, *Au Japon et en extrême orient* (1905), de Michel Ravon, *Anthologie de poésie japonaise* (1910) et du physicien Paul-Louis Couchoud, *Epigrammes lyriques du Japon* (1905) suivi de *Sages et poètes d'Asie* (Calmann-Levy, 1916). Il en va alors du haïku comme de l'estampe : cela devient vite un art de salon, quelque peu mondain.

Les milieux littéraires se prennent d'intérêt pour cette forme poétique qui offre l'avantage de rompre par sa brièveté avec l'épanchement lyrique du romantisme et de contenir dans sa contrainte formelle (à vrai dire assez peu respectée par ses imitateurs français) la tendance symboliste à une certaine emphase. Autour des années vingt, cela devient une véritable mode, à laquelle contribuent bien des poètes oubliés depuis, mais aussi quelques figures non négligeables. Marcel Proust lui-même manifeste un certain engouement pour le « japonisme ». et Joë Bousquet les collectionne . En 1920, la *Nouvelle Revue*

² A l'initiative notamment de Siegfried Bing (1838-1905), collectionneur d'art chinois et japonais, qui ouvrira à Paris la « maison Bing » puis, en 1895, la Galerie l'Art nouveau.

Française consacre un numéro spécial au haïku, alors appelé « Haï-Kaïs ». Jean Paulhan vante leur brièveté : « Il est difficile d'écrire plus court ; l'on dire : moins oratoire. La poésie japonaise de treize siècle tient, à peu près, dans ces miettes »³. Paul Eluard collabore à ce volume avec onze « Haïkaï » sous le titre « Pour vivre ici », Pierre-Albert Birot donne cinq « Poèmes sur mesure ». En 1924, Paul Valéry préface une anthologie rassemblée par Kikou Yamata : *Sur des lèvres japonaises*.

Mais le mouvement s'essoufle : les *Cent phrases pour éventail* de Paul Claudel, parues à Tokyo en 1927 marquent la fin de cette première diffusion de la poésie japonaise en France⁴. Le poète semble en fait plus fasciné par les idéogrammes et le rapport singulier de la langue au monde qu'ils supposent que par cette forme poétique si éloignée du verset dont, avec Saint-John Perse, il privilégie l'amplitude. Quant au Surréalisme, inféodé au « stupéfiant image » qui s'accommode mal de pure contemplation, il préfère déployer plus fortement ses machines oniriques, même si, incidemment, André Breton évoque encore Bashô en 1947 dans *Signe ascendant*. En 1920, Jean Paulhan souhaitait au haïku le succès qu'obtinrent le madrigal et le sonnet et qu'il favorise la « venue d'œuvres décisives » dans la poésie française : force est de constater que la greffe n'a pas pris, du moins pas durant cette première période.

Forme pure : pure forme

On s'explique assez aisément pourquoi : cette première réception s'est inscrite dans le goût d'une époque pour l'exotisme, le raffinement esthétisant, un peu précieux. Enoncer cela, c'est dire en même temps que cette fascination ne fut que de surface. Du côté mallarméen, les enjeux étaient trop typiquement occidentaux pour que la greffe pût prendre. La syntaxe que Mallarmé désordonne ne se retrouve guère dans l'agrammatisme du haïku. En outre, la réflexion sur le langage que nourrit la pensée linguistique française ne trouve pas d'équivalent dans le rapport plus complexe que la langue japonaise entretient avec la forme idéogrammatique. Inversement, les coups de butoir que les avant-gardes dadaïstes et surréalistes assènent à la langue et à la représentation ne peuvent se plier à la sérénité ni aux discrètes contraintes du haïku, pas plus qu'à son simple souci descriptif.

Si bien que le haïku, souvent mal compris, a essentiellement donné à la poésie de cette époque la possibilité de varier les formes à peu de frais, au moment où elle cherchait effectivement à échapper à une certaine effusion lyrique. Si la rencontre ne s'est pas vraiment faite, c'est qu'elle était placée sous le signe d'une double extériorité. Le haïku est un *ailleurs* de la culture, reçu dans un moment de curiosité dispersante (dont les expositions universelles ont été la manifestation initiatrice). Ce qui séduit en lui n'est rien d'autre que cette altérité

³ Jean Paulhan, « Haï-Kaïs », *Nouvelle Revue Française*, 1920, p.329.

⁴ Paul Claudel, *Cent phrases pour éventail*, (Tokyo, Koshiba, 1927), repris dans *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, 1967

surprenante et précieuse. La poésie française n'a pas alors saisi cette forme pour interroger *sa propre altérité* ni mesurer ses propres enjeux : elle ne pratique le haïku que sur le mode ludique, et l'imite sans en creuser l'essence.

Les essais d'Eluard sont probants à cet égard. Voici l'un des poèmes donnés à la *NRF* :

La muette parle

C'est l'imperfection de l'art

Ce langage obscur⁵

Si le décompte syllabique est correct, rien d'autre de l'esprit même du haïku ne subsiste. Bien au contraire : le recours au présentatif, l'intrusion de concepts abstraits – l'Art, le Langage, l'Imperfection – relèvent du cartésianisme. La brièveté du poème s'approche plutôt de celle des maximes du 18^e siècle, c'est à dire d'une tradition purement française, et néglige le rapport au monde si spécifique du modèle japonais. Il en est de même pour cet autre texte paru dans la même revue, de Pierre-Albert Birot :

Un sentiment est une robe à traîne

Il est bien malaisé d'empêcher

Que l'on marche dessus

Plus proche des jeux d'énigme que du haïku et, pour ce qui concerne cet exemple, tout-à-fait indifférent au compte métrique, le haïku français n'est finalement rien d'autre qu'un tercet de vers libres.

Un demi-siècle plus tard, une autre réception du haïku ne s'intéressera semblablement qu'à sa forme extérieure, quoique de façon plus exigeante. Le poème est alors prétexte à toutes sortes de variations ludiques, favorisées par le contexte structuraliste et formaliste, comme celles auxquelles se livre l'OuLiPo. François Le Lionnais, Marcel Benabou et Jacques Roubaud y trouvent le principe d'exercices linguistiques et de manipulations de la langue. Leurs jeux consistent par exemple à y faire entrer de force telle pièce célèbre du répertoire, comme le poème « Gaspar Hauser » de Verlaine :

Je suis venu calme

Riche de mes seuls yeux vers

Les hommes des villes

A vingt ans un trouble

Nouveau sous le nom de flammes

M'a fait belles beau

⁵ Paul Eluard, « Pour vivre ici, onze Haï-kaïs », *NRF*, 1920, repris dans *Premiers poèmes*, Gallimard, 1948.

Suis-je né tard qu'est-ce
Que je fais ô vous tous ma
Peine priez pour⁶

Le haïku n'est du reste pas la seule forme orientale imitée par ces virtuoses de la langue : Roubaud visite également le *Tanka* de cinq vers, le *Choka*, poème long divisé en séquences de 5 et 7 syllabes, et avec Claude Roy, Octavio Paz et Edoardo Sanguinetti, la poésie collective du *Renga*. Là encore, les poètes demeurent à la surface apparente des choses et ne cherchent guère à interroger plus profondément cette forme poétique (même si, par ailleurs, quelqu'un comme Jacques Roubaud peut développer une véritable connaissance du monde oriental)⁷.

Une seconde rencontre

Il me semble que si des convergences ou des parentés se rencontrent entre la poésie française et la poésie japonaise, elles ne se trouvent ni dans la recherche d'un exotisme dont Segalen a très tôt montré les vanités et les illusions⁸, ni dans l'imitation, fût-elle ludique, d'une structure métrique reçue d'une culture aussi différente de la nôtre. Aussi les agacements d'un Etiemble envers les poètes qui prétendent écrire des haïkaï en français sont-ils à la fois bien naturels (car le haïku ne s'écrit finalement qu'en japonais) et finalement assez peu intéressants, car ils s'en prennent à des recueils de médiocre intérêt, lesquels ne méritent ni cet honneur, ni cette indignité⁹. « Je ne nourris pas le sot désir de voir les poètes français imiter un art si essentiellement étranger »¹⁰ écrira Philippe Jaccottet en racontant sa propre découverte du haïku.

En revanche, il me paraît plus intéressant que la poésie française, en proie à des troubles et des questionnements *qui lui sont propres*, ait pu trouver dans le haïku, non un modèle à reprendre mais une forme susceptible de lui ouvrir d'autres modalités d'expression, et plus encore, un type de rapport entre l'écriture poétique et l'être au monde qui l'invitent à reconsidérer sa propre pratique. C'est évidemment de cela que je propose de traiter maintenant, en confrontant une certaine poésie française des années 50-80 et le modèle

⁶ Jacques Roubaud, « Gaspard : trois haïku », *Change*, n°19,

⁷ voir Véronique Montémont, *Jacques Roubaud, l'amour du nombre*, Editions universitaires Septentrion, 2004.

⁸ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, (1904-1918), publié par Anne Joly-Segalen, Fata Morgana, 1978.

⁹ Etiemble, *Quelques essais de littérature universelle*, Gallimard, 1982.

¹⁰ Philippe Jaccottet, « L'orient limpide », *NRF*, novembre 1960, repris dans *Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987.

japonais. Le contexte est alors radicalement différent. La seconde guerre mondiale a vu sombrer la plupart des idéaux humanistes, et avec eux toute une littérature confiante et sûre d'elle-même. L'époque est au désarroi : ébranlée par les traumatismes historiques récents, la poésie ne peut plus guère se satisfaire de l'ivresse métaphorique du surréalisme. Le débordement d'images trop faciles, la vanité de l'écriture automatique et des provocations d'avant-garde lui apparaît nettement. Sans forcément connaître la formule devenue célèbre d'Adorno, selon laquelle il n'est plus possible de « phraser après Auschwitz », les poètes se sentent moins sûrs de leur instrument. Quant à la poésie emphatique de la Résistance, « cavalcade de la rose et du réséda, cadences composées pour la nuit et le coude à coude »¹¹, elle n'est plus de saison.

Aussi la nouvelle génération qui prend la parole à côté des figures singulières que sont René Char, Henri Michaux et Francis Ponge est-elle une génération incertaine. Confiante dans la poésie, mais incertaine de ses moyens. Très réservée envers l'image, elle se replie sur un texte plus dépouillé, comme Follain, vers le « peu de mots » comme Guillevic. Elle fissure la parole dans la page chez Du Bouchet alors très marqué par le monde troué de Reverdy. Jacques Dupin fait l'expérience de l'âpreté et Jaccottet, qui a tenté de retrouver de grands accents religieux pour célébrer les morts du Vercors dans *Requiem*, renie son propre recueil et cherche, dans *L'Effraie* à « baisser le ton ».

Or, de façon symptomatique, c'est à ce moment-là que les poètes français redécouvrent le haïku¹², grâce notamment au numéro spécial que lui consacre, en 1951, les *Cahiers du sud*¹³. Le renouveau de l'intérêt pour cette forme de poésie s'amplifie dans les années 60-70 et culmine en 1978 avec les livres de Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre*¹⁴ et de Roger Munier dont l'Anthologie *Haïku* est préfacée par Yves Bonnefoy¹⁵. Mais ce qui travaille alors la poésie n'est plus une simple curiosité *centrifuge*, tournée vers des exotismes ; c'est plutôt la défection de son *centre propre*¹⁶. Aussi l'intérêt qu'elle manifeste

¹¹ Jacques Dupin, « Absence de la poésie », *Le Débat*, n°54, avril 1989, p.179.

¹² Il s'agit bien en effet d'une *redécouverte* et non d'« un genre révélé dans les années cinquante » comme l'écrit Christine Dupouy en méconnaissant tout-à-fait son succès au début du siècle, que nous venons de rappeler (cf Marie-Claire Bancquard, (ed.), *Poésie de langue française 1945-1960*, PUF, p.145)

¹³ « Le Haïku, poème des saisons », présentation historique et anthologie traduite par Conrad Meili, *Cahiers du sud*, n°305, 1951.

¹⁴ Maurice Coyaud, *Fourmi sans ombre*, Phébus, 1978.

¹⁵ Roger Munier, *Haïku*, préface de Yves Bonnefoy, Fayard, 1978.

¹⁶ L'intérêt pour la poésie orientale touche aussi la Chine comme en témoigne le succès du livre de François Cheng sur *L'Écriture poétique chinoise*, paru l'année précédente (Seuil, 1977), qui présente les poèmes Tang.

envers le haïku s'élabore-t-il autour d'enjeux nouveaux ou nouvellement pensés que je voudrais maintenant examiner :

1. *Une autre brièveté*

La brièveté du poème n'est certes pas une découverte des années 50. Elle est déjà installée en poésie et fut l'objet des pratiques rappelées plus haut. Mais, réponse majeure aux débordements surréalistes, elle est aussi une réplique au discrédit du lyrisme. Elle s'installe avant que le haïku ne lui revienne et souvent indépendamment de son influence : c'est la « parole en archipel » de René Char et ses fulgurances aphoristiques, c'est la pratique de l'inachevé et des *carnets* de Du Bouchet, des « Notes pour la semaison » de Jaccottet, c'est le « peu de paroles / car trop de paroles bouchent le creux / et la résonance » selon Guillevic.

Aussi n'est-ce pas l'écriture brève comme telle qui impressionne les poètes, mais à la singularité de cette autre brièveté que procure le haïku : à sa façon d'énoncer le monde. Cette *qualité particulière* de brièveté, nullement aphoristique, est sans leçons ni illuminations. Elle ne relève pas non plus de la fragmentation. La structure même du haïku, qui réitère la mesure pentasyllabique du premier vers dans le troisième fait effet de closure¹⁷. Mais cette autre complétude du poème, n'est pas enclose sur une vérité intérieure, au contraire de ce qu'aurait pu le réclamer Baudelaire, « parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ». Bien que fini, le haïku demeure *ouvert* sur le mystère et la suggestion, réalisant la principe de Jean-Marie Gleize : "La clôture du texte; c'est l'ouverture infinie du sens"¹⁸ ; une expression ramassée donc, mais sans énoncé moral ni précepte éthique. Ni maxime, ni sourate, le haïku est lapidaire sans être sentencieux. Contrairement à la brièveté de Char, il est sans fulgurance ni brisure de l'écriture. Et s'accommode mieux d'une parole défaite et si peu sûre.

2. *Le rapport au monde : une présence sans pensée*

Cette énonciation du monde, qui relève du constat sans commentaire, de la perception immédiate sans intellection rompt avec nos habitudes cartésiennes mais s'accorde avec les modalités contemporaines de la conscience. Chacun des trois termes de la formule de Descartes sur laquelle s'est bâtie notre mode de pensée, *cogito ergo sum*, en sont absents : le haïku n'est ni le lieu de la *pensée réflexive* (cogito), ni celui de la *déduction* (ergo) ni celui de la *conscience de soi* (sum). Ces trois notions deviennent impertinentes dans un texte qui privilégie l'observation du monde extérieur et favorise l'oubli de soi. En revanche, la forme du haïku met en mots simples cette immédiateté du rapport perceptif au monde que la culture française découvre en même temps, grâce notamment à l'introduction dans notre pays de la

¹⁷ du moins dans la réception française du haïku comme « poème bref » et clos sur lui-même, contrairement à ce que la culture japonaise en perçoit, comme le montre ici même l'intervention de Midori Ogawa.

¹⁸ Jean-Marie Gleize, "Brièvetés", in André Delteil, *Le Haïku et la forme brève en poésie française*, Publications de l'Université de Provence, 1991

phénoménologie allemande et, plus particulièrement, aux études de la *Phénoménologie de la perception* par Merleau-Ponty (publié en 1945). Ce petit poème offre ainsi la possibilité de dire le monde quand les discours défont, de rassembler le divers au creuset du verbe. Il est une expérience de l'*être-là*. Maurice Coyaud parle d'acquiescement à tout ce qui survient¹⁹.

Cet effacement de la conscience de soi qui se fait ouverture au « dehors » entre en parfaite résonance avec la prudente réserve dans laquelle la poésie française commence à reléguer le sujet. Le souci de Jaccottet, tel qu'il s'exprime dans *L'Ignorant* et dans ce vers désormais célèbre de « Que la fin nous illumine » : « L'effacement soi ma façon de resplendir », est contemporain de sa découverte du haïku en 1959 dans les traductions qu'en donne Blyth²⁰. Dès son recueil suivant, *Airs*, le poète tentera d'introduire dans la langue française quelque chose de cette forme si légère de présence de monde, et, par là, de trouver les modalités d'une célébration dénuée de toute emphase. Au moment où il découvre le haïku, Jaccottet recopie dans *La Semaïson*, ce texte de Basho :

Combien digne d'admiration
Qui ne pense point : la vie est fuyante
En voyant l'éclair²¹.

C'est, dit-il encore dans *L'Orient limpide*, la possibilité offerte d'accéder à l'invisible dans le visible : « une vérité était saisie [...] une de ces relations cachées entre des choses lointaines »²². Une vérité non démonstrative, donc, qui procède de la juxtaposition des constats, sans les articuler. Toute la poésie de Jaccottet est ainsi tournée vers cette déprise de la pensée à laquelle le poète s'astreint : « pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne »²³. Cette expérience du dépouillement, « réduction souveraine à quelques éléments » ressemble à celle que Jaccottet appelle de ses vœux dans *La Promenade sous les arbres*²⁴. Aussi favorise-t-elle une expérience de la déprise dont les marques sont une hésitation du sens ou un flottement, un tremblé, propices à dire l'incertain et le précaire, à esquisser l'ineffable, à atteindre ce qu'avec Jankélévitch, on pourrait appeler « le presque rien et le je-ne-sais-quoi ».

C'est aussi ce qui frappe Yves Bonnefoy dans sa propre approche du haïku : qu'il ne donne pas à *connaître*, à la différence de la poésie française de tradition baudelairienne pour laquelle « l'analogie est comprise comme l'affleurement d'une vérité inaperçue jusqu'alors [...] un acte de connaissance »²⁵. Le haïku au contraire est « certitude de la conscience

¹⁹ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombres*, op. cit.

²⁰ Voir Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », art. cit.

²¹ Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p.55, je souligne.

²² Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », p.126.

²³ id. p.129.

²⁴ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, 1980.

²⁵ Bonnefoy, "Du Haïku", repris in *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 138.

immédiate sans arrière-pensée spéculative »²⁶. La notation y éteint le désir d'analyser, elle en démobilise les moyens : « Ce que les poètes du haïku aiment à donner à voir, aussi bien, ce sont moins des choses, moins des êtres, que des frémissements, des rides tôt disparues de la surface sensible, traces du tout ou du rien que la pensée conceptuelle ne peut ni ne voudrait retenir »²⁷. Bonnefoy oppose cette saisie à celle, finalement plus intellectuelle, de Francis Ponge qui *déplie* les attributs de la chose considérée.

Mais la précarité qui trouble Bonnefoy en ces textes est celle d'un retrait du sens. Lui-même évoque à propos du haïku le mouvement de la vague sur la grève qui ne laisse qu'une écume vite absorbée par le sable : une abolition même de l'immédiat dans l'immédiateté même où il se résorbe. On conçoit la gêne d'un poète-penseur comme lui face à cette approche qui semble disqualifier la pensée, mais aussi la chance qu'elle offre à une conscience non conceptuelle pour ce poète en lutte contre les abstractions du discours. Une telle tension explique l'intérêt de Bonnefoy pour le haïku, mais aussi sa réserve. La *qualité de présence* des choses, à quoi le haïku rend sensible, n'offre jamais un *surcroît du sens*, mais une hésitation, une incertitude dans laquelle Bonnefoy, persuadé que le *sens* est donné par la *présence*, ne peut finalement investir son geste poétique.

3. La déliaison : une autre syntaxe du monde

La langue japonaise diffère, pour ce que j'en sais, des langues occidentales par l'absence des marques de personne et des flexions verbales de temps. Pour un occidental, le haïku accentue encore ces différences. Il donne à lire un monde non fléchi et non articulé. Il privilégie une temporalité de l'instant, une logique majoritairement métonymique où la fleur fait le printemps sans même que le « faire » de cette liaison soit exprimé. A ce titre, il exacerbe l'expérience de déliaison que manifeste la poésie égarée de l'après-guerre. Il lui donne l'exemple d'une parole dont le sujet énonciateur est estompé *et* dont la syntaxe est quasi absente, du moins réduite à l'effet métonymique qu'esquisse la juxtaposition. Aussi entre-t-il en résonance avec une littérature délibérément non discursive, à laquelle il offre une autre syntaxe du monde.

Quelle est cette « autre syntaxe » ? Une troisième voie qui échappe à la fois à la logique cartésienne *et* à l'analogie romantico-symboliste sur laquelle une certaine poésie s'était repliée. Elle permet de substituer l'expression immédiate au détour métaphorique *et*, sinon à la métaphore elle-même, du moins à tous les effets de sur-métaphorisation de la poésie (que l'on pense à René Char). Elle évite la tentation baroque par sa simplicité factuelle, la tentation lyrique par le recours à l'impersonnel, grâce à cette « écriture du *on* » si bien décrite par Yasuaki Kawanabe²⁸ (très différente du « on » reverdien, qui suppose une

²⁶ idem

²⁷ id. p.139

²⁸ Yasuaki Kawanabe, « Philippe Jaccottet et le haïku », in *Ecritures contemporaines 4* « L'un et l'autre figures du poème », Minard-Lettres modernes, 2001.

étrangeté voire une altérité inquiétante du monde, elle propose une expérience de perception non-personnelle). Car, sans métaphore, elle ne renonce cependant pas à l'image perceptive. Le haïku offre bien une image: « the one-image poem » selon Ezra Pound, poème *d'une seule image*. Mais ni logique, ni analogique, cette image relève d'une a-logie (qui n'est ni un non-sens ni une forme d'insensé, selon les deux catégories de Wittgenstein), laquelle permet au poète de s'affranchir à la fois de la logique hypothético-déductive et du *logos* discursif, de trouver cette « poésie qui ne fit qu'établir des rapports, sans aucun recours à un autre monde, ni à une quelconque explication » (Jaccottet).

4. *Les motifs et leurs implications*

Enfin le haïku propose des motifs. Ceux que l'on reconnaît en France à cette époque sont généralement de brèves notations descriptives, mouvements imperceptibles d'animaux dans la nature, épanouissements de fleurs, passages du vent. Etienne, par exemple, définit le haïku par la « sensation ou perception chargée de mystère, de simplicité élégante et d'une sensibilité aux choses fragiles ». A ces éléments, qui concentrent toute l'attention du texte, est en effet associée par l'esprit occidental une forme de sagesse « témoignant, écrit Jaccottet, d'une vraie vie possible et maintenant ». Cette sagesse se constitue, pour le poète, d'épiphanies heureuses (ou non), qui fonctionnent comme autant d'épreuves d'oubli, propices à conjurer l'angoisse et susceptibles de faire accepter la mort, non comme scandale mais comme phénomène naturel : comme *un passage du temps*.

L'absorption du sujet dans la contemplation l'arrache à lui-même et son poème se fait célébration de l'éphémère. Il reconnaît la précarité du monde. Il est une forme de « prière » (c'est l'étymologie de « précaire »), conçue comme une célébration de la circonstance, au sens étymologique aussi, de « ce qui se tient autour »²⁹. Jaccottet trouve dans le haïku la possibilité d'une affirmation, fût-elle fragile, du monde présent : « Précisément parce que mieux qu'aucune autre poésie, dans la plus grande simplicité et la plus raffinée pourtant, loin de poursuivre délires et ruptures, elle réussissait [...] à illuminer l'infini des moments quelconques d'existences quelconques. C'était plus extraordinaire à mes yeux que l'excès, le vertige, l'ivresse. Comme si à l'affirmation désespérée de Rimbaud, "la vraie vie est ailleurs" répondait non pas une affirmation contraire (qui ne m'eût pas davantage convaincu) mais comme une floraison de signes discrets témoignant d'une vraie vie possible ici et maintenant »³⁰

Mais cet état, idéal pour Jaccottet, souhaité pour Dupin, n'est guère facile à atteindre. Toute la complexion occidentale du sujet lyrique divisé, douloureux, y résiste, quand bien même le poète s'y efforce. Aussi les poètes français de cette génération, à l'exception des « oulipiens », *n'ont-ils jamais écrit de haïkus*. Rien dans leurs œuvres ne porte ce titre ni cette

²⁹ Michel Deguy écrit à sa façon que le « poème est l'hôte de la circonstance »

³⁰ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, op. cit. p. 312

mention, au contraire d'Eluard et des poètes de 1920. Mais le haïku travaille leurs textes *de l'intérieur* : ils écrivent *avec*. C'est sur cette dimension de la poésie française *avec* le Haïku, par opposition à l'*imitation* de cette forme poétique que je voudrais terminer. Plutôt que de la saisir dans l'œuvre de Jaccottet, dont les rapports avec le haïku sont désormais bien connus, depuis le compte-rendu qu'il donne en 1960 des livres de Blyth sur une forme dont il avait déjà lu quelques textes dès 1940, jusqu'à l'anthologie parue en 1996 chez Fata Morgana³¹. Je préfère me pencher sur ceux moins évidents dont l'œuvre de Jacques Dupin fait preuve et qui offre, avec ceux de son ami Jaccottet, une certaine différence.

Ecrire avec le haïku : Jaccottet, Dupin et l'impossible sérénité

Il n'est du reste pas arbitraire de confronter les deux poètes : une sorte de dialogue implicite s'est en effet noué entre eux autour du haïku : lorsque Jaccottet évoque sa lecture des quatre volumes de Blyth ("Capital" note-t-il), il relève certes la formule de l'anglais : « Haiku are self-obliterating », notion si proche de « l'effacement », mais c'est un vers de Jacques Dupin qui lui vient alors à l'esprit : « Le chant qui est à lui-même sa faux »³². L'image surprend dans ce contexte. Elle ne s'accorde guère avec les poèmes de Bashô et d'Issa que Jaccottet recopie ensuite. Car elle est image de violence et de mort. Celle d'une parole coupée, fauchée, décapitée par l'aigu de la parole elle-même. Une parole qui confine à son propre silence par excès d'intensité ou qui s'oblige à dissimuler sa propre tension intérieure. Il y va d'une dramatisation que la sérénité du haïku ne laisse guère apercevoir. Cette définition n'est sans doute pas la plus attendue que l'on puisse proposer du haïku, mais elle manifeste une dualité sous-jacente dans le rapport que certains poètes occidentaux peuvent entretenir avec lui.

L'échange entre les deux poètes se poursuit implicitement en 1975. *La Revue des Belles lettres* rassemble alors un numéro d'hommage à Jaccottet. Jacques Dupin offre à cette occasion sept poèmes, intitulés « Du Japon », que l'on retrouvera, dans un ordre différent, dans le volume *De nul lieu et du Japon*³³. La teneur de ces textes élucide la tension à l'œuvre : Jacques Dupin semble y répondre à cet effort de Jaccottet vers la sérénité et montrer *a contrario* l'impuissance du haïku à conjurer les déchirements intimes du sujet et les violences du monde.

Le premier de ces textes me paraît emblématique :

Pour écarter le sanglier
et les monstres de l'Histoire

³¹ Philippe Jaccottet, *Haïku*, Fata Morgana, 1996.

³² Jaccottet, *La semaison*, Gallimard, 1984, pp. 53-54.

³³ Jacques Dupin, *De nul lieu et du Japon*, Fata Morgana, 1981, rééd. augmentée : Farrago, 2001.

la scansion de l'eau; la pulsion
de la source

captée dans le tibia de bambou
qui bascule, et sonne, contre le rocher

dans les jardins du Prince, jardin
du vide.

Les enjeux sont clairement posés : le recours au haïku - non comme métrique mais dans le motif ("la scansion de l'eau, la pulsion de la source") - se fait *contre* les monstres de l'Histoire que j'évoquais plus haut. Contre le "sanglier", figure de la violence intérieure et politique que Dupin partage avec le peintre Rebeyrolle. De même, à la fin du poème, le "vide" des jardins du Prince est un lieu (zen) où tenter d'oublier l'horreur du monde : un lieu de déprise et de dépossession comme les affectionne Jaccottet.

Il semble alors que le poète occidental espère un temps couler sa parole dans le moule apaisé du haïku, comme si le recueil mettait en scène une leçon de sagesse. Le cinquième texte de la série paraît s'être affranchi de la violence, il se plie quatre fois à l'heptasyllabe puis au pentasyllabe, comme pour une approche progressive de la métrique japonaise :

Par les ongles d'une main
innombrable, féminine,
dans le sous-bois la leçon
d'humilité, le supplice

d'un jardin de mousses
à Nara

mais le "supplice" demeure et ni l'Histoire ni le monde violent ne se font oublier. Le second texte évoque de même : "Après le bain, derrière l'écran / de papier, les murmures, le parfum / flexible du tatami : la mort // volontaire d'un étudiant, comme issue d'un arrangement de fleurs". L'apparente sérénité du paysage et du poème masque le drame du monde. Derrière la pacification de la maison japonaise et du jardin, le poète n'oublie pas la cruauté des suicides et des supplices.

Lorsque Dupin ajoutera quelques années plus tard une seconde partie à ces poèmes du Japon, ce sera encore une fois pour se souvenir des cruautés de l'Histoire, de Nagasaki et d'Hiroshima :

Muet devant le jardin

interdit et soulevé
par le jardin du Temple qui tresse
poème et pensée

une émulsion claire
de parfums et de substances
par l'air du soir et le thé

[...]
on leur a jeté le néant
comme un fruit irréparable

un nuage indestructible³⁴.

Dupin montre ainsi qu'il ne peut s'absorber dans une pure extériorité ni faire l'économie des déchirures qui l'assaillent et qui assaillent le monde. C'est sans doute que la disposition mentale ou psychique que suppose le haïku n'est pas la sienne :

par un minuscule défaut de connaissance
je suis l'éjecté seul
du cercle Sumo

écrit –il comme pour signifier sa différence. Les deux voies (voix), occidentale et orientale, sont ainsi co-présentes dans un texte qui les éprouve en tension, selon un principe proche du dialogisme défini par Bakhtine.

Appropriation et détournement du haïku

Aussi est-ce d'une autre façon que la poésie de Dupin a peut-être été marquée par cette rencontre : non pour aller chercher dans le haïku les modalités d'expression d'une expérience épiphanique, mais pour resserrer la parole dans une densité que nos langues pratiquent peu. C'est au sein même du travail poétique qu'apparaissent comme des échos du modèle japonais. Le recours à la déliaison, l'élection de l'infinitif, l'énonciation impersonnelle se retrouvent par exemple dans *Une Apparence de soupirail* (1982). L'angoisse se dit alors dans une structure asyndétique semblable à celle du haïku, dont voici quelques exemples :

L'eau sans appui. Le récit interrompu. Les fleurs sauvages, comme un royaume.³⁵

Versant nord. Echo de la cassure. Roulement de l'ombre jusqu'à nos genoux. La tourterelle revenue...³⁶

³⁴ Jacques Dupin, *De nul lieu et du Japon*, II, Farrago, 2001, p.40

³⁵ Jacques Dupin, *Une Apparence de soupirail*, Gallimard, 1982, p.18

³⁶ id. p.26.

Un rat ensanglanté. Le cri du vide qui écope.³⁷

On le voit, c'est la forme syntaxique de la notation, son jeu de juxtaposition qui se rapprochent le plus du haïku, mais ni le respect scrupuleux de sa métrique, ni le souci de ses motifs. Car ce livre est un recueil d'angoisse et de violences, non une célébration du monde. Etrangement, cette forme détournée de son contexte est ici dévolue à l'exact contraire de ce que le haïku énonce usuellement, et que des poètes comme Jaccottet ont pu, de leur côté, y chercher. Pas d'épiphanie, ni de sereine notation de l'être-là du monde, mais cette torsion névralgique qui assaille le poète, ce « nœud d'asphyxie » dont parle la poésie de Dupin :

Rêve d'un après-midi : un lent exode de nuages dans les combles. Et l'instinct de conservation, mes doigts crispés sur une corde.³⁸

Je plonge un coin de fer entre tes épaules, roc abrupt, douleur mercenaire. Les amandiers se couvrent de fleurs.³⁹

Soudain sombrant : dans une espèce de sainteté louche. Les fenêtres vacantes , obstruées. Le ciel mort. [...] ⁴⁰

J'arrête là les exemples. Il faudrait les commenter plus avant, repérer, en eux, le jeu persistant du dialogisme, désormais voué à exprimer une division du sujet (que l'on retrouverait, étrangement dans les derniers poèmes de Jaccottet), bien éloignée de l'esprit zen. De façon symptomatique, la déliaison et la syntaxe nominale dont nos poètes ont fait l'expérience dans le haïku s'avèrent particulièrement appropriées à dire *a contrario* un monde défait, une inquiétude persistante.

Or, l'histoire littéraire nous apprend que ce n'est pas là la première tentative d'adaptation du haïku à une thématique qu'on ne lui connaît guère. Il fut en effet déjà utilisé, ou du moins une forme brève qui s'en inspire, par des poètes soldats lors des combats de la première Guerre Mondiale. Dès 1918, Julien Vocance , proche de Paul-Louis Couchoud, écrit en « haïkaïs » ses *Cent visions de guerre*. Maurice Betz, donne de même, en 1921, une *Petite suite guerrière*⁴¹. Qu'on ne se méprenne pas aux titres : rien d'épique ni d'héroïque dans ces poèmes, mais bien des notations brèves, comme en témoignent ces trois textes de Vocance :

Soldat des tranchées
Homme des bois

³⁷ id. p.76.

³⁸ id. p.10

³⁹ id. p.34

⁴⁰ id. p.54.

⁴¹ Etiemble *Du Haïku*, Kwok On, 1995.

Gorille original

Dans un trou du sol, la nuit
en face d'une armée immense
Deux hommes

Avec la terre
Leurs corps célèbrent des noces
Sanglantes

Le phénomène n'est pas isolé, bien au contraire. Etiemble en mentionne plusieurs autres exemples : ceux, notamment, de Maurice Gobin et de Georges Sabiron, soldat au 149^e d'infanterie, tué à Arcy Sainte Restitue :

Trou d'obus où cinq cadavres
Unis par les pieds rayonnent
Lugubre étoile de mer.⁴²

Le modèle détourné de l'observation paisible qu'on connaît au haïku traduit une vision d'horreur et de violence inattendue. La forme a-temporelle du poème, attentive au seul cycle des saisons, se trouve tout-à-coup liée à un motif historique, humain et douloureux. Sans doute est-ce là le signe de ce que l'occident retient de cette forme : non pas simplement sa structure, vaguement imitée par quelques uns ; ni même le type d'être au monde qui s'y manifeste, lequel a pu tenter un Jaccottet, mais une intensité propre à dire des errements et des souffrances bien éloignées des motifs originaux.

Aussi faudrait-il pour conclure insister sur un type de rapprochement si trop méconnus par la critique : qui ne relèvent finalement ni de l'imitation, ni du jeu métrique, ni de la fascination exotique mais d'une *interlocution* de la poésie par cette forme si radicalement étrangère à ses propres pratiques, et cependant en étonnante résonance avec son sentiment de précarité. Le haïku se fait interlocuteur implicite du poème français. L'insertion dans le texte poétique français d'un simulacre de haïku signifie la tentation (Jaccottet) ou l'inaccessibilité (Dupin) de cette sérénité à laquelle le poète aspire. Mais la sérénité orientale est toujours déconcertée par l'irruption dans le texte français d'un deuil (voir les *Leçons* de Jaccottet) ou

⁴² Georges Sabiron, « Poussière de poème », *La Vie*, mars 1918, repris dans *NRF*, op. cit. Ce texte semble transposer en le réduisant et en en inversant l'ordre, glissant *a contrario* de l'image du cadavre à celle de la nature, le « Dormeur du val » d'Arthur Rimbaud.

d'une violence toujours déjà là, irrécusable et indépassable (voir *Une apparence de soupirail* de Dupin).

En revanche, la déconstruction de la langue et de la syntaxe dont le haïku donne modèle favorise une épreuve de la déliaison propice à exprimer *justement* ce que le poème japonais semble méconnaître. En fait, c'est comme si la rencontre d'un autre régime d'écriture avait permis de fracturer plus nettement encore le glacis rhétorique de l'héritage français. Offrant aux poètes une troisième voie, hors de la logique cartésienne et de l'analogie métaphorique, loin des fulgurances lapidaires et des épanchements lyriques, le haïku s'est trouvé associé à la conquête d'une parole plus modeste et plus retenue, quoique dense et parfois nouée. Il offre ainsi une forme adéquate au sentiment de précarité désorientée qui habite la poésie de l'après-guerre.