



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

L'influence du haïku sur l'écriture poétique de Philippe Jaccottet

YUAN Ning

Université des Langues étrangères de Beijing, Chine

yuanninggg@live.cn

<https://orcid.org/0009-0001-9845-4873>

Reçu le 04-02-2023 / Évalué le 07-02-2023 / Accepté le 10-03-2023

Résumé

Les critiques situent un tournant important dans l'écriture du poète romand Philippe Jaccottet, qui se produit vers le début des années 1960, période où les vers, autrefois sombres et austères, sont devenus souples et limpides. C'est justement à cette époque-là que Jaccottet découvre le haïku, poésie japonaise qui exercera une influence profonde et durable sur lui, surtout au niveau de sa poétique et de sa perception de l'image de l'auteur. Suivant ces deux pistes, nous envisageons d'étudier comment le poète cherche à intégrer l'art du haïku dans sa propre poésie afin de voir dans quelle mesure le haïku le fascine non seulement par son esthétique mais également par une vision du monde inouïe, qui permet ainsi au poète de sortir du maelström spirituel de son temps et de trouver une nouvelle issue tant pour soi que pour la société humaine.

Mots-clés : Jaccottet, haïku, poétique, image de l'auteur

俳句对于菲利普·雅各泰诗歌创作的影响

摘要：二十世纪六十年代初，瑞士法语诗人菲利普·雅各泰的诗歌创作发生转型，其诗风由此从沉郁焦灼转向自由轻盈。正是这一时期他开始阅读俳句，这一日本诗歌形式对其产生了深刻而长远的影响，尤其是在诗学观和作者意识方面。本文即从这两方面入手，结合文本细读，探究诗人如何内化俳句艺术并将其融入自己的诗歌创作，进而得出结论：俳句带给雅各泰的不仅是一种前所未见的审美方式，更是一种与西方文明迥然不同的世界观及生存选择，它给六十年代处于思想熔炉、深忧人类命运的诗人提供了走出困境的新思路。

关键词：雅各泰，俳句，诗学观，作者意识

The influence of haiku on the writing of Philippe Jaccottet

Abstract

Critics note an important dividing line in the writing career of French-speaking Swiss poet Philippe Jaccottet around the beginning of the 1960s, period in which his

verses which used to be regular and rhymed became flexible and limpid. It was at this time that he discovered haiku, a Japanese poetry exerting on him a deep and lasting influence, especially in terms of his poetics and his concept of the author. Following these two trails, we try to figure out how Jaccottet absorbs the art of haiku into his own poetry and how this Far Eastern poetry brings to him not only a new aesthetic but also a worldview totally different from the 'Westerners', which allows him to get out of the spiritual maelstrom of his time and find a new solution for himself and also for our society.

Keywords: Jaccottet, haiku, poetics, concept of the author

Introduction

Philippe Jaccottet, poète, traducteur et critique romand, est connu sous le nom de « l'habitant de Grignan » pour s'être établi au sud de la France dans la Drôme provençale depuis 1953 et y avoir trouvé son point d'ancrage. Décédé le 24 février 2021, il laisse derrière lui une œuvre majeure, sans doute une des plus importantes de la littérature francophone de ces dernières décennies, où on compte notamment les recueils poétiques tels que *L'Effraie* (1953), *À la lumière d'hiver* (1977) ou *Pensées sous les nuages* (1983), ainsi que les livres de proses comme *Paysages avec figures absentes* (1970) ou *Cahier de verdure* (1990). Ces textes, où il dépose ses esquisses de la nature et ses réflexions sur le mystère du cosmos, sont surtout appréciés pour sa langue limpide et loyale qui « éveille » aussitôt « une confiance » quand on les approche (Starobinski, 1997 : 7). Mais cette écriture épurée si prisée par les lecteurs n'a pas été adoptée par le poète dès le premier jour, mais s'est soumise à un long processus non sans peine de décantation. Néanmoins, on remarque dans sa poésie une ligne de partage assez visible aux alentours des années 1960, période où Jaccottet découvre le haïku, poésie japonaise connue pour sa brièveté et simplicité qui tient lieu de note hâtive du monde éphémère. Si les poèmes de Jaccottet de la période « pré-haïku » sont composés principalement des vers longs, réguliers, rimés, animés d'une tonalité austère et sombre, ceux de la période « post-haïku » paraissent beaucoup plus légers et souples, pourvus paradoxalement d'un grand pouvoir salvateur et consolateur.

Cette rencontre transcontinentale entre les haïkistes et le poète de Grignan s'est opérée sous la bienveillance de Jacques Masui, fondateur de la revue *Hermès* et directeur de la collection « Documents spirituels » chez Fayard, qui est le premier à observer une double correspondance au niveau de la forme et du fond entre l'écriture de Jaccottet et le haïku, tous deux fondés sur une « constatation » qui « ne peut être que brève » et qui reproduit le « comble de l'objectivité » (Masui, 1989 : 156). C'est donc dans une lettre à Jaccottet qu'il évoque l'existence de l'anthologie du

haïku en anglais de Reginald Horace Blyth dont la lecture suscitera un envoûtement immédiat chez le poète suisse. Celui-ci, cachant à peine son euphorie, décrit ainsi l'impact de cette découverte sur sa vie intérieure dans une note d'août 1960 : « Les quatre volumes de *Hai-ku* de Blyth [...], capital » (Jaccottet, 2014 : 363). On remarque désormais trois gestes nouveaux dans la vie littéraire de Jaccottet : d'abord la traduction de poèmes japonais, laquelle a conduit à la publication par Jaccottet d'un florilège de haïkus, sélectionnés tous de l'anthologie de Blyth et traduits ainsi de l'anglais, langue dans laquelle le poète de Grignan excelle moins par rapport à d'autres langues étrangères telles que l'allemand, l'italien ou encore l'espagnol. Mais la fascination est telle que la barrière de langue ne constitue plus vraiment un obstacle pour le poète émerveillé. D'ailleurs, cette euphorie a donné lieu parallèlement à un autre geste : aussitôt après la découverte de haïku, les vers de Shiki, Taigi, Issa, Buson et Bashô se voient désormais régulièrement — pour ne pas dire quotidiennement — citer dans le carnet de Jaccottet publié plus tard sous le nom de *La Semaïson*, recueil de constatations quotidiennes et d'éclats spirituels qui fait office de chantier préparatoire pour de futures publications. Et le troisième geste effectué par Jaccottet face au haïku — qui fera l'objet de la présente étude — consiste à intégrer la leçon des poètes japonais dans sa propre poétique. Cette période de l'intériorisation laisse voir un lien de complicité qui s'établit au fur et à mesure entre les haïkistes et le poète de Grignan. Si certains écrivains qui sont entrés plus tôt en contact avec le haïku tels que Julien Vocance ou René Maublanc ont choisi de composer de petits poèmes en suivant à la lettre le modèle de haïku, Jaccottet, en revanche, a opté pour un chemin moins fréquenté en écrivant « dans l'esprit extrême-oriental mais sous une forme libre » (Leclair, 2018 : 356) puisqu'il cherche moins une ressemblance au niveau de la forme qu'un rapprochement spirituel avec les haïkistes. Le poète de Grignan, après avoir fait sienne la vision du monde et l'art poétique de ces derniers, se les réapproprie dans ses textes en y imprimant sa marque. Dans la « Note III » qu'il ajoute à la fin du recueil de proses *La Promenade sous les arbres* au moment de sa réédition en 1961, il fait une sorte de bilan de la leçon tirée du haïku :

J'aurais eu alors la preuve de ce que je pressentais aussi, qu'une telle transparence, qu'une réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes qu'au sein d'un état donné dont j'avais d'ailleurs vaguement dessiné les contours : grâce à l'effacement absolu du poète, grâce à un sourire, une patience, une délicatesse fort différents de ceux que le christianisme a enseignés au Moyen Âge occidental. (Jaccottet, 2014 : 137).

Le poète évoque ainsi le double principe poétique et éthique qu'il dégage de la poétique du haïku : la poésie sera l'incarnation d'un « art du peu », qui n'est

« qu’une réduction si souveraine à quelques éléments », focalisée sur les choses bien simples et à chaque fois peu nombreuses ; et pour avancer vers cet idéal, il faut, en tant qu’auteur, s’imposer la modestie ou même parfois le silence, et observer le principe de « l’effacement absolu du poète », comme le font les haïkistes. Le recueil poétique *Airs*, publié en 1967, dont les ébauches étaient déposées au fur et à mesure dans *La Semaïson* justement après la découverte du haïku, nous propose les témoignages les plus éloquents de cette « transaction secrète¹ » entre Jaccottet et les auteurs de haïku.

1. L’art du peu : une poésie centrée autour des « petits riens »

La leçon de l’« art du peu » que Jaccottet retient de la poésie japonaise se laisse remarquer sur plusieurs plans, d’abord au niveau de la forme. Si dans les recueils poétiques qui précèdent *Airs* tels que *L’Ignorant* (1958) ou *L’Effraie*, on rencontre des vers amples ou même pesants - souvent des alexandrins constitutifs d’un long verset ou parfois des sonnets qui se tiennent bien docilement sous le joug de la prosodie traditionnelle, dans *Airs* on constate pourtant une mise en valeur de la forme courte où les petits poèmes nous touchent immédiatement par leur modestie et leur abstention. Comparons ces vers de deux « phases » différentes autour d’un même thème cher à Jaccottet qui est celui de la nuit, d’abord dans *L’Ignorant* :

*La nuit n’est pas ce que l’on croit, revers du feu,
chute du jour et négation de la lumière,
mais subterfuge fait pour nous ouvrir les yeux
sur ce qui reste irrévélé tant qu’on l’éclaire. (ibid. : 151).*

En revanche, dans *Airs*, le thème nocturne est abordé avec beaucoup plus de légèreté et de délicatesse :

*Tout à la fin de la nuit
quand ce souffle s’est élevé
une bougie d’abord
a défailli (ibid. : 426).*

Ici le poète limite l’emploi des mots au strict nécessaire tout en s’imposant une « parcimonie » au niveau de figures de style et de divagations métaphysiques.

C’est dans le même cadre d’un travail d’épuration de la langue que Jaccottet a procédé, à l’instar des haïkistes, à une « réduction si souveraine à quelques éléments ». Il sélectionne minutieusement des objets jouissant du privilège d’occuper le devant de la scène poétique, dont le nombre est parfois très limité comme dans ce poème intitulé « Arbres III » :

*Arbres, travailleurs tenaces
ajourant peu à peu la terre*

*Ainsi le cœur endurent
peut-être, purifie (ibid. : 436).*

Néanmoins, l'« art du peu » n'est pas simplement un art minimaliste qui tend au mutisme ou à un certain objectivisme, mais plutôt un « art d'éveil », qui part du peu pour arriver à l'infini, c'est-à-dire à cette extraordinaire richesse du monde que les « petits riens » permettent de déployer. C'est ainsi que le regard « ascétique » du poète s'attarde longuement sur quelques détails apparemment infimes de la nature : tourterelle, neige, herbe, martinet, fruit, montagne innommée... Grâce à ce regard concentré et doté du pouvoir de la patience, tout un « monde des choses » devient palpable, tissé de vues et de voix inouïes, où paraissent cette « aigrette rose à l'horizon » pareille à « un parcours de feu », les « voix cachées » de « la huppe étouffant son nom » (*ibid.* : 427) et le cri des martinets qui monte « soudain plus haut / que ne peut graver l'ouïe » (*ibid.* : 428).

Dans cette vivacité qui passe inaperçue pour les sens usés de l'homme moderne, l'« âme » des choses s'éveille: Jaccottet parle du « sommeil des montages », des bois « timides » et « patients » (*ibid.* : 422), du « souci de la tourterelle » (*ibid.* : 431) et il regarde des rivières comme un signe de « chagrin qui creuse la terre » (*ibid.* : 421). Au lieu d'un tour de main rhétorique, il s'agit là d'une vraie mise en avant de l'« intelligence des choses » au sens propre du terme, à laquelle Jaccottet ajoute foi tout comme son grand ami André Dhôtel, puisque les choses ne sont nullement dépourvues d'existence, mais reconnues comme des êtres « dont on nie » et ignore « l'existence » (Dhôtel, 1983 : 69). Les poèmes d'*Airs* chantent donc en chœur avec les haïkus qui aiment peindre le côté « spirituel » ou « émotionnel » des choses. On se souvient notamment des moineaux qui « admirent des fleurs, / laissant apparaître le sourire » (Bashô, 2019 : 57) et des « yeux des poissons en larmes » (*ibid.* : 107) sous la plume de Matsuo Bashô... Cette connivence de longue date entre les haïkistes et les choses puise sa source dans un animisme cher à la nation japonaise dont « Tout le but de la religion est de placer l'esprit dans une attitude d'humilité et de silence au regard des choses permanentes » (C Claudel, 2010 : 157) - si l'on se fie aux mots de Paul Claudel.

Animé d'une même tendresse envers les « petits riens » de la nature, Jaccottet recueille patiemment les traces de leurs métamorphoses au fil du temps. Si le « kigo », terme japonais désignant « mot de saison » qui fait office de marqueur temporel et se traduit sous la forme de fleurs de cerisier, de cigales ou encore de la neige, constitue une des caractéristiques les plus marquantes du haïku, Jaccottet,

au cours de l'élaboration d'*Airs*, ne s'épargne pas la peine de préciser presque à chaque fois le moment de l'écriture. On y remarque des « kigo » bien manifestes comme « l'herbe à l'hiver survivant » ou « lune à l'aube d'été » (Jaccottet, 2014 : 422), de même que ceux qui sont moins visibles comme dans ces vers - « et les premiers oiseaux louer / la toujours plus longue journée » (*ibid.* : 424), lesquels permettent de situer le poème aux alentours du solstice d'hiver. À l'instar d'un Monet qui collectionne toutes les nuances de la cathédrale de Rouan, le poète de Grignan veille patiemment aux moindres métamorphoses de la nature en fonction du moment de la journée et de l'année en tant que fin connaisseur de son « visage changé » (*ibid.* : 421). Il distingue parfaitement la différence entre la lune « au dernier quart de la nuit », « par la lumière même usée[e] » (*ibid.* : 424) et celle au « centre de la nuit », « ce miroir où s'éteint / un glacial incendie » (*ibid.* : 423). L'assimilation des « kigo » par Jaccottet dans ses propres poèmes confirme donc une poétique « cosmique » qui se nourrit de la vieille sagesse populaire des Orientaux, lesquels vivent au rythme du temps et des saisons en y faisant correspondre toutes leurs activités quotidiennes afin de mener une vie en parfaite harmonie avec la nature. Ainsi, ce pas vers les « petits riens » n'est rien d'autre qu'un retour à la maison cosmique, une tentative renouvelée chez le poète de nouer des liens entre l'homme et la Terre mère.

Le choix de l'« art du peu » chez Jaccottet ne relève donc pas simplement d'une adoption d'esthétique, ni nullement d'un pastiche dans le but de reproduire l'exotique, mais s'avère motivé par une raison profonde, sur le plan épistémologique et existentiel : « Il m'est arrivé de penser plus qu'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 » (*ibid.* : 364). Rappelons-nous la date de la découverte du haïku par Jaccottet : les années 1960 correspondent plutôt à une période où l'humanité se remet difficilement des blessures laissées par les deux guerres, à une époque qui a engendré autant de doutes que d'espoirs. Sur le plan littéraire, on assiste à l'apparition de diverses pratiques « de laboratoire » telles que le Nouveau Roman ou l'OuLiPo. Ces mouvements, malgré leur disparité apparente, laissent voir tous une envie viscérale de déstructurer et de restructurer le monde spirituel. Les intellectuels du temps vivant dans un sentiment d'insécurité constante se mettent donc à la recherche d'une issue chacun de son côté. Jaccottet, empêtré dans le même piège d'inquiétude générale, dépeint ainsi le contexte de sa rencontre avec le haïku :

En même temps que je me débattais encore dans la forêt des pensées, dans l'obscurité de l'inquiétude, impatient de me voir ainsi retomber dans les jérémiades à quoi excellent nos contemporains, je découvrais ces poèmes légers

sans être jamais angéliques, lumineux d'une lumière terrestre ; et j'avais, en les relisant, l'impression de guérir d'une maladie qui m'eût sans doute conduit à la mort spirituelle. (ibid. : 137).

La philosophie orientale découlant du haïku propose donc une vision du monde qui est susceptible de libérer la société occidentale de l'énorme cage stérilisante que l'on désigne sous le nom de la « Modernité ». La « terre promise » vers laquelle nous mène le haïku n'est donc pas extraterrestre ni même lointaine ; nous sommes sensibilisés de nouveau à l'immédiat, au présent et à l'Ici : « Le plus remarquable dans cette découverte me paraissait son immédiateté » (*ibid.* : 137).

2. L'effacement du moi : une nouvelle conception de l'auteur

Une autre métamorphose remarquable chez Jaccottet se trouve dans l'image de l'auteur qu'il conçoit. On constate que la présence du moi est très visible dans les œuvres « pré-haïku », souvent lourdement chargées de pronoms de la première personne, comme en témoignent ces lignes dans *L'Effraie* : « moi, j'étais trop souvent comme un enfant distrait, / je voyageais, je vieillissais, je te quittais » (*ibid.* : 9). Cette écriture, très imprégnée de la subjectivité et pleine de symboles, se soucie moins de représenter le monde extérieur que de dépeindre les méandres de la vie intérieure. Pourtant, cette subjectivité tellement évoquée ne laisse voir que l'image d'un moi soumis aux supplices spirituels, impitoyablement refusé, banni ou méprisé, qui recherche désespérément une paix intérieure : « comme un chien je flaire un parfum répandu / et gratte si profond qu'enfin j'aurai mon dû » (*ibid.* : 6). En revanche, cette forte présence du moi est largement diluée dans les poèmes « post-haïku » où « le « je » est libéré de ses chaînes, apaisé, réconcilié » (Tappy, 2018 : 438). Dans ces petits poèmes tournés désormais vers le dehors, le principe de « l'effacement absolu du poète » est donc tenu par Jaccottet comme une sorte de credo auquel il demeure fidèle durant le reste de sa vie.

En fait, la première révélation à ce propos remonte toujours à la lecture de l'anthologie de Blyth, dont une citation a été soigneusement déposée dans *La Semaïson* : « *Hai-ku are self-obliterating* » (« Le haïku s'oblitére ») (Jaccottet, 2014 : 363). Cette remarque est reformulée ensuite par le poète Jacques Dupin, ami intime de Jaccottet : « Un chant qui est à lui-même sa faux » (*ibid.*). Si Jaccottet, comme on l'a vu précédemment, s'impose un travail d'épuration de la langue, c'est que, pour lui, cette dernière se doit d'être transparente ou invisible aux côtés des choses qu'elle vise, tout comme le haïku qui est, selon Yves Leclair, « appelé à disparaître dans le paysage contemplé, comme le peintre dans son tableau » (Leclair, 2018 : 357). Plus tard, les mots de Blyth sont cités de nouveau dans le

texte critique « L'Orient limpide », où Jaccottet revient plus longuement sur l'idéal d'une poésie qui s'efface volontairement :

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).

La fameuse « transparence » de la langue jaccottéenne ne réside donc pas seulement dans une révolte contre l'autorité de la prosodie traditionnelle, mais vient surtout d'un « ascétisme » que le poète s'assigne à lui-même comme à sa poésie laquelle se veut « simple doigt tendu » et dont la seule fin sera de « laisser voir ». Tout à la fin du recueil d'*Airs*, on tombe sur un poème intitulé « Vœux » qui illustre mieux que tout autre ce principe de « l'effacement absolu du poète » au double niveau de la langue et de l'éthique :

*Le soir venu
rassembler toutes choses
dans l'enclos*

*Traire, nourrir
Nettoyer l'auge
pour les astres*

*Mettre de l'ordre dans le proche
gagne dans l'étendue
comme le bruit d'une cloche
autour de soi (Jaccottet, 2014 : 445).*

Si le poème évoque vaguement le haïku par son petit calibre et la structure ternaire des deux premières strophes, il s'en rapproche en plus par une « dose » importante de verbes - sept occurrences au sein d'un dizain - puisque le haïku, selon la remarque de Roland Barthes, est « offert à tout un jeu de prédicats rassurants » (Barthes, 2007 : 112), tel qu'on le connaît chez Issa : « Elle a couché l'enfant / elle lave à présent le linge - / la lune d'été » (Munier, 1978 : 64) ou encore chez Bashô : « Déjà quatre heures... / Je me suis levé neuf fois / Pour admirer la lune. » (Barthes, 2007 : 98). Le poète de Grignan, prenant exemple sur les maîtres du haïku, se contente d'énumérer avec une douce patience les gestes quotidiens des paysans et se prive du droit de commenter ou d'expliquer. Renonçant ainsi à ces « privilèges » d'auteur, il supprime d'un seul coup la distance générée par le regard, la conscience de soi du « regardant » étant largement diluée face à la présence écrasante du « regardé ». Le poète se débarrasse ainsi du statut immobile

et restreint de « contemplateur » pour participer pleinement aux influx de la scène agricole qu'il représente avec cette langue très concentrée en verbes et dotée d'un pouvoir pour ainsi dire « matérialisant ». Ce petit poème jette donc une lumière crue sur la portée du principe de « l'effacement absolu du poète », lequel ne signifie pas la suppression de toute trace de subjectivité dans l'écrit, mais renvoie à une nouvelle appréhension du « soi » : ceci n'est plus enfermé dans l'espace limité d'un ego « centripète » qui surveille jalousement sa frontière avec un monde perçu comme étant radicalement autre ; le « soi » jaccottéen, en franchissant les barrières entre le « dedans » et le « dehors », se dégage de la sphère individuelle et prend, à mesure que les vers avancent, une dimension cosmique : « Nettoyer l'auge » n'est pas simplement à l'intention du bétail, mais surtout « pour les astres » ; « l'ordre » que l'on met « dans le proche » « gagne dans l'étendue ». Le critique suisse Marcel Raymond constate que c'est en se plongeant dans de tels moments ordinaires de la vie que « l'en-soi du poète et l'en-soi du monde paraissent coïncider » (Raymond, 1982 : 7). La philosophie extrême-orientale, qui connaît si bien cette fusion de l'individu et du monde, du dedans et du dehors, a apporté une sorte de révélation à Jaccottet, comme il l'a confié dans *Ce peu de bruits* :

L'essentiel étant, sur ce point précis, qu'il y aurait dans la pensée – et aussi bien la pratique – chinoise une capacité de dépasser la distinction, voire le conflit entre le sujet et l'objet ; attitude, démarche qui ouvriraient ainsi l'accès à un espace proche du « Weltinnenraum » rilkéen ; mais d'une façon qui m'a semblé plus simple, plus modeste, plus naturelle. Le rayonnement d'un « au-delà » dans « l'en-deçà », d'un illimité à l'intérieur de limites devenues poreuses grâce à une sorte de distraction, et à travers divers détours. (Jaccottet, 2014 : 1252).

De ce fait, le soi qui s'efface ne disparaît pas vraiment, mais devient un lieu intermédiaire et « insubstantiel » « où quelque chose du monde s'exprime à travers lui » (Lévi-Strauss, 2011 : 121). On retrouve une remarque analogue dans le recueil de prose poétique de Jaccottet intitulé *À travers un verger* : « Dire : nous ne sommes que des instruments, imparfaits, dont le plus haut usage est de faire circuler la lumière – contre l'obscurité qui semble fatalement l'emporter » (Jaccottet, 2014 : 563). Ce que Jaccottet met en avant ici est bien le rôle secondaire de l'auteur dont l'usage sera de faire passer « la lumière ». S'il se sent proche des poètes de zen, c'est que pour ceux-ci, « le moi est le moyen par lequel le signe s'exprime, et, subsidiairement, prend en charge l'individualité » de l'auteur (Lévi-Strauss, 2011 : 124).

Jaccottet propose ainsi une nouvelle image de l'auteur, dont l'identité est semblable à celle d'une « passerelle » ou d'un « passeur » et la plus haute vocation sera le passage. Une idée semblable est évoquée par Yves Leclair commentant

l'écriture fragmentaire de Pierre-Albert Jourdan, un autre grand admirateur de la civilisation orientale : « C'est comme un radeau : une fois l'autre rive atteinte, on l'oublie jusqu'au prochain passage » (Leclair, 1996 : 111). Le poète-passeur, qui se donne pour tâche de véhiculer ou de « faire circuler », nous fait penser au mot chinois « du » (渡) qui représente la double image d'un batelier qui transporte les gens à l'autre rive et d'un secourateur qui fournit de l'aide à ceux qui sont en difficulté. Le rôle que Jaccottet s'assigne n'est nullement ambitieux. Cette nouvelle image de l'auteur donne l'impression d'un rabaissement au premier abord, puisque le poète se laisse choir de son statut de Prométhée, du Fils du soleil ou de demi-dieu. Dépossédé de son auréole sacrée, il retourne parmi les êtres ordinaires et devient un des leurs. Pourtant, ce retour au monde « terrestre » est un résultat voulu, un geste nécessaire pour permettre au poète de trouver sa juste place dans le monde, car la poésie recherchée par Jaccottet — et réalisée déjà par les poètes de haïku — est une pan-poésie, c'est-à-dire une poésie cosmique qui touche à tout et s'ouvre à tous. Elle n'est en aucun cas l'apanage de quelques rares intellectuels, mais se soucie des petits riens et s'avère « accessible à la plus dénuée des âmes, dans la plus monotone ou la plus difficile des existences » (Jaccottet, 2014 : 138).

Conclusion

Plongé dans l'univers poétique du haïku, le poète suisse éprouve l'impression d'atteindre le « pays de merveille » auquel il aspire depuis si longtemps. N'ayant jamais gagné la terre nipponne, Jaccottet ne connaît pourtant que trop bien ce monde limpide et éphémère sous la plume des poètes de haïku. Il l'a parcouru d'innombrables fois dans son imaginaire et en trouve désormais une sorte de preuve ou d'appui dans le monde réel :

[...] j'aurais été comblé presque à l'excès, au point de n'avoir presque plus rien à faire qu'à citer de ces brefs poèmes dont chacun eût montré, avec une modestie éblouissante, que ce à quoi j'aspirais confusément existait déjà, avait existé dans un lieu et un temps donnés, au sein d'une civilisation précise, en se fondant sur une pensée formulable encore que jamais suffisante. [...] j'étais trop heureux, trop rassuré, trop plein d'un nouvel espoir. (ibid. : 137).

La découverte de l'altérité mène finalement à la découverte du soi. La connivence qui éclot dès la première rencontre entre Jaccottet et le haïku laisse voir une puissance spirituelle qui défie la force du temps et la distance géographique. On découvre, à la base de cet écho lointain, un socle invisible sur lequel se tiennent côte à côte les deux civilisations, orientale et occidentale, qui forment depuis toujours

une communauté culturelle. Jaccottet décrit ainsi ce sentiment de complicité : « je n'avais besoin, la plupart du temps, d'aucun effort pour me retrouver contemporain des poèmes que je lisais » (*ibid.* : 137-138). « Contemporain », ce mot auquel recourt le poète pourrait paraître au premier abord bien étrange ou même déplacé, mais il dévoile en fait une certaine relativité dans notre perception du temps : ceux qui se trouvent dans un même monde spirituel partagent la même temporalité. C'est dans un même esprit qu'Yves Leclair nous dépeint ce beau tableau : « Jaccottet au pied du mont Ventoux, tel un Bashô au pied du mont Fuji » (Leclair, 2018 : 357).

Bibliographie

- Barthes, R. 2007. *L'Empire des signes*, Paris : Éditions du Seuil.
- Claudel, P. 2010. *Connaissance de l'est, suivi de L'oiseau noir dans le soleil levant*, Paris : Gallimard.
- Dhôtel, A. 1983. *Rhétorique fabuleuse*. Paris : Garnier.
- Jaccottet, P. 1970. *Rilke par lui-même*. Paris : Éditions du seuil.
- Jaccottet, P. 1987. *Une transaction secrète*. Paris : Gallimard.
- Jaccottet, P. 2014. *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- Leclair, Y. 2018. La sente du bout du monde de Philippe Jaccottet. In : Philippe Jaccottet : *poésie et altérité*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Lévi-Strauss, C. 2011. *L'autre face de la lune*. Paris : Éditions du Seuil.
- Masui, J. 1989. L'Expérience poétique de Philippe Jaccottet. In : Philippe Jaccottet. Lausanne : Payot.
- Munier, R. 1978. *Haïku*, Paris : Fayard.
- Raymond, M. 1982. Préface. In : Philippe Jaccottet ou « l'approche de l'insaisissable », by Anne-Marie Hammer. Genève : Éliane Vernay.
- Starobinski, J. 1997. Parler avec la voix du jour. In : *Poésies. 1946-1967*. By Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard.
- Tappy, J.-F. 2018. L'altérité retrouvée dans « Oiseaux, fleurs et fruits (*Airs*, 1967) ». In : Philippe Jaccottet : *poésie et altérité*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Bashô, M. 2019. 《松尾芭蕉俳句选》(*Anthologie de haïkus de Matsuo Bashô*). Shanghai : Maison d'édition de la littérature et des arts de Shanghai.

Notes

1. Titre d'un recueil de textes critiques publié par Jaccottet en 1987 : *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard.
2. Mot allemand qui signifie « l'espace intérieur du monde », cité par Philippe Jaccottet dans *Rilke par lui-même*, Paris, Éditions du seuil, 1970, p. 100.