

# LE HAÏKU COMME MYTHE DE LA PURE POÉSIE

## CHEZ PHILIPPE JACCOTTET

*Comment faire sentir, fixer un équilibre fragile, quelque chose d'analogue à une colonne de verre, ou même d'eau, s'appuyant sur du vide ?*

Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, p. 47.

Publiés chez Fata Morgana en 1996, les haïku traduits par Philippe Jaccottet relèvent dans l'œuvre du traducteur d'un statut particulier<sup>(1)</sup>. Bien que *D'une lyre à cinq cordes*<sup>(2)</sup> rassemble des auteurs aussi divers que Pétrarque, Ungaretti, Góngora, Hölderlin, Mandelstam<sup>(3)</sup>, les poèmes japonais en ont été écartés. Selon le sous-titre précisé en couverture, les haïku sont de fait non pas « traduits » mais « transcrits ». Jaccottet explique cette nuance dans *Une transaction secrète*<sup>(4)</sup>. S'émancipant de sa déontologie de traducteur, il reconnaît avoir découvert ces poèmes d'une langue inconnue, le japonais, via l'anglais, qu'il ne maîtrise que relativement<sup>(5)</sup>. Il affirme s'être passé volontairement de l'aide de spécialistes et semble même revendiquer ses erreurs. S'explique ainsi le choix du terme « transcrire », tant il s'avère que, selon René Sieffert, « prétendre traduire du haïkaï, c'est [...] vouloir faire du trapèze volant sans filet<sup>(6)</sup> ».

---

(1) *Haïku*, présentés et transcrits par Philippe Jaccottet, « Les Immémoriaux », Fata Morgana, 1996, non paginé.

(2) *D'une lyre à cinq cordes*, Gallimard, 1997.

(3) Mais aussi : Le Tasse, Leopardi, Montale, Bertolucci, Luzi, Bigongiari, Erba, Goethe, Meyer, Rilke, Lavant, Burkart, Skácel.

(4) « L'Orient limpide », dans *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 121-131.

(5) Philippe Jaccottet n'est pas le seul Français pratiquant la traduction de haïku « de seconde main ». Roger Munier s'est également basé sur l'anthologie de Blyth en quatre volumes (Tokyo 1950-52) pour réaliser le recueil *Haïku*, préfacé par Yves Bonnefoy, Fayard, 1978.

(6) Bashô, *Le Manteau de pluie du singe*, traduit du japonais par René Sieffert, Publications orientalistes de France, 1986, p. XII.

En accueillant paradoxalement l'erreur possible de traduction comme une éventuelle réussite, Jaccottet pose des critères spécifiques. Ce qu'il recherche dans la traduction du haïku est prioritairement une expérience poétique. Le poète nous donne ainsi une leçon de lecture : lire un poème ne conduit pas nécessairement à la source de l'auteur, mais exige de devenir soi-même créateur, centre de l'émotion poétique. Si « transcrire », c'est, dans toute l'exigence créatrice de ce terme, lire, la question de la fidélité au projet originel devient secondaire. Elle est différée dans l'espace intime du lecteur. C'est la fidélité à l'expérience bouleversante de la lecture qui devient l'exigence. D'une éthique de traducteur (qu'on imagine volontiers être celle d'un repli de soi derrière l'altérité, et son énigme), Jaccottet est passé à une éthique intrinsèque à l'expérience esthétique : la fidélité de soi à soi dans un moment d'embrassement :

toute la montagne du jour est allumée  
 elle ne me surplombe plus,  
 elle m'enflamme<sup>(1)</sup>.

La transcription du haïku, contrairement à la traduction d'un texte qui « surplombe » le sujet, peut être comparée, dans son dessein, à cette fusion de la montagne et du « je ». Or ces termes d'embrassement, de fusion, relèvent d'une définition idéalisante<sup>(2)</sup> de l'expérience poétique, laquelle idéalisation trouve son écho dans « L'Orient limpide »<sup>(3)</sup>.

En évoquant les haïku traduits par R. H. Blyth, Jaccottet ne craint pas les hyperboles : ceux-ci regorgent de « merveilles » et d'« expressions les plus pures de toute la poésie ». « Œuvres d'une perfection aussi rare », ils offrent de découvrir la « limpidité » « totale ». Cette idéalisation participe d'un mythe du haïku en Occident. En effet, contrairement à cette limpidité, simplicité admirées, un « sens parfois obscur » préside à nombre de poèmes, explique René Sieffert<sup>(4)</sup>. En fait, Jaccottet semble réinvestir dans sa lecture des haïku son désir de limpidité en tant que poète. « Transcrire » du haïku deviendrait une façon de construire et d'éprouver une poétique idéale. Telle est du moins l'hypothèse que permet de poser le paratexte de ce volume de traduction particulière. À travers l'imaginaire, la syntaxe, les niveaux logiques et la posture éthique des poèmes, nous tâcherons de reconnaître la poétique partagée entre les haïku et la poésie de Jaccottet. Il n'est pas question de retracer

(1) *Poésie 1946-1967*, NRF, Poésie/Gallimard, 1977, p. 180, indiqué *P* désormais.

(2) Définition à laquelle il est tout à fait licite d'adhérer, y compris par l'auteur de ces quelques lignes !

(3) *Une transaction secrète*.

(4) R. Sieffert, *ibid.*, p. XIII.

des « influences »<sup>(1)</sup> mais de mesurer des convergences qui, d'un continent à l'autre, d'un siècle à l'autre, génèrent l'espace d'une expérience commune au traducteur et au poète.

Le point commun entre l'univers du haïku et celui de Jaccottet le plus immédiatement perceptible concerne la thématique et l'imaginaire. Une simple consultation des titres ou des premiers vers des poèmes, à la fin du volume *Poésie 1946-1967* le confirme : le recensement des thèmes de haïku fixés par la tradition japonaise (saisons, météores, animaux, arbres et fleurs, affaires humaines)<sup>(2)</sup> permet de classer la majorité des titres de Jaccottet. L'importance des noms de saisons, de mois (janvier, juin, octobre, août...) et de termes à connotation temporelle est frappante. Nécessaire à la construction du haïku, l'indication de temps retient toute l'attention du traducteur. Si l'on compare par exemple le premier texte de Kitô avec sa version initiale publiée dans *Une transaction secrète*<sup>(3)</sup>, on remarque que « Vent de printemps ! » a laissé place aux monosyllabes « Le vent de mars ! ». Le volume rythmique global est maintenu, mais la précision l'emporte et l'intervention de l'article défini renforce le geste d'énonciation. La même logique justifie qu'il substitue « Devant l'échoppe » à « Dans la boutique » : ce n'est pas la question du rythme qui se pose ici, mais la précision nominale et surtout le point de vue de la source d'énonciation. « Dans » est relativement vague, « devant » implique une organisation visuelle plus rigoureuse et le geste de dire, comme l'article défini. Dans la poésie de Jaccottet, le mois de mars est aussi parfois préféré au printemps :

La clarté de ces bois en mars est irréelle,  
lit-on au début de « Les eaux et les forêts » (*P*, p. 45), alors que les derniers vers de « Nouvelles notes pour la saison » (*P*, p. 52) sont les suivants :

[...] la voix même de la lune  
venue prédire la nuit de mars aux passagers...

On constate que dans des poèmes qu'on ne comparerait pas spontanément à des haïku, à cause de leur longueur notamment, l'évocation

(1) *L'Effraie*, par exemple, précède la découverte de l'anthologie de Blyth.

(2) *Une transaction secrète*.

(3) Version de 1987 :

Dans la boutique,  
Les presse-papiers sur les livres de peintures :  
Vent de printemps !

Version de 1996 :

Devant l'échoppe  
Les presse-papiers sur les livres de peintures :  
Le vent de mars !

temporelle en ouverture ou fermeture du texte se conforme, singulièrement, aux règles japonaises. De plus, chez Jaccottet, le mois ou la saison constitue souvent le complément d'un nom d'oiseau, d'un moment de la journée ou d'un végétal : « l'amandier en hiver », par exemple (*P*, p. 92), évoque un paysage délicat et symbolique ; comme de nombreux haïku d'hiver, il manifeste la mort transitoire et l'intérêt du poète pour l'obscur.

Jaccottet partage aussi avec les artistes japonais le goût des paysages de brume. Le brouillard, la buée, la fumée, la vapeur, marquent de nombreux poèmes, par exemple ces vers de « Lune à l'aube d'été » :

[...] du sommeil des montagnes  
monte une vapeur dorée (*P*, p. 99.)

comprennent les mêmes éléments que le texte de Gyôdai traduit par R. Munier<sup>(1)</sup> :

Montagne d'automne —  
ici et là  
des fumées s'élèvent

Les montagnes, la brume, le mouvement ascensionnel sont partagés. Mais chez Jaccottet le lyrisme n'est pas contenu : l'hypallage qui fait des montagnes le complément du nom abstrait « sommeil » et la valorisation de la vapeur grâce à l'adjectif « dorée », impriment aux vers une subjectivité absente du haïku.

Le motif de la lune, également, très présent dans *Airs* et *L'Ignorant*, résonne comme d'incessants échos de poésie japonaise. Alain Kervern qui lui consacre un chapitre dans sa traduction du livre IV du *Grand Almanach Poétique*<sup>(2)</sup>, montre que depuis plus de douze siècles la poésie japonaise associe lune, automne et voyage. Objet de contemplation, signe yin de la réception et du féminin, ou simple élément décoratif, la lune est associée dans les arts sino-japonais au thème du renouvellement périodique, de l'instable et du transitoire. Chez Jaccottet, la lune matérialise une présence lumineuse, scintillante, mais aussi fragile et légère à laquelle s'identifie volontiers le sujet lyrique :

[...] l'aurore [...]  
[...] éloigne la lune légère, efface  
ma propre fable, et de son feu voile mon nom. (*P*, p. 51.)

Signe conventionnel dans l'univers du haïku, la lune devient allégorie de l'objet poétique, précieux et transitoire, à renouveler sans cesse.

(1) *Haïku*, édition Munier-Bonnefoy, p. 117.

(2) *À l'ouest blanchit la lune. Grand Almanach Poétique Japonais, Livre IV, L'Automne*. Traduction et adaptation par Alain Kervern, éditions Folle Avoine, 1992, pages 63-73.

Car Jaccottet partage aussi avec les auteurs de haïkaï la quête du fugitif et de l'éphémère :

[...] toujours, sur ces gouffres d'eau, luit l'éphémère... (*P*, p. 53.)

[...] on jurerait

une lueur fuyant à travers bois [...] (*P*, p. 25.)

Singulièrement<sup>(1)</sup>, Jaccottet semble adhérer à cette observation de René Sieffert : l'essence du sentiment esthétique est dans « l'universelle impermanence<sup>(2)</sup> ». La lumière de Jaccottet est une lueur entre les ombres ou sur les gouffres, simple et de passage, toujours menacée, resplendissante même par son propre effacement. Elle habite l'instant, et le poème traque la discontinuité pour le faire briller comme dans ce texte d'Issa<sup>(3)</sup> :

La première luciole !

En allée, envolée,

Le vent m'est resté dans la main.

Le haïku provoque ou restitue l'émotion de la perte en substituant à la faible permanence de l'insecte lumineux celle, fort aléatoire, du vent. Désir, surprise, transformation, génèrent le « point-temps » du poème et constituent son événement.

La notion de « point-temps » qui sied aux trois vers de 5/7/5 syllabes que doit compter le haïku, éclaire aussi, en partie, l'écriture de Philippe Jaccottet. L'équilibre de l'instant, fragile comme la « balance de l'aube » (*P*, p. 99.), répond au refus de narration qui motive certains poèmes. De ce refus dépend le traitement du verbe chez le traducteur mais aussi le poète.

Là où Roger Munier emploie le présent de l'indicatif dans un texte de Gyôdai<sup>(4)</sup> :

Les feuilles qui tombent

s'amassent l'une sur l'autre

Jaccottet préfère le participe<sup>(5)</sup> :

Les feuilles qui tombent,

L'une sur l'autre couchées.

(1) Contrairement à d'autres poètes en quête de permanences, tel qu'en témoigne par exemple Salah Stétié au cours d'un entretien transcrit pour le n° 4 de *La Rivière Échappée*, 1993, p. 51.

(2) R. Sieffert, *ibid.*, p. VII.

(3) Premier haïku d'été, transcrit par Jaccottet.

(4) Éd. Munier-Bonnefoy, p. 170.

(5) Huitième haïku d'hiver.

Ainsi le geste de l'empilement, et sa durée, s'effacent au profit de l'instant de la perception. Cette soustraction du verbe à l'ordre temporel peut conduire jusqu'à l'emploi aberrant de l'infinitif :

L'appel du coucou :  
Ah ! le voilà descendre  
À travers l'eau.

*Bashō*<sup>(1)</sup>

Même si l'infinitif dénote la durée interne de la descente, il reste hors récit, circonscrit dans l'instant de l'exclamation. Dans ses poèmes aussi Jaccottet refoule le récit en employant parfois les participes :

Ô premiers jours de printemps  
jouant dans la cour d'école  
entre deux classes de vent ! (*P*, p. 41.)

La foudre d'août

Une crinière secouée  
balayant la poudre des joues (*P*, p. 122.)

Ces choix excluent la narration, les poèmes deviennent révélation de l'instant, « point-temps » de l'émotion, conformément à l'interprétation du texte de Gyôdai.

Mais tous les haïku ne révèlent pas nécessairement le « point-temps » de l'intérieur. Ils en cernent parfois les contours en exprimant le sentiment de l'immédiat : le juste avant ou le juste après. Les poètes japonais sont attentifs aux signes de l'instant inaugural : « la première luciole », « la première rosée », « Première neige », « la première pluie d'hiver », ainsi qu'aux traces d'un passé proche :

La cloche du temple s'est tue.  
Dans le soir, le parfum des fleurs  
En prolonge le tintement.

*Bashō*<sup>(2)</sup>

En passant d'un ordre sensoriel à l'autre, la logique temporelle que semblait instaurer le passé composé du premier vers est abolie. La temporalité du haïku relève de l'intrusion radicale de l'altérité : le poète traque ce qui transforme et bouleverse, d'où l'emploi d'adverbes tels « encore » ou « désormais »<sup>(3)</sup>. La poésie de Jaccottet, aussi développée

(1) Quatorzième haïku d'été.

(2) Huitième haïku de printemps.

(3) Dix-huitième haïku de printemps.

soit-elle parfois, s'enracine également dans le bouleversement de l'instant. C'est le cas dans « Agrigente » :

Il commence à pleuvoir. On a changé d'année.

Le poème génère ainsi la sensation d'un « maintenant », comme dès ces premiers vers :

Je sais maintenant que je ne possède rien (*P*, p. 28.)

Maintenant la terre s'est dévoilée (*P*, p. 52.)

Le poème lui-même devient instant inaugural ou sentiment d'immédiat. Dans le vers suivant de « Fin d'hiver », c'est l'adverbe « encore » qui marque l'imminence :

l'encore imperceptible mort (*P*, p. 97.),

alors que parfois l'ensemble de la modalité (interrogative, jussive ou exclamative) y contribue :

Ah ! qu'elle flambe enfin  
avec l'ambre tombé à terre (*P*, p. 118.)

[...]

Vite !

Que la peau s'empourpre  
avant l'hiver ! (*P*, p. 133.)

Le poète occidental donne alors au désir une forme toute proche de la structure « point-temps » du haïkaï, célébrant ainsi le sentiment de la hâte.

Par le biais de l'analogie, l'image contribue aussi, pour le traducteur et le poète, au rythme d'une écriture soucieuse de révéler l'instant. Dans sa préface, Yves Bonnefoy considère que le poète occidental emploie l'analogie « à la recherche des lois » : « On lui reconnaît la valeur d'une connaissance [...] tandis que ce qu'énonce Buson, c'est clairement une perception de l'immédiat [...] c'est une notation sans arrière-pensée spéculative. [...] Il ne s'est pas agi de dégager une architecture de la broussaille des apparences, mais de faire corps avec un instant<sup>(1)</sup>. » Or voici deux extraits de *Airs* :

cette neige : hermine enfuie (*P*, p. 103.)

L'œil :

une source qui abonde (*P*, p. 113.)

(1) Éd. Munier-Bonnefoy, pages XIV-XVI.

De telles analogies reflètent selon l'analyse de Bonnefoy bien davantage la poétique de Buson que celle de Baudelaire ! L'image est jaillissement, par son motif (la fuite, la source) et la syntaxe. L'emploi des deux points théâtralise le rapprochement des deux données instantanément, sans médiation. Le retour à la ligne après « l'œil » accentue même le surgissement du comparant, créant l'événement analogique. Si ces images valent davantage comme moteurs de l'actualisation poétique de ces poèmes qu'en tant que « lois », c'est aussi l'effet du cadre énonciatif : la *déixis* (le démonstratif, l'article défini, la première personne...) inscrit l'image dans l'espace-temps de son énonciateur. Dans ses traductions, Jaccottet emploie abondamment les deux points (vingt-six haïku sur soixante en comprennent). Ils ne sont pas tous facteurs d'analogie, mais ils « dramatisent » l'énoncé, comme dans sa poésie, et permettent d'établir le raccourci de la sensation immédiate<sup>(1)</sup>.

Pourtant, l'ensemble de ces remarques ne doit pas cacher les limites de la concision dans la poétique de Jaccottet. Elle reste pour l'auteur de *Poésie* un idéal souvent outrepassé. Le plaisir de la langue en est peut-être l'une des causes ; le rythme ternaire par exemple, ne se justifie souvent que par l'élan lyrique, origine d'une ample prosodie :

je m'entête à fouiller (1) ces décombres, (2) ces caisses  
(3) ces gravats [...]  
Ah ! Lâcher pour de bon (1) ferraille, (2) plâtre, (3) et planches !  
(*P*, p. 29.)

Ce goût du rythme ternaire ne se manifeste pas seulement dans les poèmes les plus anciens. La reprise rectifiée de « Leçon » dans le volume *À la lumière d'hiver*<sup>(2)</sup>, rend compte de cette adhésion du poète au déploiement du rythme ternaire :

(1) Qui me tiendrait les mains ne tiendrait pas celles qui tremblent,  
(2) qui mettrait un écran devant mes yeux ne me garderait pas de voir,  
(3) qui serait jour et nuit autour de moi comme un manteau  
ne pourrait rien /contre ce feu, /contre ce froid (*À*, p. 20.)

À la suite symétrique des trois vers parallèles succède un parfait trimètre. Certains poèmes ignorent donc la poétique du « point-temps » proche du haïku, pour éprouver des développements ternaires que l'on a coutume de considérer comme étant typiquement occidentaux.

(1) En se passant de ponctuation (hormis les points d'interrogation, d'exclamation et le tiret), Roger Munier atténue la tension du haïku : chaque fragment semble suspendu dans le blanc poreux de la page, tandis qu'avec Jaccottet le silence claque !

(2) *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, NRF, Poésie/Gallimard, 1994, indiqué *À* désormais.

L'éclatement de la concision se manifeste régulièrement à l'échelle du groupe nominal et du vers, selon une logique de redoublement. Par exemple, le premier poème de « Champ d'octobre » qui, doté de quatre vers, semble *a priori* très bref, comprend, en plus des deux adjectifs qualificatifs qui développent deux des groupes nominaux, trois cas de redoublement syntaxico-sémantiques :

La parfaite douceur est figurée au loin  
à la limite entre les montagnes et l'air :

distance, longue étincelle  
qui déchire, qui affine (*P*, p. 129.)

L'expression « au loin » est développée dans toute l'étendue du vers suivant, puis « distance » et « qui déchire » sont redoublés chacun dans l'apposition de la seconde partie des vers. Finalement, le poème ressemble à un haïku développé ou à la combinaison de deux haïku soudés par leur intime écho<sup>(1)</sup>.

La sensation de lire plusieurs poèmes en un seul est parfois ouvertement provoquée par le maintien dans le texte de choix multiples envisagés :

Divinités de plumes  
(simple image  
ou portant encore sous l'aile  
un vrai reflet)  
cygnes ou seulement nuages (*P*, p. 121.)

Le poème devient lieu des possibles et non plus, comme dans le haïku, l'expression d'une expérience unique et irremplaçable. L'emploi de « ou » introduisant l'alternative, ainsi que la parenthèse, dévoilent les outils de l'écriture, suscitant ainsi le « pli du poème », c'est-à-dire son accès à un métaniveau. Riche de cette possibilité, le poème puise sa propre matière dans sa difficulté même à paraître et les limites de sa poétique :

J'ai de la peine à renoncer aux images

---

(1) Le lecteur peut lire et réinventer deux textes très proches de la poétique du haïku :

\*La parfaite douceur est figurée au loin  
distance  
qui déchire

\*La parfaite douceur est figurée à la limite entre les montagnes et l'air  
longue étincelle  
qui affine

devient un hendécasyllabe, p. 137. Le motif de l'écriture, rarement figuré dans les haïku, occupe l'espace du métaniveau, laissant paraître, mis en abyme, le reflet du geste poétique. Or

j'écris des mots dans l'air à la légère, (*P*, p. 73.)

correspond singulièrement au geste énonciatif du haïku. L'accès au métaniveau n'éloigne donc pas Jaccottet de l'univers dont il semblait si proche. Il construit même parfois une nouvelle proximité. Considérons par exemple le premier verset de « Combat inégal » :

Cris d'oiseaux en novembre, feux des saules, tels sont-ils,  
les signaux qui me conduisent de péril en péril. (*P*, p. 77.)

Le premier vers comprend les caractéristiques principales d'un haïku : en trois étapes, le poète dispose et assemble un signe animal auditif, une indication temporelle et un motif visuel d'ordre végétal. Apposées, excluant tout développement narratif ou discursif, les deux extrémités de l'énoncé proposent un rapport analogique inédit. Brièveté, nouveauté, surprise sans vulgarité : les prescriptions de Bashô semblent bel et bien respectées<sup>(1)</sup>. Ce parent du haïku n'est pourtant pas isolé, Jaccottet le relaie immédiatement par « tels sont-ils ». Le vers qui suit peut donc être considéré comme une paraphrase poétique, un redoublement, un développement métalinguistique du premier vers. On peut réciproquement considérer le « vers-haïku » comme l'expression métapoétique de l'énoncé suivant. Quelle que soit l'interprétation retenue, l'emploi de « tels sont-ils » implique un changement de niveau logique : une conscience métalinguistique s'est glissée dans le poème, condamnant sa brièveté et en même temps sa « pureté » énonciative. Car le passage au métaniveau s'accorde souvent à l'expérience d'une perte, d'une limite de la parole :

sous la lune emportée par le vol des oiseaux,  
tu murmures et tu brûles. (Mais comment dire  
cette chose qui est trop pure pour la voix ?) (*P*, p. 57.)

Ici la parenthèse matérialise le pli du poème. L'anaphorique « cette chose » désigne difficilement, modestement, l'évènement moteur de l'écriture, qui se dérobe. Le poème n'occupe plus alors exactement le même espace que le haïku : la parole de Jaccottet trace ses contours, ses limites, l'impuissance poétique devient elle-même poésie, grâce à sa formulation. Le poète occidental s'autorise ainsi un libre trajet d'un niveau logique à l'autre, estompant parfois leur frontière :

La mort, pour un instant, a cet air de fraîcheur

(1) « La nouveauté est la fleur du haïkaï. » Bashô, *Le Haïkaï selon Bashô*, traduit du japonais par René Sieffert, Publications orientalistes de France, 1989, p. 123.

de la fleur perce-neige... (*P*, p. 40.)

Le motif floral du perce-neige rattaché spontanément à une saison, l'hiver, l'emploi de ce motif comme signe de la mort, la valeur ponctuelle de cette analogie (« pour un instant ») rassemblent, là encore, les éléments traditionnels du haïku. Mais au lieu de les apposer en régime parataxique, l'auteur les relie en explicitant leurs liens. Ainsi ces deux vers peuvent se lire comme un haïku « déplié » : on les qualifierait volontiers de « haïku narrativisé ». Conciliant la sensibilité du point-temps et le rythme délié de la langue, le haïku narrativisé se reconnaît en de nombreux poèmes :

Nuage de novembre, oiseaux sombres par bandes qui traînez  
et laissez après vous aux montagnes un peu  
des plumes blanches de vos ventres, (*Ā*, p. 90.)

On peut imaginer, suspendues en amont de ce poème d'*À la lumière d'hiver*, quelques notes de Bashô ou d'Issa, consacrées aux nuages, aux oiseaux et aux neiges d'automne. Il semble que leurs postures éthiques soient très proches et que l'adage poétique de Jaccottet « Tout m'a fait signe » (*P*, p. 44) aurait aussi illustré la disponibilité au monde des maîtres japonais.

De cette attitude commune, on relèvera aussi le choix du banal, l'intérêt porté au presque rien, comme à une araignée difficile à écraser :

Il y a juste, au pied du lit, cette araignée  
(à cause du jardin), je ne l'ai pas assez  
piétinée, on dirait qu'elle travaille encore  
au piège qui attend mon fragile fantôme... (*P*, p. 34.)

Shiki s'est ému du même instant :

Une fois l'araignée tuée  
la solitaire  
froide nuit !<sup>(1)</sup>

L'araignée n'est pas uniquement un motif partagé, elle représente l'attention à l'événement le plus simple d'une fin de journée, et révèle un sentiment furtif proche d'un indicible. Les amateurs occidentaux figurent souvent la démarche du haïku comme une expérience spirituelle zen<sup>(2)</sup>, ou, par exagération inverse, comme la prise en notes spontanée d'une scène résolument banale<sup>(3)</sup>. La parenté des poétiques

(1) Éd. Munier-Bonnefoy, p. 185.

(2) « Il n'est pas exagéré de dire que ce que propose un haïku achevé est une expérience qui s'identifie peu ou prou à celle du *satori*, de l'illumination. » Roger Munier, éd. Munier-Bonnefoy, p. IV.

(3) *Le Haïkaï selon Bashô*, par exemple, montre qu'il n'en est rien.

de Jaccottet et des maîtres japonais autorise une hypothèse médiane : la posture éthique de ces poètes allie légèreté et gravité, dans le sillon de l'expérience, sans pathos, mais imprégnée d'une indéniable émotion. Leur démarche commune résulte d'une foi en une cohérence du monde et de ses signes.

Pourtant, si leur rapport au monde les apparente, la confiance dans le langage les éloigne irrémédiablement. Le doute à l'égard des mots, qui imprègne l'Occident (et signe sa modernité) confine le haïku au rang d'un idéal que Jaccottet ne saurait habiter. Doté d'« un langage peu certain » (*P*, p. 53), le poète se désigne comme « l'ignare et l'inquiet ». (*P*, p. 53.). La transparence n'est plus que souhait, la limpidité un rêve.

Tout en cultivant sa connivence avec la poétique du haïku, Jaccottet n'a donc cessé d'éprouver des interrogations propres à la poésie de langue française : comment habiter l'instant dans le déploiement rythmé du verbe ? Comment révéler l'ordre des signes du monde quand celui des mots s'avère incertain ? Transcrire les haïku a permis sans doute au poète de repousser, pour un temps, ces limites. La sensation dut en être d'autant plus vive que, vu depuis l'Occident, le haïku résout un vœu d'unité tendue sur le vide. « L'éclair » de René Char ou « la présence » d'Yves Bonnefoy trouvent en lui un horizon limpide. On comprend ainsi l'enthousiasme de Philippe Jaccottet, et son refus de provoquer tout risque de déflorer le mythe d'une pure poésie.

**Nathalie Brillant Rannou**