

Universität Trier

FB II - ROMANISTIK

FRANZÖSISCHE

LITERATURWISSENSCHAFT 2:

VERTIEFUNG (BA2FRA3207)

Dozentin: Univ.-Prof. Dr. Münchberg-Hennes,
Katharina

Sommersemester 2020

Jaccottet und die Einflüsse von Haiku

Jaccottet et l'influence du haïku

Verfasserin: Anh To

Studienfach: Bachelor (2F|H) Französisch:

Sprache, Literatur, Kultur (2019)

Fachsemester: 2

E-Mail-Adresse: s2antooo@uni-trier.de

Matrikelnummer: 15548030

Table de manière :

1. Introduction.....	1
2. L'arrivée du <i>haïku</i> en France	1
3. Jaccottet et le <i>haïku</i>.....	3
3.1 La poésie de Jaccottet avant sa découverte du <i>haïku</i>	3
3.2 1960 – le point de départ.....	4
3.3 Les raisons de l'utilisation du <i>haïku</i>	6
4. La pratique du <i>haïku</i>	7
4.1 Les expériences de Jaccottet avec le <i>haïku</i>	7
4.2 L'adaptation de la forme	8
4.3 Sujets du <i>haïku</i> – Le Zen et la nature.....	9
4.4 L'utilisation des images	10
5. Interprétation de <i>Autrefois, Misère et Toi cependant</i> dans <i>Leçons</i> de Philippe Jaccottet	11
6. Conclusion	13
7. Bibliographie	14
7.1 Sources imprimées.....	14
7.2 Sources numériques	14

1. Introduction

Depuis la première introduction du *haïku* en France à la fin du XIX^e siècle, cette forme poétique extrêmement courte et simple en provenance du Japon séduit de nombreux poètes français tels que Paul Claudel, Paul Éluard et plus particulièrement Philippe Jaccottet. Néanmoins, ce qui peut sembler simple et naturel à première vue n'est pas facile, compte tenu des nombreuses différences culturelles et linguistiques entre le Japon et la France. Ce genre d'origine japonaise – une grande source d'inspiration – a été adapté afin de s'intégrer à la poésie française. Ses poèmes sont connus pour leur capacité à représenter une image vivante en quelques mots seulement en repoussant les limites métriques. En tant que pratique d'une discipline artistique, leur nature minimale oblige les auteurs à se limiter à l'essentiel, en faisant en sorte que chaque mot – même chaque syllabe – ait son importance.

Philippe Jaccottet, poète contemporain et traducteur français, fut toujours à la recherche « d'une poésie sans images, d'une poésie qui n'établit que des rapports, sans aucun recours à un autre monde ; ni à une quelconque explication » (Jaccottet 2014, 137). Il apparaît que la transparence des images et du langage dans la poésie occupe une part importante dans ses poèmes. Le concept d'une poésie qui transmet un concept pur sans références fut conçu par Jaccottet et sa découverte du *haïku* en août 1960 lui servit d'expérience pour répondre à ce qu'il recherchait (Jaccottet 2014, 363). En ce sens, ce genre – avec sa simplicité et sa thématique naturelle – convient parfaitement à Jaccottet.

Cette étude vise à déterminer et à analyser l'impact du *haïku* sur la poésie de Jaccottet et comment le poète pratiquait le *haïku* tout en maintenant l'harmonie de sa poésie. Après l'introduction, le deuxième chapitre présente un aperçu de sa position en France et de son adaptation par les poètes français. Dans le troisième chapitre, le style poétique de Jaccottet sera considéré avant et après la rencontre avec le *haïku*. En outre, les raisons de cet usage poétique seront abordées dans ce chapitre. Comme autre aspect spécifique, l'adaptation par Jaccottet du *haïku* dans sa poésie sera également analysée dans le quatrième chapitre de ce mémoire. Le cinquième chapitre interprétera trois courts poèmes du recueil *Leçons* et illustrera comment Jaccottet adopta ce genre poétique dans son œuvre.

2. L'arrivée du *haïku* en France

Le *haïku*¹ est une forme poétique extrêmement courte et sans rimes provenant du Japon et composé d'un seul vers. L'histoire de cette forme poétique débuta par le *tanka*,

¹ En raison de l'esthétique, certains poètes français préfèrent le nom « *haikai* »

ancienne forme de poème japonais sans rimes, avec 5 lignes et 31 *mores*² et se constituant deux parts: *le hokku* et *le matsuku*. La structure d'un *tanka* est cinq-sept-cinq-sept-sept *mores*, dont le *hokku* est la partie supérieure avec cinq-sept-cinq *mores* et le *matsuku* est la partie inférieure avec sept-sept *mores*. Au fil du temps, *le hokku* a évolué pour devenir une branche distincte de la littérature, initialement appelée *haikai*, celle-ci étant le premier vers du *renga* (Jaccottet 1987, 124). Malgré le fait que les premiers *haikus* datèrent du XVII^e siècle, le nom *haiku* ne fut utilisé qu'à partir du XIX^e siècle par un poète japonais prénommé Masaoka Shiki (Parvulesco-Oya 2000, 9–10).

Bien que la simplicité soit mise en avant dans le *haiku*, il suscite encore certaines règles traditionnelles, telles que *la more*, *le kigo* et *le kireji*. Dans la littérature japonaise, *la more* correspond à une voyelle courte et deux *mores* à une voyelle longue (Gilbert & Yoneoka 2000, Chap. 6). De plus, la représentation de la saison tient une place importante dans ces extrêmes courts poèmes. Les mots faisant des références aux saisons sont nommés *kigo* (Harr 1975, 113). Par exemple, la fleur de cerisier pour le printemps, la cigale pour l'été, la lune ou la pleine lune pour l'automne ou la neige pour l'hiver. Pour résumer, tout ce qui peut être associé à une saison particulière est *un kigo*. En dernier, *le kireji* est un ensemble des mots permettant de séparer à la fois les objets et les images entre trois lignes (Gilbert & Yoneoka 2000, Chap. 5). Cependant, il s'agit d'une caractéristique typique de la métrique japonaise, qui n'existe pas dans la métrique française. De façon générale, cette forme d'origine japonaise – avec sa forme courte et ses règles simples – est devenue une source d'inspiration pour de nombreux poètes étrangers, y compris français.

À la fin du XIX^e siècle, la France prit maintes inspirations du Japon dans presque tous les domaines culturels et littéraires : la musique, le théâtre ou la poésie. L'intérêt des poètes français pour la poésie japonaise peut être daté à la fin du XIX^e siècle par quelques premières traductions de poèmes japonais (Nakayama 2014, 52–53). Dominique constata que le début du XX^e siècle marqua un moment d'échange entre la culture japonaise et française. En 1902, la revue de *l'Asiatic Society of Japan* publia la première étude sur le *haiku* de Bashô, l'un des grands poètes japonais. En outre, la correspondance entre poètes français et japonais se multiplia à cette époque. Par exemple, Claude Maître reçut une bourse pour un séjour au Japon au cours des années 1903–1905. En 1903, trois jeunes poètes, inconnus en ce temps : Couchoud, Poncin et Faure publièrent le premier recueil

² La *more* est utilisée typiquement dans la métrique japonaise au lieu de syllabe dans la poésie française.

Au fil de l'eau avec 72 tercets, considérant les premiers *haïkus* en langue de Molière publié en ce temps (cf. Dominique 2014, 1–2).

Pourtant, il ne conserve plus ses règles japonaises, mais s'adapte à la poésie française, en raison des différences culturelles et littéraires entre l'orient et l'occident. Concernant le sujet principal, la nature perd sa place centrale dans le *haïku* français. Hormis les thèmes naturels, l'image ou la philosophe humaine apparaissent plus souvent. La correspondance entre le Maître Kyoshi Takahama et Julien Vocance en 1936 révéla les grandes différences entre la poésie française et son inspiration originelle japonaise (cf. Dominique 2014, 12). En dépit du fait que le thème saisonnier (*le kigo*) fut le thème fondamental, Vocance souligna le rôle de l'utilisation de ce genre pour enrichir la poésie française plutôt que de l'imiter³. Le système métrique est également un aspect qui sépare la poésie française et japonaise. Dans la littérature japonaise, les mores sont utilisées à la place des syllabes comme unités de métrique. Néanmoins, cela ne change pas complètement les règles poétiques français. Étant donné que les voyelles françaises sont courtes, le compte des mores est généralement remplacé par celui des syllabes. En outre, il arriva en France au XX^e siècle quand la poésie française entra dans la modernité avec une diversité de forme du poème comme le vers impair et les poèmes en vers libres. Ces deux grandes cultures se sont mutuellement influencées et donnèrent naissance à de nombreux *haïkus* libres. D'ailleurs, *le kireji* n'a pas d'équivalent en français ni en allemand, bien qu'il soit un élément important du *haïku* japonais. Ainsi, dans la littérature française et allemande, *le kireji* peut être simplement non marqué ou représenté par un signe de ponctuation tel qu'un point d'exclamation ou une particule exclamative (c.f. Gilbert & Yoneoka 2000, Chap. 9).

3. Jaccottet et le *haïku*

3.1 La poésie de Jaccottet avant sa découverte du *haïku*

Avant la découverte du *haïku*, Jaccottet traversa une crise intérieure, doutant de la fonction de la poésie. Il s'agit probablement du résultat de la tendance de l'époque consistant à utiliser des images pour décoder l'autre monde. Contrairement à l'idée surréaliste selon laquelle la poésie doit être porteuse d'un message, Jaccottet souligne que « la poésie ne cherche pas à traduire des sentiments ou des idées par le moyen » (Vidal 1989, 22). Cependant, se détacher des images n'est pas une tâche facile, surtout

³ Dans cette correspondance, Kyoshi fit des commentaires sur l'omission du thème saisonnier dans les *haïkus* composés par des poètes français. En réponse, Vocance souligne l'utilisation du *haïku* pour enrichir la poésie française, et non pour l'imiter.

lorsqu'elle est utilisée en général et dans la poésie surréaliste pour une allégorie ou une métaphore. Comment savoir si une image est juste une représentation ou si elle peut parler d'elle-même ? Le fait est que ce dilemme hanta Jaccottet depuis le début de son œuvre poétique, qu'il juge : « 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 durant » (Jaccottet 2014, 136).

À l'âge de vingt-huit ans, en 1953, Jaccottet publia son premier livre de poésie *L'Effraie et Autres Poésies*, dans lequel la majorité des poèmes conservent encore l'influence de la poésie française. Autrement dit, nous pouvons observer – dans la plupart des poèmes de ce recueil – la métrique typique française telle que les vers alexandrins ou les décasyllabes. De plus, la rime joue un rôle assez important dans ces poèmes⁴. Ce recueil marque clairement le commencement de la poésie de Jaccottet, bien qu'il exprima six ans après son insatisfaction avec certains poèmes de *l'Effraie* étant « toutes proches de la prose » (Vidal 1989, 127). Le deuxième recueil poétique fut publié en 1958 sous le titre *L'ignorant* qui selon Jaccottet « [ça] m'agace prodigieusement » (Jaccottet & Chalard 2001, 30–31). Pourtant, Jaccottet affirme que « l'ignorant est le point de départ de cette idée selon laquelle la transparence, enfin l'idéal, l'utopie de la poésie la plus haute serait cela » (Jaccottet & Chalard 2001, 31).

De plus, les années cinquante furent témoins du développement du style poétique chez Jaccottet. Contrairement aux poètes surréalistes pour qui la poésie ne fut qu'un jeu de langage et d'image, le jeune poète Jaccottet recherchait une limpidité sur laquelle il n'avait aucun contrôle. Cette exigence de limpidité pourrait être impossible, comme au cours d'un entretien avec Chalard Jaccottet compara son idée à un rêve de *l'utopie de la poésie*, dans laquelle les références apparaissent le moins possible (cf. Jaccottet & Chalard 2001, 31). Ainsi, il semble que cette limpidité conduise Jaccottet à la découverte du *haïku*.

3.2 1960 – le point de départ

Sur le chemin de la recherche de la transparence de sa poésie, Jaccottet découvrit le *haïku* et sa simplicité lui permettant de maintenir le sens des images plutôt que de les interpréter. Bien qu'il connaisse cette forme poétique d'origine japonaise depuis les années 1940 après avoir feuilleté une petite anthologie française de Bashô, son intérêt

⁴ Sauf « La Semaïson – Notes pour des poèmes », dont la structure de certains passages sont rassemblés de ceux du *haïku* (Jaccottet 2014, 15).

pour celle-ci ne commença qu'avec sa rencontre de l'anthologie du *haïku* de Reginald Horace Blyth (Jaccottet 1987, 125).

Le travail de traduction de l'anthologie de Blyth laisse indubitablement un impact significatif sur le style poétique de Jaccottet. C'était avant tout une expérience poétique qu'il recherchait dans la traduction de ces poèmes. Comme avoir exprimé tout au long de *L'orient limpide*, ce qui attire Jaccottet vers cette forme japonaise, est la sensation de légèreté, la simplicité et une relation assidue avec la nature et le lien de cette écriture poétique avec l'instantané. Toutefois, la rencontre profonde avec le *haïku* n'aurait jamais eu lieu sans la connaissance approfondie de Blyth de cette forme poétique que Jaccottet qualifie de « sans prix » (Jaccottet 1987, 125). Le concept de genre poétique extrême-oriental n'est pas facile à transmettre dans la langue occidentale en raison des différences culturelles. Jaccottet partage l'avis de Blyth: « [il] est impossible à nos langues occidentales de rendre une telle poésie » (Jaccottet 1987, 125). De cette façon, Jaccottet témoigne de son grand respect à Blyth, qui traduisit avec succès les poèmes japonais dans la langue anglaise d'une manière qui montre « une délicatesse, un dépouillement exquis aussi la mièvrerie, mais un excès de légèreté et de fragilité » (Jaccottet 1987, 125).

Au fait, l'esprit du *haïku* se retrouve dans tous les poèmes et proses de Jaccottet à ce moment-là. Dans le carnet *La Semaïson*, Jaccottet consacra en août 1960 un passage entier à l'évocation de cette forme japonaise et il ne put s'empêcher citer des pages:

« 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 vérité » (Jaccottet 2014, 364)

Or, son changement de style poétique peut être remarqué d'une façon significative dans son troisième recueil *Airs*, dans lequel une forme de simplicité des images et des mots domine. Après la découverte décisive, Jaccottet écrivit pendant 1961-1964 de courts poèmes dans lesquels l'influence du *haïku* est clairement présente. La structure change significativement, passant de poèmes en prose ou alexandrins à de courts poèmes en vers libres.

Le haïku ne représente pas simplement une nouvelle expérience poétique, mais une solution à son énigme avec la poésie qui permet à Jaccottet d'échapper à l'état instable de ce moment : « j'avais, en lisant [les *haïkus*], l'impression de guérir d'une maladie qui m'eût sans doute conduit à la mort spirituelle » (Jaccottet 2014, 137). Il ne cesse jamais de rêver d'écrire des poèmes limpides, lorsque l'image est toujours une des

préoccupations de son œuvre. Comment écrire un poème sans en abuser ?⁵ Construire une image claire, pure et simple à comprendre semble être une tâche facile, mais s'avère être celle presque impossible. Dans cette crise intérieure, la découverte de ce genre poétique lui guide à un effacement absolu. Jaccottet affirma : « [dans le *haïku*] [i]l n'y avait plus d'éloquence, et il n'y avait pas seulement l'absence des images, il y avait l'absence d'explication, l'absence presque de syntaxe » (Jaccottet & Chalard 2001, 30). Ou dans un autre entretien, Jaccottet admit que ce genre poétique arrive évidemment au bon moment comme un baume sur les plaies (Vidal 1989, 130).

3.3 Les raisons de l'utilisation du *haïku*

La simplicité de ce genre d'origine japonaise constitue un rôle essentiel dans cette rencontre. Au début du XX^e siècle, avec l'entrée dans la modernité en France la poésie devient progressivement une expérience soit sonore soit visuelle pour de nombreux poètes. La rhétorique et la transparence visent l'effet plutôt que le contenu et la qualité métrique et poétique de la langue deviennent plus importante que son sens. La situation chez les poètes surréalistes se révèle plus complexe, parce qu'ils utilisent plusieurs figures pour déchiffrer l'autre monde onirique. En outre, plus les poèmes sont longs, plus il devient difficile pour le poète de respecter cette métrique. À chaque fois qu'il écrit, un poète doit trouver une longueur appropriée et un style correspondant à son sujet, ce qui exige une compétence particulière et une connaissance substantielle de la rhétorique ou des figures exactes. En revanche, le *haïku* est court et non rimé, ce qui le rend plus accessible. Étant un poète attaché à la réalité, Jaccottet ne se satisfaisait pas de la poésie contemporaine et cherchait sa propre façon d'écrire :

« 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 » (Jaccottet 1987, 128)

Le désir d'une poésie sans images conduisit Jaccottet à cette rencontre, au motif que le *haïku* est un instantané décrivant le moment du présent dans lequel le poète compose. De plus, pour composer un poème de ce genre, le poète doit saisir l'instant et transmettre les images en quelques mots. Les figures ne doivent être ni extraordinaires ni abstraites, mais attachées à la réalité. Avec sa fascination, *self-obliterating*⁶ (s'effacer en français)

⁵ Dans l'entretien avec Chalard, Jaccottet exprime son désaccord avec les poètes surréalistes, dont les poèmes sont « l'abus de l'image » (Jaccottet & Chalard 2001, 28).

⁶ Expression employée dans *La semaison* et dans *L'orient limpide*

pourrait être le seul mot que Jaccottet puisse utiliser pour décrire le caractère de cette forme extrêmement simple :

« 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 mène » (Jaccottet 1987, 129)

Autrement dit ce genre du poème extrême court permet de supprimer complètement tous les signes d'un concept, de rendre le concept plus visible et de résoudre à l'énigme de la transparence des images.

4. La pratique du *haïku*

4.1 Les expériences de Jaccottet avec le *haïku*

La rencontre avec le *haïku* marqua le début d'une nouvelle période dans la vie poétique de Jaccottet, dans laquelle certains de ses poèmes et proses composés après 1960 reflétèrent clairement l'esprit de ce genre d'origine japonaise par le transport direct des images. Il est indubitable que le *haïku* permet à Jaccottet de s'améliorer. Dans la note III écrite en 1961, cinq ans après la publication de *La promenade sous les arbres*, Jaccottet exprime sa peur de relire certaines de ses proses, qui lui semblent « trop de mensonges ou d'illusion » et aussi son insatisfaction d'avoir voulu fixer de nombreuses phrases (Jaccottet 2014, 135).

De plus, il convient de noter que la façon de penser et d'écrire de Jaccottet s'oriente progressivement vers une voie plus méditative et paisible. En général, outre les thèmes liés à la nature, le *haïku* reflète de nombreux éléments clés du bouddhisme et de la philosophie zen. La philosophie occidentale traite généralement de l'individualisme, tandis que la philosophie orientale est liée au collectivisme, ou plus précisément à l'approche désintéressée de la vie. Une satisfaction immanente reste au centre de cette conception cosmologique.

Bien que le *haïku* occupe une place importante dans son travail poétique, Jaccottet n'écrit jamais les poèmes sous cette forme. Comme son explication dans *L'Orient limpide*, Jaccottet ne cherchera jamais à imiter cette forme :

« 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 œuvre » (Jaccottet 1987, 130).

Avec ce genre poétique japonais, Jaccottet rendit possible l'expression transparente des images qu'il a toujours désirées. Toutefois, cette forme extrême courte doit être considérée comme un moyen de soutenir sa conviction de la poésie plutôt que comme un

changement significatif qui lui permettrait d'abandonner ce qu'il croit. Ainsi, l'esprit d'une poésie japonaise est adopté et est reflété à travers les images, la prose concise, l'idée de méditation et la nature.

4.2 L'adaptation de la forme

Jaccottet transféra l'idée du *haïku* dans sa poésie d'une manière ou d'une autre, comme il le mentionne dans *L'Orient limpide* que « Tout le monde a lu, une fois ou l'autre, un *haïku* » (Jaccottet 1987, 125). Dans la poésie jaccottienne, ce genre ne garde plus sa forme traditionnelle. Malgré que Jaccottet n'ait jamais écrit de poèmes imitant ce genre japonais, l'influence de cette poésie se reflète dans son adaptation flexible. Les poèmes ne doivent pas nécessairement être rédigés dans la structure de cinq-sept-cinq mores, ni en trois lignes. À titre d'exemple, un passage suivant dans le poème *Oiseaux, fleurs et fruits* se situant dans le recueil *Airs* peut illustrer ce point :

« La foudre d'août
Une crinière secouée
balayant la poudre des joues
si hardie que lui pèse
même la dentelle » (Jaccottet 2014, 430)

La structure du *haïku* n'est pas respectée par Jaccottet, mais le lecteur peut néanmoins sentir son influence tout au long du poème. Les images ont été choisies intelligemment afin de créer une harmonie entre la poésie occidentale et orientale : *la foudre*, *la crinière* ou *la poudre des joues*. Le *kigo* utilisé pour indiquer la saison est également introduit dans le premier vers. En définitive, ce poème montre la flexibilité avec laquelle Jaccottet met en œuvre toutes les caractéristiques du *haïku* pour composer ses poèmes.

De plus, le *haïku* se trouve fréquemment présenté dans *La semaison* sous la forme d'une courte prose, même si ce genre est bien connu dans la poésie. Les phrases suivantes donnent l'impression de lire des haïkus plutôt que des phrases narratives:

« Le vent ne dérange même pas les fumées. L'amandier fleurit. » (Jaccottet 2014, 390)
« Oiseaux nourris de vers. Capables de voler à force d'avoir mangé de la terre » (Jaccottet 2014, 394)
« Pourquoi aurait-on bu, chaque matin, cette eau du jour ? » (Jaccottet 2014, 393)

Alors qu'un *haïku* traditionnel se compose d'une seule ligne de trois groupes de mots de cinq, sept et cinq mores, sous la plume de Jaccottet, il se transforme en une courte prose poétique comportant une seule ligne et respectant les autres règles. La manière habituelle de structurer un *haïku* consiste à décrire le cadre dans la première ligne, puis le sujet et

l'action dans les deux lignes suivantes. Une autre façon typique de le rédiger est de conclure le poème avec une dernière ligne surprenante, dans la mesure où un bon poème *haïku* aura une ligne de fin intrigante et laissant le lecteur en suspens.

4.3 Sujets du *haïku* – Le Zen et la nature

Certainement, les *haïkus* permettent à Jaccottet de s'exprimer d'une manière plus légère et moins sombre par rapport à ses deux premiers recueils, dans lesquels plusieurs poèmes esquissaient un auteur incertain et angoissé face à la finitude. En écho avec son titre, le troisième recueil *Airs* apporta un nouveau souffle à sa poésie. L'obscurité fut remplacée par la légèreté, exactement comme Jaccottet le partage dans son entretien avec Chalard :

« sous l'influence du *haïku* et par réaction contre le poids de l'obscurité, j'ai atteint, à un certain moment, cette espèce [*haïku*] de légèreté, de détachement, presque d'objectivité enfin qui a fait que j'étais le plus proche de la transparence » (Jaccottet & Chalard 2021, 49).

Jaccottet trouva la similarité dans le sujet entre sa poésie et le genre *haïku*. Bien que certaines innovations aient été apportées à la forme poétique de Jaccottet après sa découverte du *haïku*, la nature conserve toujours sa place essentielle dans la plupart de ses poèmes. Les figures humaines apparaissent souvent dans les recueils précédents de Jaccottet, alors qu'elles n'apparaissent pratiquement pas dans *Airs*. Effectivement, il existe une figure humaine unique, l'auteur, qui observe la nature et la décrit à travers sa vision. Ceci marque la profonde compréhension de Jaccottet du sujet de la nature dans la culture orientale et la culture japonaise. Dans la littérature occidentale, la nature est décrite principalement comme un arrière-plan avec une figure humaine au centre. En revanche, la culture orientale, avec son fort esprit de collectivisme, met l'accent sur l'harmonie entre la nature et l'image humaine. Il est parfois difficile de distinguer la figure humaine de l'arrière-plan. Par conséquent, le rôle de l'objet et du sujet dans la culture orientale peut être modifié avec souplesse. Du point de vue de la culture orientale, Jaccottet a adopté avec succès l'esprit du *haïku* dans sa poésie.

De plus, la philosophie zen-bouddhisme joue en général un rôle essentiel dans le développement du *haïku*, même si tous les poèmes ne transmettent pas un message religieux. Avec la forte mentalité de l'existentialisme dans l'après-guerre et la laïcité en France, le zen n'est plus considéré comme une branche religieuse, mais plutôt comme une pratique de style de vie, qui met l'accent sur une retenue rigoureuse, la pratique de la méditation, la compréhension de la nature de l'esprit et de la nature des choses. En d'autres termes, le zen est compris comme un art de vivre, une façon pratique de trouver

la tranquillité immanente. Bien que l'idée du zen puisse être considérée comme singulière à cette époque dans la culture occidentale en raison des différences entre les cultures, Jaccottet appliqua avec succès l'esprit zen dans ses œuvres, non seulement dans les poèmes, mais aussi dans la prose, tout en maintenant une connexion fluide entre sa façon de penser avant et après la rencontre avec le *haïku*.

4.4 L'utilisation des images

L'une des préoccupations de Jaccottet est de faire entrer les apparences réelles dans le monde poétique. Comme de nombreuses images semblent ne pas exister dans le monde lyrique, la problématique est de savoir comment préserver la même émotion dans ces deux mondes. En attendant, le *haïku* capture le paysage de ce que l'écrivain voit devant lui ou un moment instantané dans lequel il n'y a pas de place pour la transmission entre la réalité et la poésie. Tout peut se transformer en image dans ce genre. Il n'est pas difficile de les trouver dans les poèmes *haïkus* comme *la puce*, *l'escargot* ou *la grenouille* qui proviennent de la nature et préservent également l'émotion poétique (Harr 1975, 113). La rencontre avec ce genre poétique est apparue comme une évolution naturelle sur le chemin de la transparence totale.

Contrairement aux poètes français qui adaptent la forme du *haïku* à la poésie française en ajoutant des émotions et des figures humaines, Jaccottet efface presque toutes les images humaines, ce qui rend sa poésie plus impersonnelle, plus distante et plus mélancolique, mais plus proche du *haïku*. Au travers de ce genre, Jaccottet peut partager sa passion pour la nature. La lune, l'hiver, les cerisiers, les fleurs, les montagnes ou les oiseaux qui constituent fréquemment les figures centrales dans la majorité des poèmes de Jaccottet sont également caractéristiques du *haïku* et de la culture japonaise. Toutefois, Jaccottet n'emploie pas tous les éléments en même temps dans un seul poème, mais il les met en œuvre d'une manière flexible qui montre son intention. Un aspect qui nous permet d'identifier clairement l'influence de cette forme sur ses œuvres est le titre. Le titre de nombreux poèmes dans *l'Effraie* et *l'Ignorant* indiquent simplement le contenu, ou l'intention de l'auteur comme *Le travail du poète* ou *Nouvelles notes pour la semaison*. Au contraire, dans le recueil *Airs*, le titre de la plupart des poèmes fonctionne aussi comme un *kigo*, qui permet de donner un arrière-plan au *haïku* afin d'indiquer la saison dans laquelle le poème se déroule. Après la rencontre en 1960, cette caractéristique du *haïku* se retrouve progressivement dans de nombreuses notes et recueils de Jaccottet.

5. Interprétation de *Autrefois*, *Misère* et *Toi cependant* dans *Leçons* de Philippe Jaccottet

Leçons est le quatrième recueil de Jaccottet publié en 1969 après *Airs*. Celui-ci est constitué de 22 poèmes de longueurs différentes dont la plupart sont non rimés. Dans certains poèmes, la structure courte et les images semblent toujours s'inspirer du *haïku*, même si la figure humaine apparaît plus souvent.

Quelles leçons Jaccottet voulait-il démontrer ? La réponse se trouve tout au long de cette collection. Alors que le recueil *Airs* est un remède à sa crise intérieure, *Leçons* est un livre de deuil après la mort de son beau-père Louis Haesler (Jaccottet 2014, 1435). Bien que Jaccottet parle souvent de la mort dans sa poésie, la rencontre avec la mort réelle n'a pas eu lieu jusqu'à ce moment-là. Le mot *Leçons* nous donne l'impression d'une transmission de connaissance et d'une règle de conduite. Mais qu'a-t-il appris ? La perte de sa bien-aimée a certainement changé sa façon de penser. Le sentiment d'affronter la mort l'a clairement frappé. Au fur et à mesure des étapes de la réflexion, les sentiments les plus profonds et les plus réels de Jaccottet à l'égard de la mort se manifestent : le changement du poète, le déchirement intime, l'effort pour dominer la mort, la souffrance et la misère, le dialogue entre le *moi* – une figure vivante et le *toi* – une figure devenue mémoire.

Le poème *Autrefois* est placé au début de ce recueil *Leçons*, qui sert d'introduction à son livre sur le deuil. Le *je* et le *moi* apparaissent assez souvent donnant l'impression de constater d'un monologue. Jaccottet se décrit d'une façon incertaine en deux lignes, avec lesquelles qu'il en tire la conclusion pour ses travaux précédents :

« [m]oi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,
me couvrant d'images les yeux,

j'ai prétendu guider mourants et morts » (Jaccottet 2014, 451)

Certainement, Jaccottet traverse une période de doute et a l'impression d'être un imposteur. Face à la mort d'une personne dont son impact sur lui est trop grand, Jaccottet se sent immature et ignorant comme un élève avant de recevoir ces leçons. Le passage suivant reflète l'incertitude de Jaccottet avant tout ce qu'il exprime dans sa poésie :

« Moi, poète abrité,
épargné, souffrant à peine,
aller tracer des routes jusque-là ! » (Jaccottet 2014, 451)

À un moment donné, Jaccottet a un sentiment vaniteux : « souffrant à peine ». Lorsqu'il crut autrefois comprendre complètement la mort ou la finitude de cette vie, maintenant il voit la limite dans sa connaissance : « aller tracer des routes jusque-là ! ». À la fin de ce

poème, la lumière de la connaissance éclaire le chemin pour lui, le guidant de l'obscurité. Le contraste entre la lumière et l'obscurité est toujours un sujet dans la poésie de Jaccottet. Dans l'obscurité, Jaccottet tâtonne, « main plus errante, qui tremble ». Après avoir tracé lui-même, Jaccottet illustre sa palinodie dans la dernière phrase du troisième passage : « Je recommence lentement dans l'air ». L'image *Air* apparaît assez souvent dans la poésie de Jaccottet comme le symbole d'un nouveau souffle poétique (comme le recueil *Airs* dont les *haïkus* ont apporté un nouveau souffle à ses œuvres). La dernière phrase initie le nouveau mouvement : un recommencement poétique.

Tandis que *Autrefois* exprime l'incertitude de Jaccottet sur sa poésie de la mort, le poème *Misère* décrit la souffrance de Jaccottet face à sa grande perte. En détachant le substantif dès le premier passage, Jaccottet tente de créer une atmosphère la plus lourde :

« Misère

Comme une montagne sur nous écroulée » (Jaccottet 2014, 456)

Dans cette situation peu de mots peuvent renforcer sa grande agonie. À la place de la vanité face à la mort, le chagrin lié à la perte de sa bien-aimée domine sa pensée et laisse Jaccottet sans voix. L'image *montagne* est bien choisie étant donné qu'elle est typique du *haïku* mais aussi dans le paysage méridional français. Pourtant, quelle est la misère de Jaccottet ? Cette agonie ne peut pas être plus réaliste. Même si Jaccottet a souvent parlé de la mort ou a essayé de la définir, aucun mot, aucune trace, aucune abstraction ne peut décrire l'agonie face à la mort. En fin de compte, il ne s'agit absolument pas d'un rêve que, une fois réveillé, nous pouvons oublier. En comparant la vie humaine à un *nœud d'air* et la mort à un fer acéré retirant cette vie, Jaccottet a le courage d'affronter la réalité en face (cf. Jaccottet 2014, 456). En plaçant l'humain au centre de l'univers, nous surestimons la place de notre vie. Les vies humaines sont trop courtes, bien moins significatives que ce que nous voulons toujours qu'elles soient. Les vies, comme le dit Jaccottet, peuvent être enlevées comme on coupe un nœud. Cette leçon que nous sommes censés apprendre avec le temps est celle que nous essayons toujours d'ignorer. La question rhétorique est ensuite posée :

« n'est-ce pas la réalité de notre vie

qu'on nous apprend ? » (Jaccottet 2014, 456)

La rencontre avec la mort réelle a certainement donné à Jaccottet une leçon. Cependant, le prix de cette leçon est trop élevé. La perte importante a foudroyé Jaccottet comme la dernière phrase de son poème : « Instruits au fouet » (Jaccottet 2014, 456).

Jaccottet termine ce recueil par un monologue dédié à *toi*, vraisemblablement à son maître dont la mort l'a frappé. Quelle serait la dernière leçon ? La douleur du chagrin semblant avaler Jaccottet perd désormais son caractère morbide et tend à le faire avancer.

Si la *Misère* exprime l'immense chagrin de sa bien-aimée dans une approche pessimiste et sobre, le dernier poème *Toi cependant*, apparaît comme la lumière au bout de ce chemin. Que restera-t-il après la mort de l'être aimé ? La mort effacera-t-elle complètement son existence ? Sera-t-il un « habitant invisible » ? Deviendra-t-il « graine dans la loge de nos cœurs » ? Jaccottet a une réponse simple à sa question : « Quoi qu'il en soit » (Jaccottet 2014, 460). Le fait qu'une chose ne puisse être vue ne signifie pas qu'elle n'existe pas. La comparaison « tel le soleil dans notre dos » illustre parfaitement ce philosophe (Jaccottet 2014, 460). La transformation en mémoire et la préservation de la position du *maître* de Jaccottet montre le *maître* est et sera toujours le *maître* de sa vie. Dans la perte significative, la poésie de Jaccottet reflète toujours la lumière positive, ou en d'autres termes, ses expériences les plus réalistes embellissent la poésie de Jaccottet.

6. Conclusion

Le *haïku* a un impact significatif sur l'œuvre et le mode de pensée de Jaccottet, dont la découverte en 1960 semble avoir été une grande délivrance pour ce jeune poète Jaccottet lors de sa crise intérieure. Alors que l'image de Jaccottet apparaissait souvent avec des incertitudes et la question de la finitude, la recherche de sa poésie, le *haïku* avec le fort esprit zen a aidé à résoudre sa préoccupation. La quête qui revient souvent dans les œuvres de Jaccottet est certainement la recherche d'une poésie qui puisse parler d'elle-même et effacer toute éloquence. La concision de ce genre d'origine japonais permet à Jaccottet de résoudre cette énigme lorsqu'il a définitivement effacé les frontières et recherché une intensité supérieure à celle des mots eux-mêmes, permettant aux images de la poésie de Jaccottet de devenir plus transparentes. Par le *haïku*, Jaccottet s'est rapproché de son rêve *d'une utopie poétique*.

Ses œuvres poétiques reflètent une profonde connaissance des cultures orientales : la forme du *haïku*, la culture, la philosophie, et l'esprit de la méditation zen. L'adaptation flexible témoigne de l'influence de cette poésie japonaise, bien que Jaccottet n'ait jamais tenté de l'imiter. Il est clair que Jaccottet trouva sa propre façon d'appliquer certaines caractéristiques de cette nouvelle inspiration pour enrichir ses propres œuvres poétiques tout en maintenant une connexion harmonieuse dans son travail poétique avant et après la rencontre avec le *haïku*.

De cette façon, Jaccottet a choisi les caractéristiques qui sont les plus proches de son style : non pas la forme typique cinq-sept-cinq moras du *haïku*, mais la simplicité de cette poésie, non pas la culture japonaise, mais les traces de la nature qui caractérisent également la culture japonaise et les sujets principaux de Jaccottet, non pas les images

exotiques, mais celles qui peuvent remplir sa quête de créer une *poésie sans images*. Par conséquent, une excellente harmonie entre les deux cultures et la littérature différentes, presque opposées, a été montrée avec succès sans aucun conflit dans son travail.

7. Bibliographie

7.1 Sources imprimées

Harr, Lorraine Ellis: „Haiku Poetry”, in: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 9, no. 3, July 1975, S.113.

Jaccottet, Philippe, & Chalar, Reynald André: *De la poésie*, Paris: Arléa 2021.

Jaccottet, Philippe: *Œuvres*, Paris: Gallimard 2014.

Jaccottet, Philippe: *Tout n'est pas dit: billets pour la "Béroche" 1956-1964*, Bazas: Le Temps qu'il fait 2015.

Jaccottet, Philippe: *Une Transaction Secrète: Lectures de Poésie*, Paris : Gallimard 1987.

Parvulesco-Oya Marguerite-Marie: „Les genres de la poésie japonaise“, in: *Ebisu*, n°25, 2000. Ecritures poétiques japonaise. S.9-10.

Vidal, Jean-Pierre. Philippe Jaccottet: *Pages Retrouvées, Inédits, Entretiens, Dossier Critique, Bibliographie*, Lausanne: Payot 1989.

7.2 Sources numériques

Dominique Chipot, et Jean Antonini (2014) : „Histoire du haïku en France“, URL : <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/43e7d0c2cb8e9b96c77c9bf40a8157a8.pdf> [Stand 15. September 2021].

Gilbert, R. & Yoneoka, J: “From 5-7-5 to 8-8-8: An Investigation of Japanese Haiku Metrics and Implications for English Haiku.”, in: *Journal of the Foreign Language Education Center* 2000, Kumamoto, Japan: Prefectural University of Kumamoto, URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/From-5-7-5-to-8-8-8%3A-An-Investigation-of-Japanese-Gilbert-Yoneoka/7b68c90787e369e342ad011332a609e983ff2770> [Stand 15. September 2021].

Nakayama, Shintarô: „Philippe Jaccottet et le haïku“, URL : https://www.gakushuin.ac.jp/univ/let/top/publication/KE_61/KE_61_008.pdf [Stand 15. September.2021].