

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	Bonnefoy, le haïku et la spiritualité
Author(s)	Le Dimna, Christian
Citation	フランス文学 , 28 : 55 - 69
Issue Date	2011-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041114
Right	
Relation	



Bonnefoy, le haïku et la spiritualité

Christian LE DIMNA

Introduction

Il semble inutile de présenter Yves Bonnefoy, poète, essayiste, critique, traducteur et professeur, âgé aujourd'hui de 87 ans, tant son travail a été abondamment récompensé en ces temps pourtant réputés difficiles pour la poésie. Menant parallèlement à son œuvre poétique, une réflexion critique sur les conditions de sa production, il s'est exprimé à plusieurs reprises sur le haïku et sur les raisons de la séduction qu'il avait exercée sur lui ainsi que sur de nombreux autres poètes français ou francophones depuis plus d'un siècle. Point n'est besoin non plus de définir le haïku, poème court japonais de dix-sept syllabes, que codifièrent et pratiquèrent d'abord Matsuo Bashô au 17^e siècle, puis Yosa Buson au 18^e, Issa Kobayashi et Masaoka Shiki au 19^e, et qui, découvert par les poètes occidentaux au début du 20^e siècle, suscita leur intérêt et leur émulation.

Après avoir brièvement retracé les circonstances qui ont conduit Bonnefoy à cette rencontre, nous en examinerons les modalités telles qu'elles s'exposent dans trois textes assez brefs qu'il a consacrés au haïku. Le premier, laconiquement intitulé « Du haïku », fut rédigé en 1978 pour servir de préface à une anthologie de haïkus¹⁾ réunis et traduits par Roger Munier qui, comme Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet ou Bernard Noël, appartient à cette génération des poètes francophones de la « présence », nés dans les années 1920 et 1930. Le second texte est celui de son discours de réception du Grand prix international Masaoka Shiki décerné en 2000, intitulé « Le Haïku, la forme brève et les poètes français »²⁾. Enfin, le dernier, qui ne porte pas de titre, est lui aussi une préface, cette fois à un recueil de textes brefs de Michel Jourdan, dans laquelle, en 2003, Bonnefoy revient sur l'importance de l'esprit du haïku pour la poésie française³⁾. C'est celui-là même qu'il voit se déployer dans le recueil de Jourdan qui se définit lui-même, peut-être en référence à Bashô, comme étant « un ermite migrateur ».

Plus de vingt ans séparent les deux derniers textes du premier, démontrant ainsi que la valeur accordée par Bonnefoy au haïku n'était pas de circonstance mais qu'il la place définitivement au cœur de sa recherche poétique. Il n'est pas sûr pour autant que, surmontant

ses appréhensions de ne pouvoir franchir les obstacles culturels, il ait pu saisir l'essence d'un objet poétique aussi éloigné. C'est pour mieux le savoir que nous tenterons donc de définir quelles étaient les attentes de Bonnefoy que le haïku aurait effectivement su combler et les besoins auxquels il aurait pu répondre. Nous verrons alors que c'est moins l'aspect matériel de la forme courte qui l'intéresse que son efficacité pour transmettre quelque chose de l'ordre de l'expérience poétique ou spirituelle.

1. Les conditions d'une rencontre

Jusqu'au début du 20^e siècle, dans le domaine artistique, c'est d'abord sur la peinture que s'exerce l'influence japonaise avant de s'étendre ensuite à la décoration et à l'architecture pour donner naissance à une nouvelle tendance nommée « japonisme ». Des impressionnistes tels Monet et Manet collectionnent les estampes japonaises du 18^e siècle et de la première moitié du 19^e, et s'imprègnent de leur nouveauté. Van Gogh croit découvrir un morceau du Japon dans le Midi de la France. En littérature, c'est la poésie qui s'ouvre d'abord aux formes inédites que lui découvre le « haïkaï » comme on le nommait avant que Masaoka Shiki n'impose l'appellation « haïku ». À la fin du 19^e siècle, l'influence du japonisme, en particulier avec les frères Goncourt, conduisit de nombreux poètes français à s'intéresser à la poésie japonaise au point de donner naissance à une école française du « haïkaï ». En 1905, un an après être revenu enthousiasmé d'un séjour au Japon, Paul-Louis Couchoud⁴ avait publié un recueil contenant soixante-douze « haïkaïs » sous le titre *Au fil de l'eau*⁵. Cependant, cette mince plaquette publiée seulement à quelques dizaines d'exemplaires, si elle a valeur de repère, n'aura guère de retentissement.

La véritable ouverture apparaîtra une fois terminée la Première Guerre mondiale, quand Paul Claudel reviendra au Japon et résidera à Tokyo en tant qu'ambassadeur, de novembre 1921 à février 1927. Ce séjour qui lui permet de prendre connaissance des divers arts japonais, du théâtre et de la littérature, aura une profonde influence non seulement sur son œuvre mais, à travers elle, sur toute la littérature française. *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* (1929) est un recueil d'essais qu'il a consacrés au Japon mais ce thème apparaît souvent tout au long de son œuvre. Déjà au cours de son séjour, il avait publié des poèmes courts à la façon des haïkus, *Souffle des Quatre Souffles* (1926), *Poèmes du Pont des Faisans* (1926) et *Cent Phrases pour Éventails* (1927) dont la forme matérielle et le sujet portent la

trace évidente de la littérature et de la culture japonaise. La renommée de Claudel permettra ainsi à la poésie japonaise et au haïku de se faire plus largement connaître en France et de séduire alors des romanciers comme Jules Romains, Jules Renard, Jean Paulhan et des poètes comme Éluard qui en 1920 dans *Pour vivre ici* publie quelques haïkus.

Dans les années soixante, on assiste en France à un regain d'intérêt pour le haïku par le biais cette fois des écrivains américains de la « beat generation » qui se sont tournés vers l'Orient pour trouver des réponses aux problèmes constitutifs de la civilisation occidentale qui avaient abouti à deux guerres. Pour contrer le matérialisme ambiant, des écrivains tels Jack Kerouac pour le roman, Alan Ginsberg pour la poésie et Alan Watts dans ses essais sur le bouddhisme Zen⁶⁾ sont en quête d'une nouvelle forme de spiritualité dont ils croient découvrir certains traits dans le bouddhisme Zen que, quelques années plus tôt, les ouvrages de Daisetz Suzuki⁷⁾ avaient fait connaître. C'est à peu près à la même époque que paraissent les quatre tomes de la somme que Reginald Blyth⁸⁾ consacra au haïku et dont les traductions mais surtout les commentaires apparaissent comme fortement imprégnés des interprétations fournies par Suzuki. Toujours en anglais, sont publiées un peu plus tard les études de Donald Keene⁹⁾ et de Kenneth Yasuda¹⁰⁾ qui complètent le travail d'introduction de la littérature japonaise aux lecteurs occidentaux.

Il faudra pourtant attendre encore quelques années pour que les lecteurs français découvrent les livres de Blyth présentés par Philippe Jaccottet¹¹⁾ qui sera lui-même traducteur de quelques haïkus. Comme lui, Yves Bonnefoy s'imprègnera longuement du haïku et développera sa réflexion sur ce sujet dans les trois textes précédemment présentés.

De retour d'un voyage à Tokyo, en 1970, Roland Barthes, qui avait lu ces traductions, évoque dans son célèbre *L'Empire des Signes*¹²⁾, le haïku qu'il aborde en tant qu'objet textuel vu à la lumière du structuralisme. Il en compose d'ailleurs lui-même quelques-uns dans la perspective de la préparation d'un roman.

À partir de cette époque et jusqu'à aujourd'hui, vont se succéder régulièrement les traductions de haïkus japonais parmi lesquelles nous pouvons citer celles de Maurice Coyaud¹³⁾, Jean Cholley¹⁴⁾ et René Sieffert¹⁵⁾. Alain Kervern traduit un saïjiki : *Grand Almanach Poétique Japonais* et publie un essai sur le haïku¹⁶⁾. Les éditions Arfuyen et Moundarren publient régulièrement des traductions de haïkus anciens et contemporains mais les haïkistes du 20^e siècle restent encore largement inconnus.

Ce rapide historique permet d'abord de constater que l'image du haïku reste encore très limitée à celle que lui ont donnée Bashô et les haïkistes du 17^e siècle. On ignore aussi souvent le fait que le haïku s'intégrait généralement dans le cours d'un récit où il constitue une sorte d'arrêt sur image, accompagné d'un commentaire. Cette représentation ne reflète guère non plus la rénovation que lui a imposée Shiki Masaoka, en opposition à la poésie de Bashô. Influencé par la philosophie occidentale, Masaoka considérait que la description d'après nature ou « shasei » était essentielle ainsi que la simplicité du style. Enfin, la publication des haïkus contemporains reste encore parcimonieuse et Kyoshi Takahama, Ippekiro Nakatsuka, des poètes proches de la revue « Hototogisu » (le Coucou) tels Sekitei Hara, Hisajo Sugita, Suju Takano, ou le réformiste Koi Nagata sont encore souvent mal connus.

De plus, les Occidentaux qui, dans les années cinquante, ont redécouvert le haïku dans l'anthologie de Blyth imprégnée de l'exégèse zéniste de Suzuki, ou dans la traduction de Munier fortement marquée de sa propre expérience spirituelle, n'ont pas eu d'autres choix que d'y voir une poésie du satori, de l'illumination. Faut-il pour autant considérer que la lecture qui s'est faite du haïku au cours de ce siècle, et notamment celle qu'en donne Bonnefoy, est empreinte de la « beauté du contresens » ? C'est ce qu'affirme Philippe Forest qui place sous son signe notre interprétation de la littérature japonaise, comme d'ailleurs de tous les beaux livres puisque, selon Proust qu'il cite, « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux¹⁷⁾. » L'examen attentif des considérations de Bonnefoy sur le haïku nous permettra peut-être de découvrir qu'il était très conscient des différences idiosyncrasiques et culturelles qui provoquent les faux-sens, même s'il n'a pas toujours pu les surmonter.

2. La crainte du contresens

Face au haïku, Bonnefoy avoue d'emblée un « sentiment d'insuffisance¹⁸⁾ » mais l'intérêt sinon l'amour qu'il lui porte, avec tant d'autres poètes français, justifie les « efforts sérieux » entrepris pour contourner les diverses barrières qui empêcheraient d'« en comprendre l'esprit »¹⁹⁾.

Le premier obstacle est bien sûr constitué par la langue elle-même. Le traducteur de Shakespeare qu'est Bonnefoy ne peut qu'être particulièrement sensible à la difficulté que pose la traduction du japonais en français. « Je n'ai d'ailleurs pour lire ces poèmes ou même leurs commentaires que la ressource des traductions, ce qui me semble bien peu²⁰. » regrette-t-il. Il y a entre ces deux langues, « que l'on ne peut imaginer plus lointaines l'une de l'autre », non seulement « une disparité des connotations et dénotations » mais encore une « disparité des vocabulaires voire [des] syntaxes ». Ces disparités, que l'on retrouve entre toutes les langues, ne sont ici remarquables que par leur intensité alors qu'est bien plus fascinant pour Bonnefoy le passage d'une langue d'idéogrammes à une langue alphabétique. « Mais déjà, remarque-t-il, il n'y a pas que des mots dans le haïku, mais des caractères, qui sont des idéogrammes, des pictogrammes. Alors que cette sorte de notation est la conséquence d'un choix qui va profondément à l'encontre de ceux qu'on a faits en Europe²¹. » Pour lui les idéogrammes « gardent souvent un peu, dans leur apparence, de la figure des choses », ce qui fait que le poète qui les utilise « sera un peintre » qui fait voir le monde. « Que va-t-il rester de cette intuition dans les mots de nos traductions, séparés comme ils sont chez nous de l'aspect sensible des choses mêmes qu'ils nomment par la nature foncièrement arbitraire et abstraite de la notation alphabétique ? » s'interroge Bonnefoy. Peut-être n'aurait-il pas été obligé de « se résigner à penser que cette traduction est impossible », s'il avait su que la plupart de ce qu'il appelle des idéogrammes sont souvent en fait des idéo-phonogrammes, qui comprennent à la fois une indication phonétique et une indication sémantique.

Sur la base de cette méconnaissance du système des idéogrammes, Bonnefoy élabore une réflexion philosophique et métaphysique au cours de laquelle il oppose l'expérience immédiate que procure l'usage de l'idéogramme, au développement réflexif qu'impose la langue alphabétique. Contrairement au poète occidental qui utilise des signes, c'est-à-dire des représentations arbitraires du signifié, et dont la poésie est l'expression d'un imaginaire, le poète japonais se sert d'idéogrammes, ces signes graphiques qui retiennent une part de l'apparence de la chose et en restituent la présence, réduisant ou effaçant celle du sujet parlant ainsi que l'explique Bonnefoy au public japonais de son discours :

Et qui plus est, la notation graphique des mots est pour vous constituée d'idéogrammes, de signes gardant souvent un peu, dans leur apparence, de la figure des choses, et le haïku est bref, ce qui permet d'en voir tous les caractères d'un seul regard,

d'où suit que le poète pourra faire passer à travers ses mots un frémissement de leur figure visible qui aidera à sa perception du plus immédiat, du plus intime, dans la situation qu'il évoque²²).

Bonnefoy est-il à son insu la victime d'une vision exotique de l'Orient ou bien ne se livre-t-il pas en toute conscience à la « rêverie²³ » d'avoir découvert dans le haïku ce dont il est en quête, c'est-à-dire « une langue qui aurait tout reconnu, tout réglé²⁴ », « une langue bien établie dans son droit, heureuse²⁵ », dans laquelle « les mots et les relations entre mots ont l'ampleur et la densité de la variété des choses²⁶ » ? Si les poètes français ont été fascinés par le haïku, c'est qu'après les outrances romantiques, ils voulaient purifier la langue en la débarrassant des images qui l'encombraient. Les rares idéogrammes du haïku paraissaient alors si limpides et si proches du réel, comparés aux formes poétiques françaises :

Nous n'avons pas comme vous l'aspect visible des signes pour soutenir l'intuition du poète, et les aspects conceptuels du vocabulaire continuent donc de prédominer dans nos mots, même quand ceux-ci ne sont employés qu'en petit nombre, si bien que pour accéder à la profondeur et à la limpidité d'une notation semblable à celle des maîtres du haïku il faut avoir mené dans notre recours aux substantifs et aux adjectifs une longue lutte qui doit être assez présente dans le poème pour que le lecteur l'y reconnaisse, la revive, et apprenne ainsi avec le poète à voir comme celui-ci a réussi à le faire²⁷).

Reprenant l'idéal de Mallarmé de fonder une langue pure, Bonnefoy feint plutôt de le croire puisqu'aussi bien « pour l'artiste oriental la dénomination, rêve-t-il, est transparence, est extase. Les mots, dans leur suffisance²⁸. » Ou peut-être même a-t-il été un temps le jouet de cette utopie de la limpidité du haïku : « Ma première impression, ma rêverie, c'avait été qu'une langue était aimée, dans cette poésie, pour soi-même, qu'elle y était célébrée, l'œuvre ne faisant que laver les mots à grande eau, après l'usage de chaque jour²⁹. » Il découvre hélas au détour d'un haïku de Buson, que pour les poètes japonais aussi, les mots eux-mêmes finissent par obscurcir le chemin vers les choses. Il lui faudra donc abandonner ce rêve oriental et s'interroger davantage sur les véritables raisons de l'intérêt porté au haïku.

La seconde barrière que doit ouvrir Bonnefoy pour aller à la rencontre du haïku est celle de la culture occidentale, de ses paradigmes et de sa conception de la personne individuelle. Là encore, le poète se montre très averti des risques inhérents à la communication interculturelle et de la difficulté à franchir cette « mystérieuse frontière³⁰ » quand il

s'interroge :

Ai-je le droit de conclure ? Ai-je même les mots, les catégories de pensées, qui me permettraient de le faire ? Je lis, je relis

*Le vent sur le toit du temple,
toute la nuit je l'écoute*

mais ne sais plus décider du statut de ce « Je » qui s'affirme là, ni comprendre ce que « toute la nuit » signifie. Faut-il vraiment penser que ce n'est que ce non-événement, sans durée qu'apparente, sans dedans ni dehors, sans haut ni bas, qui passe comme un tracé de plus de l'écume sur la plage déserte de la parole ³¹⁾?

Bonnefoy est tout à fait conscient que le grand intérêt que Jaccottet et lui portent au haïku, tient précisément au fait qu'on y assiste à la disparition de cette personne « comme illusion de celui qui parle³²⁾ », illusion à laquelle pourtant il ne résoudra jamais à renoncer, preuve qu'il continue encore à douter de la possibilité d'une conscience impersonnelle et persiste à confondre ego et conscience de soi. Il voit dans l'emprise de la religion sur la culture l'explication du fait que les poètes occidentaux restent « hantés par ce rêve occidental que la personne soit comme telle une réalité absolue³³⁾ ». Il ajoute encore :

qu'il y a d'ailleurs dans le poète français une conscience de soi comme personne qui reste forte, quelle que soit la qualité d'évidence des leçons d'impersonnalité, de détachement de soi qu'il rencontre dans une poésie japonaise fortement imprégnée par le bouddhisme. Ce n'est pas aisément que l'on oublie en Occident l'enseignement du Christianisme, qui fut de dire que la personne humaine a une réalité en soi et une valeur absolue. La sensibilité poétique reste chez nous absorbée par la réflexion du poète sur soi, et les grands poèmes demeurent pris, par conséquent, dans une ambiguïté, partagés entre le souci de la destinée personnelle et le besoin de plonger dans la profondeur du monde naturel et cosmique, où cette destinée n'aurait plus de sens³⁴⁾.

L'attitude de Bonnefoy demeure jusqu'à ce jour empreinte de cette même ambiguïté. Les trois textes analysés exhibent de façon lancinante cette déchirure intime entre le désir d'échapper aux cadres contraignants de la personne, au nom de l'expérience qui en révèle la possibilité, et l'impossibilité de rompre avec les catégories d'une pensée façonnée par le

christianisme :

Il est rare qu'un reste de christianisme ne subsiste pas dans leur faim de réalité immédiate, pour y troubler l'accueil des enseignements de l'Orient. Le christianisme, c'est-à-dire la catégorie de personne, qui nous permet de nous percevoir comme autres que la nature, — mais surtout l'intérêt que nous portons, c'est presque un instinct désormais, à la société humaine et à son histoire. L'absolu personnel, cela peut être un point de départ, à la rigueur, pour l'expérience de ce qui le dénie de façon directe. Mais l'histoire, le passage vers l'avenir que nous déchiffrons, irrésistiblement, dans nos actes, l'espoir que nous plaçons dans nos projets politiques, cela, c'est l'habitude presque insensible qui nous empêche d'entendre dans toutes ses résonances une sensibilité qui, profondément, s'en détourne³⁵⁾.

Une « tension³⁶⁾ » extrême parcourt donc l'œuvre poétique de Bonnefoy. Le poète aspire en effet à « une immédiateté silencieuse », tout en étant incapable de renoncer à une destinée personnelle, renoncement qui est pourtant le prix à payer pour acquérir « un regard délivré des illusions, un regard sans recul, un regard qui voit tout ce qui est, c'est-à-dire n'est pas³⁷⁾ ». Il sait que pour mettre un terme à sa quête en abolissant les catégories de la personne, il lui aurait fallu s'« engager dans un long travail de clarification intérieure où le « moi » qui s'obstine dans ses illusions aurait à se dissiper dans l'évidence du monde. » Mais il préjuge de lui-même en se considérant incapable de mener à terme un tel travail. La barrière culturelle s'avère donc infranchissable pour celui qui reste soumis au paradigme de la finitude qui nous fait croire que l'union avec l'absolu est inaccessible en cette vie et incompatible avec notre inscription dans le monde.

3. « Une dimension manque à la poésie française »

La séduction qu'exerce le haïku sur Bonnefoy s'explique certes par « sa pratique extrêmement raffinée de la dénomination³⁸⁾ » mais uniquement parce que l'usage précis des mots permet de délivrer le regard de ce qui l'encombre : « Aucun poème mieux que le haïku ne permet ainsi à ce qui est de reparaitre dans la conscience, d'en disperser les rêves, les prétentions, de substituer sa lumière à notre pénombre conceptuelle, qui se sent si aisément en exil³⁹⁾. » Bonnefoy, lecteur des mystiques ne peut ignorer que l'expression « ce qui est »,

qu'il a d'ailleurs mise en italique, pointe vers ce que d'autres appellent Dieu, le Soi, la Conscience ou l'Âtmâ. Ce qui fait la valeur du haïku, explique Bonnefoy aux auditeurs japonais, ce n'est pas « une forme précise mais un esprit, une immense capacité d'expérience spirituelle.⁴⁰⁾ » Cette expérience serait une sorte de « réveil dans l'esprit du sentiment du temps qui passe, c'est-à-dire de l'existence, c'est-à-dire de l'instant, lequel est une expérience possible de l'immédiat⁴¹⁾. » Ces instants seraient aussi « des moments où, au sein de notre écriture, là où le moi continue de monologuer, on aura réussi, à cause de quelque événement dans nos vies, à voir se dresser devant nous la réalité silencieuse, à la fois très étrangère à notre souci et mystérieusement accueillante⁴²⁾. »

Cette expérience fonde certainement l'œuvre de Bonnefoy et donne sens à cette « présence » que doit révéler la poésie. Récemment encore, dans sa conférence à l'Université de Tous les Savoirs, où il se demande comment la parole peut échapper aux limitations de la pensée conceptuelle, il évoque ainsi l'un de ces « moments » :

Nous avons chacun de nous regardé à quelques moments un débris ocre ou rouge de feuille morte ou un nœud dans l'écorce du tronc d'un arbre avec alors et soudain « rien que » en esprit. Rien que la perception de cette couleur, de ce renflement. Tout ce qui aurait pu alentour signifier, parler, proposer de la signification, faisant maintenant silence. C'est dans ces cas comme si la profondeur de l'être sensible affleurait par-dessous le voile des interprétations et des formulations que multiplie la pensée et en cela même nous présentait un fragment du monde qui pourrait aussi bien être son tout⁴³⁾.

S'agit-il là d'une expérience poétique ou du traitement poétique d'une expérience spirituelle voire mystique ? C'est selon l'interprétation qu'on veut bien en donner. L'utilisation que fait le poète du « comme si » souligne sa réticence à admettre la parenté entre ce moment et ceux que décrivent les mystiques. La difficulté de Bonnefoy aura été jusqu'à ce jour d'admettre que ces « moments », récurrents dans ses poèmes comme dans ses essais et qui en font sans doute le trait le plus constant de son œuvre, puissent se transformer en état permanent pourvu qu'il ose regarder sa personne ou plutôt son personnage comme ce « nœud dans l'écorce du tronc d'un arbre ». Toujours est-il qu'il répugne à reconnaître comme telle l'expérience d'unité qui couronne la quête du mystique dans laquelle disparaît toute dualité entre la forme et le sans-forme. S'il critique la conception platonicienne pour laquelle l'apparence n'est qu'un reflet, et croit en la possibilité par la poésie d'atteindre à l'essence du monde, comme le haïku en apporterait la preuve, il se sent obligé de choisir le

monde des formes.

Dans *Début et fin de la neige*, le célèbre poème intitulé « Hopkins Forest⁴⁴⁾ » paraît faire directement allusion à ce choix opéré au cours de l'un de ces « moments d'expérience » où, alors que le poète a brusquement été confronté à la perte du sens du monde et des mots, le réel se révèle comme forme du monde.

J'étais sorti
Prendre de l'eau au puits, auprès des arbres
Et je fus en présence d'un autre ciel.
Disparues les constellations d'il y a un instant encore,
Les trois quarts du firmament étaient vides.

Je rentrai
Et je rouvris le livre sur la table.
Page après page,
Ce n'étaient que des signes indéchiffrables,
Des agrégats de formes d'aucun sens
Bien que vaguement récurrentes,
Et par-dessous une blancheur d'abîme
Comme si ce qu'on nomme l'esprit tombait là, sans bruit,
Comme une neige.
Je tournai cependant ces pages⁴⁵⁾.

Apparaît clairement ici le dilemme de Bonnefoy attiré par l'« abîme » de l'esprit mais choisissant de rentrer dans la maison, de reprendre ses livres et d'assumer le rôle du passeur qui avec les mots tente de révéler ce que pourtant ils cachent, paradoxe du poète. Cette ambiguïté, il croit la découvrir dans le haïku lui-même qui

n'observe ainsi la vie subtile des mots qu'avec une intention qui va plus loin qu'eux à la rencontre des choses, ou de l'absence qu'on nomme chose ; et qu'aussitôt on y a entendu un nom, perçu sa relation pourtant si heureuse aux quelques autres qui sont auprès, vécu la transparence qui fait d'eux tous le reflet d'un instant du rapport au monde, eh bien cet instant se défait de la dénomination, la repousse au-dehors de son absolu, tout en se faisant

soi-même, en cet absolu, quelque chose d'infiniment relatif, – un tracé de l'écume parmi le milliard des autres au sein d'une unité qu'on perçoit du coup au-delà de toute existence particulière, de toute approche partielle⁴⁶).

Par la vertu de la forme courte dont le haïku est le prototype parfait :

Nous sommes rapatriés dans ce sentiment d'unité que le long discours nous ferait perdre. Or, cette expérience d'unité, d'unité vécue et non pas seulement pensée, c'est évidemment la poésie. On peut oublier cela, en Occident, parce que nos traditions religieuses, celles du Dieu personnel, transcendant par rapport au monde, ont séparé l'absolu de la réalité naturelle, mais ce n'en est pas moins, cette approche de l'Un dans chaque chose, l'émotion suprême à laquelle instinctivement tous les poètes s'attachent⁴⁷.

L'expérience poétique serait donc, comme l'expérience spirituelle, celle de l'unité ou du moins telle est la dimension qui impressionne le plus Bonnefoy parmi toutes celles que recense le philosophe Comte-Sponville dans la description qu'il donne de l'expérience spirituelle qui dans sa vingt-cinquième année transforma toute sa vie et toute sa pensée :

C'était quoi cette expérience ? C'était un certain nombre de mises entre parenthèses.

Mise entre parenthèses du temps ; c'est ce que j'appelle l'éternité. Tout à coup il n'y avait plus le passé, le présent, l'avenir. Il n'y avait plus que le présent. Là où il n'y a plus que le présent, ce n'est plus du temps, c'est de l'éternité.

Mise entre parenthèses du manque. Tout d'un coup, et sans doute pour la première fois de ma vie, plus rien ne manquait. Mise entre parenthèses du manque ; c'est ce que j'appelle la plénitude.

Mise entre parenthèses du langage, de la raison, du logos ; c'est ce que j'ai appelé le silence. Pour la première fois peut-être de ma vie, je n'étais pas séparé du réel par des mots. J'étais de plain-pied dans le réel.

Mise entre parenthèses de la dualité. À la fois de la dualité entre moi et tout le reste ; c'est ce que j'appelle l'unité. J'étais un avec, un avec tout.

Mise entre parenthèses aussi de la dualité entre moi et moi, entre la conscience et l'ego. Je n'étais qu'une pure conscience sans ego ; c'est ce que j'appelle la simplicité.

Mise entre parenthèses de l'espérance et de la peur. Bien sûr, puisque j'étais dans le pur présent. Pour la première fois de ma vie peut-être, et pour l'une des dernières, je n'avais peur de rien. Ça c'est une expérience très étonnante. Tout à coup vous n'avez peur de

rien ! C'est ce que j'appelle, c'est ce qu'on appelle la sérénité.

Une mise entre parenthèses du combat. Tout à coup, je n'avais plus à me battre. C'est ce que j'appelle la paix.

Enfin, mise entre parenthèses, et c'était le plus étonnant, de tout jugement de valeur ; et c'est ce que j'ai mis plusieurs années à appeler l'absolu.

Naturellement tous ces mots trahissent l'expérience, parce qu'elle était, par définition, intégralement silencieuse⁴⁸.

Intégrer cette expérience au quotidien pour en faire plus qu'une parenthèse constitue une « sadhana », une ascèse pour le disciple engagé sur un chemin de transformation. De la même manière, faire du haïku fondé sur cette expérience de l'unité, un instrument destiné à retrouver cette expérience par la poésie, est un chemin qui doit s'ouvrir à la poésie française comme en est persuadé Bonnefoy :

Je puis même penser qu'il y aura dans notre poésie une expérimentation des poèmes brefs qui sera la conséquence directe des haïkus, en ce que ceux-ci ont d'universellement, d'internationalement valable : non une forme précise mais un esprit, une immense capacité d'expérience spirituelle⁴⁹.

Dans le premier texte, Bonnefoy concluait sur une double interrogation « Peut-on à la fois espérer et ne pas espérer, en suis-je encore à me demander. Que vaut la lucidité lorsque la foi la déserte ? », mais se refusait néanmoins à quitter sa lourde maison occidentale à demie-ruinée. Quelques années plus tard, il semble reconnaître plus que jamais la nécessité que dans les mots viennent se reformer l'immédiat et l'absolu.

Conclusion

La lecture attentive des réflexions de Bonnefoy nous l'a montré à la recherche d'un outil poétique apte à lui faire retrouver par le langage une expérience spirituelle dont il lui semble découvrir les traces dans le haïku. La brièveté de la forme n'a d'intérêt pour lui que parce qu'elle coupe court au bavardage, révélant alors ce qui est.

Peut-on dire pour autant qu'il fut une victime parmi tant d'autres de la fascination trompeuse exercée par ces petits tableaux dont la pure et simple désignation court-circuite

toute métaphysique de la désignation et toute profondeur du sens pour ne retenir selon Barthes que le « ça » des êtres et des choses dans une expérience de langage qui s'apparenterait au satori du zen japonais ? Est-ce simplement parce que Bonnefoy, Jaccottet ou Barthes se sont abreuvés à la même source que Blyth, qui plus est lui-même fortement influencé par Suzuki, qu'ils seraient tous victimes du même contresens, aussi beau soit-il ? Il serait sans doute plus simple de considérer, tout simplement, que c'est parce qu'ils savent reconnaître dans le haïku la trace brûlante de leur propre expérience spirituelle, qu'ils ne devraient pas hésiter à appeler mystique.

BIBLIOGRAPHIE

- *Nouvelle Revue Française*, n° spécial consacré au haïkaï, 1^o septembre 1920.
- Paul CLAUDEL, *Cent Phrases pour éventails* (1927), Poésie/Gallimard.
- Julien VOCANCE, *Le Livre du Hai-kaï* (1937), Les Compagnons du Livre, 1983 ; *Clapotis d'étoiles : cent haïkus*, Voix d'encre, 1996.
- Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), Points/essais.
- *La Préparation du roman. Cours et séminaires du Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Seuil, 2003.
- Philippe JACCOTTET, *Haïku*, Fata morgana, 1996 ; *Transaction secrète*, Gallimard, 1987.
- Yves BONNEFOY, « Du haïku », in Roger Munier, *Haïku*, Fayard, 1986 ; *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977.
- Jean ANTONINI, *Anthologie du haïku en France*, Aléas, 2003.

NOTES

- 1) Yves BONNEFOY, « Du haïku », [1978], Préface à *Haïkus Anthologie*, Texte français de Roger Munier, Mercure de France, Paris, 1999.
- 2) Masaoka Shiki International Haiku Grand Prize, Recipients in 2000, Yves Bonnefoy, (France) <http://www.ecf.or.jp/shiki/2000/french.pdf>
- 3) Yves BONNEFOY, Préface à Michel Jourdan, *Journal du réel gravé sur un bâton*, Éditions du Rocher, Monaco, 2003.
- 4) Paul-Louis COUCHOUD, (1879-1959) est un philosophe, érudit et poète français. Il est aussi connu pour ses poèmes, adaptations du haïku en français. Il séjourna neuf mois au

Japon au début du siècle, de septembre 1903 à mai 1904, au début de la guerre russo-japonaise, grâce à une bourse d'Albert Kahn. (Voir J. Dubois, « Les Débuts de la poésie japonaise en France », site internet

<http://membres.multimania.fr/cherrycell/poesie.htm>, consulté le 20 septembre 2010.

5) Paul-Louis COUCHOUD, *Le haïkai : Les épigrammes lyriques du Japon*, La Table Ronde, Paris, 2003. *Au fil de l'eau*, Éditions Mille et une nuits, Paris, 2004.

6) Alan WATTS, *Le Bouddhisme Zen*, [1960], Payot, Coll. Petite Bibliothèque, Paris, 1969.

7) Daisetsu Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Albin Michel, Paris, 1954.

8) Reginald Horace BLYTH, *Haiku, Vol. 1 : Eastern Culture, Vol. 2 : Spring, Vol. 3 : Summer-Autumn, Vol. 4: Autumn-Winter*, The Hokuseido Press, Tokyo, 1949-1952.

9) Donald KEENE, *Japanese Literature - An Introduction for Western Readers*, John Murray, Londres, 1953.

10) Kenneth YASUDA, *The Japanese Haiku*, Charles Tuttle Company, Rutland and Tokyo, 1960.

11) Philippe JACCOTTET, « L'Orient limpide », NRF, No. 95, novembre 1960, p. 901-908.

12) Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, [Skira, Lausanne, 1970], Flammarion, coll. Champs, Paris, 1980.

13) Maurice COYAUD, *Fourmis sans ombre*, Éd. Phébus, Paris, 1978.

14) Jean CHOLLEY, *Un haïku satirique : le senryû*, P.O.F., Paris, 1981.

15) René SIEFFERT, *Le Haïkai selon Bashô. Traités de poétique*, P.O.F., Paris, 1983.

— *Les sept livres de l'école de Bashô*, P.O.F., Paris, 1986.

16) Alain KERVERN, *Grand Almanach Poétique Japonais*, Éd. Folle Avoine, Paris, 1988.

— *Malgré le givre, essai sur la permanence du haïku*, Éd. Folle Avoine, Paris, 1987.

17) PROUST cité par Philippe FOREST, *La Beauté du contresens, Allphabed I*, Cécile Default, Nantes, 2005, p. 11.

18) « Le Haïku, la forme brève et les poètes français », *Op. cit.*

19) *Ibid.*

20) Yves BONNEFOY, « Du haïku », *Op.cit.*, p. 146.

21) *Ibid.*

22) « Le Haïku, la forme brève et les poètes français », *Op. cit.*, p. 14.

23) Yves BONNEFOY, « Du haïku », *Op.cit.*, p. 135.

24) *Ibid.*

25) *Ibid.*, p. 136.

26) *Ibid.*

- 27) Masaoka Shiki International Haiku Grand Prize, *Op. cit.*, p. 19
- 28) *Ibid.*
- 29) *Ibid.*, p. 140.
- 30) Yves BONNEFOY, « Du haïku », *Op.cit.*, p. 148.
- 31) *Ibid.*, p. 146.
- 32) Préface à Michel Jourdan, *Op. cit.*, p. 10.
- 33) Masaoka Shiki International Haiku Grand Prize, *Op. cit.*, p. 20.
- 34) *Ibid.*, p. 21.
- 35) Préface à Michel Jourdan, *Op. cit.*, p. 11.
- 36) *Ibid.*
- 37) *Ibid.*
- 38) *Ibid.*, p. 9.
- 39) *Ibid.*, p. 10.
- 40) Masaoka Shiki International Haiku Grand Prize, *Op. cit.*
- 41) *Ibid.*
- 42) *Ibid.*
- 43) Yves BONNEFOY, « Expérience de l'immédiat », [en ligne], Université de tous les savoirs, Canal U., Conférence du 17-12-2000, [réf. du 3 février 2005]. Disponible sur : http://www.canalu.fr/canalu/chainev2/utls/programme/322/sequence_id/999036/format_id/3003/. Transcription par l'auteur.
- 44) Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige*, Gallimard, coll. Poésie, Paris, p. 130-135.
- 45) *Ibid.*
- 46) Préface à Michel Jourdan, *Op. cit.*, p. 9-10.
- 47) Masaoka Shiki International Haiku Grand Prize, *Op. cit.*, p. 16.
- 48) André COMTE-SPONVILLE, cité par Jacques CASTERMANE, *La Sagesse exercée*, La Table Ronde, Paris, 2005, p. 124-126.
- 49) Préface à Michel Jourdan, *Op. cit.*, p. 9-10.