

Stanislaw Jasionowicz

L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie

Lecture sans interprétation? Réception des poèmes haïku comme modèle de la „lecture idéale”

*Quand tu marches, contente-toi de marcher;
Quand tu es assis, contente-toi d'être assis.
Et surtout ne tergiverse pas!*

conseil du maître Zen

Faire la différence entre la lecture d'une oeuvre littéraire et son interprétation c'est, comme tente de le faire l'essai suivant, poser la question de la possibilité d'une „lecture sans interprétation”, possibilité d'une lecture comme action ne s'arrêtant pas aux opérations sur les signes du langage (cf. conceptions théoriques liées à la linguistique) mais perçue plutôt comme un „acte de conscience” dans lequel la réception s'arrêterait au niveau de la „perception pure”.

Nous allons donc essayer de regarder la réception des haïku comme le modèle de la „lecture idéale”, possible par l'application d'une sorte de représentation non-symbolique et, par la suite, réfléchir sur la possibilité d'une expérience existentielle non-linguistique, accessible néanmoins à l'aide des signes du langage.

1. Le haïku

Les poèmes haïku, dont il sera question, sont résultat des transformations, à travers plusieurs siècles, des formes traditionnelles poétiques japonaises, telles que **tanka** – un court chant (trente-et-une syllabes), souvent de caractère lyrique, qui exprimait l'harmonie des phénomènes de la nature et des émotions de l'homme. Des modifications spécifiques de la tanka résulte la forme **renga** – espèce de dialogue poétique de deux ou plusieurs personnes, possédant souvent un carac-

tère plaisant qui, au tournant du XIII^e et du XIV^e siècles, se répand entre les cercles plus vastes de la société japonaise d'alors. La popularité de cette forme poétique ne diminue que vers la fin du XVI^e siècle, quand (aux débuts du siècle suivant) elle est concurrencée par un nouveau style poétique: **haïkaï** (plaisanterie) et **haïku**¹.

Parmi les poètes de haïku les plus célèbres sont: Matsuo Bashō (1644–1694), Yosa Buson (1716–1783) et Kobayashi Issa (1763–1827).

Mouvement des vagues de la marée
Parmi les coquillages rosés
un lambeau du trèfle

Bashō, 1689²

Le haïku, dans ses trois vers³, (5–7–5 syllabes), met en place des phrases simples, courantes, qui „enferment un événement pur”.

Chaque poème haïku est une image – ébauche qui note l'état actuel d'un „fragment” du monde de manière la plus pleine possible car il rend ses couleurs, sa musique, même ses parfums, toute l'atmosphère qui l'entoure et qui agit sur les sentiments du poète et du lecteur. De même que dans les peintures Zen (Zenga), où des parcelles de l'Univers: arbre, fleur, feuille demeurent seuls dans un espace blanc et vide, en „décrivant” le monde de façon la plus brève et la plus exhaustive en même temps. La comparaison avec la peinture Zen n'est pas fortuite, puisque ces deux manifestations de l'art ont été conçues par une même pensée: le désir d'éprouver consciemment le moment présent⁴.

Ainsi Roland Barthes écrit, à propos du haïku dans son *Empire des signes*: „[...] (le) haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste”⁵. Barthes semble retrouver dans le haïku la réalisation de l'idéal d'unité de la forme et du contenu.

Toute la culture Occidentale semble être stimulée – surtout dans ses manifestations littéraires – par les deux fonctions principales du récit: la description et la définition. L'aspiration de l'auteur Occidental à partager avec son lecteur son savoir, ses expériences et ses impressions par l'intermédiaire de la littérature, stimule le jeu créatif incessant des signes-symboles, qui s'opère dans le cadre de la langue. Ce jeu est perçu le plus souvent dans les catégories d'**échange** (d'informations ou d'émotions). Le haïku, semble-t-il, ne remplit aucune des tâches ainsi conçues de l'oeuvre.

La spécificité de la vision japonaise de la relation signe–réalité devient plus nette dans sa confrontation avec la doctrine du bouddhisme Zen, dont s'inspirent les auteurs des meilleurs haïku. Selon cette branche de bouddhisme, l'expérience humaine est déterminée par la structure de notre esprit (intellect) et la tâche de l'homme constitue l'effort pour dépasser ces limites afin de connaître la réalité transcendente. Le point central du système Zen constitue la négation de la division dualiste entre le „sujet” et l'„objet”, si fondamentale dans toute la culture Occidentale (chrétienne). Le Zen rejette l'intellect comme outil unique de la connais-

sance, de même il combat l'impression de cet isolement comme n'étant qu'une convention ou un des points de vue possibles⁶.

Evidemment, en parlant du haïku, il faut être conscient du fait qu'il ne s'agit pas ici d'un phénomène tout à fait homogène – parmi les poètes Zen, quelques-uns seulement se sont inspirés directement de la philosophie Zen. Néanmoins, les exemples de haïku qui vont être cités sont liés par la convergence du contenu et des fins qui caractérisent cette forme poétique, réalisée par ses maîtres les plus appréciés, en admettant, qu'ils soient possibles à exprimer dans une langue quelconque.

2. Le haïku vu dans la perspective sémiologique de Roland Barthes

Certains éléments de l'approche non-dualiste du couple sujet–objet contiennent, dans le contexte du haïku, les réflexions de Roland Barthes concernant la culture du Japon, présentées dans son livre déjà cité *L'Empire des signes*. Barthes, en retrouvant dans le haïku une des manifestations de la vision japonaise du monde des signes et les rattachant à la tradition Zen, écrit à propos du haïku dans les catégories de l' „arrêt du langage”: étant tout à fait compréhensible, le haïku „n'a rien à dire” et chaque tentative vers son interprétation est condamnée à l'échec car „parler du haïku serait [...] le répéter”⁷.

La vieille mare:
Une grenouille saute dedans:
Oh! Le bruit de l'eau.

Quelque part plus loin dans l'ouvrage cité de Barthes, l'auteur, parlant des gestes de politesse (geste du salut et d'échange des cadeaux), examine les relations entre le *signifié* et le *signifiant* dans les cultures: occidentale et japonaise, en soulignant leur caractère discursif et dualiste en Occident, quand il écrit: „Topologiquement, l'homme Occidental est réputé double, composé d'un «extérieur», social, factice, faux et d'un «intérieur», personnel, authentique, lieu de communication divine”⁸. Dans cette optique, selon Barthes, le geste poli de l'homme Occidental devient un signe de respect, échangé par des sujets indépendants, mais aussi un geste qui cache souvent une multiplicité de sentiments différents et de sens seconds.

Comme le constate Barthes, les signes de politesse japonais ne sont pas les signes de communication entre les personnes. Le geste du salut ou le cérémonial lié à l'offre du cadeau deviennent privés de toute humiliation ou vanité et deviennent des formes privées de leurs „signifiés”: „le cadeau est seul; il n'est touché ni par la générosité, ni par la reconnaissance, l'âme ne le contamine pas”⁹.

Déjà quatre heures
Je me suis levé neuf fois
Pour admirer la lune

Lire ce poème comme un énoncé „la lune est si belle que le poète se lève et se relève pour la contempler de sa fenêtre”¹⁰ c’est dénier son idéal le plus profond, c’est introduire la division entre la forme et le contenu, c’est l’interpréter.

Tout le Zen, constate Barthes, apparaît comme l’action ayant pour le but de „casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous”¹¹.

Une des „idées fixes” de Roland Barthes est la notion du „degré zéro de l’écriture”¹². Ce „degré zéro” c’est un „acte de l’esprit” dans lequel l’interprétation devient anéantie et l’oeuvre apparaît comme un ensemble des fonctions linguistiques qui se combinent en structure. Pour Roland Barthes le haïku constitue un „arrêt de langage” donc une tentative pour l’„objectivité” („A la nullification du sujet correspond l’instauration de l’objet comme centre exclusif de positivité dans l’oeuvre littéraire. L’objet *est*, et il n’y a même que de lui seul qu’on puisse affirmer l’existence. Il est tout entier formé de langage, c’est-à-dire de ses éléments composants et de rien d’autre”¹³), objectiviation conçue comme la „réduction du signe à lui-même”.

Le nombre, la dispersion des haïku d’un côté, la clôture de chacun d’eux de l’autre, semblent à Barthes diviser, classifier à l’infini le monde, constituer un espace de purs fragments que rien n’est capable de „brider”.

La „dépersonnalisation” du signe, si chère à Barthes-sémiologue, se manifeste très nettement dans son attitude envers les poèmes haïku – ils constituent pour lui une contribution à la recherche du langage „innocent”¹⁴, non marqué culturellement, en plus qui „ne dit rien sur le réel”. Ainsi pour Barthes, „la lecture idéale” c’est la lecture „impersonnelle” des signes sans leur rapport au réel, la lecture des „signes vides”.

3. Le haïku – la perspective „existentielle”

L’expérience, à laquelle nous sommes confrontés dans le cas du haïku peut être regardée d’une manière qui diffère de celle des conceptions théoriques de l’oeuvre littéraire, liées à la linguistique et dont s’inspire Barthes.

Je suis persuadé – écrit dans son ouvrage *The Way of Haiku* J.W. Hackett – que les meilleurs haïku sont résultat d’une expérience immédiate de la nature et que cette expérience intuitive peut être exprimée dans toutes les langues. En principe, je considère le haïku comme une expérience d’ordre „existentiel” et non littéraire¹⁵.

Un tel regard sur l’essence du haïku, pas nécessairement lié à une école théorique concrète, admet la possibilité d’un certain „état d’esprit” permettant au lecteur de rester au niveau d’une „passivité absorbante de réception” au cours de l’acte de lecture, qui lui permet de ne pas se concentrer sur la signification des mots ou sur les références symboliques du texte, de ne pas essayer de retrouver l’„essence” du poème ou de l’associer à un autre texte déjà connu.

„Tout ce que Japonais observe, il s’y unit complètement, il l’absorbe de tout son être. Nous possédons plusieurs preuves d’une telle attitude: la contemplation des cerisiers en fleurs, ou d’une exposition florale, la composition des bouquets, la délectation d’un paysage ou de la forme d’un arbre [...]” – nous pouvons lire dans les notes du connaisseur de la culture du Japon Eugène Herrigel¹⁶. Regardons les „peintures” haïku – ce sont des contemplations, des reflets d’un état authentique de conscience, qui ne doit rien à un effort de la volonté.

Les herbes dans la brume
sans bruit coule le ruisseau,
le crépuscule de printemps?

Buson

Autre exemple:

Un nuage des cerisiers en fleurs
La cloche. Celle – d’Ueno?
Celle d’Asakusa?

Haïku ne s’efforce pas d’être une „description pure” pour être objectif (dans le subjectivisme individuel de perception) – les fragments du réel qu’il enregistre n’admettent pas l’exclusion entre l’objet perçu de la réalité et l’objet de la perception. Au contraire, le sujet semble **appartenir** au monde – objet de perception, constituant un tout indivisible avec lui.

Dans le haïku cité ci-dessus nous avons affaire à une pensée (émotion, impression subjective d’hésitation, réflexion). Néanmoins, ce contenu s’arrête au niveau d’un simple „éclair de l’esprit” sans être un commentaire ou même une représentation de l’événement. „Objectivement” **rien n’a eu lieu** hormis le son de la cloche – le poème ne suggère même pas que cet événement concerne en quoi que ce soit son auteur. „Celle – d’Ueno, celle d’Asakusa” – c’est une lueur rapide de la pensée qui ne postule aucune „suite”, qui „ne se contente que d’elle-même”, sans l’intervention d’une „conscience interprétante”.

Sur la cloche du temple
Se repose, endormi
Un papillon!

Comparons ce haïku avec le poème d’Amy H. Lowell (écrit pendant la 1^{re} Guerre Mondiale), intitulé *La paix*:

Sur la volée du canon
Un papillon jaune déploie et referme de nouveau
Ses ailes

Remarquons, que le deuxième de ces poèmes semble être imprégné de la „nécessité” d’une interprétation – le titre *La paix*, le contexte historique de sa création, le sens allégorique du contraste canon–papillon (guerre–paix, force–faiblesse, etc.)¹⁷.

Le fait de dégager dans le haïku de tels fragments du réel et pas d'autres, nombre infini des „prises” possibles n'a pas pour but de manifester la „fugitivité” des phénomènes ou d'exprimer leur caractère unique et isolé. Le haïku veut faire ressentir d'une manière consciente le réel, faire éprouver son „actualité perpétuelle” dans l'impression de la transparence du signe devant la signification.

Une telle approche du haïku n'est ni une lecture de caractères ou de mots du dictionnaire dont se compose le poème, ni un jeu intertextuel du sens, ni même une recherche des rapports symboliques du texte. Ce n'est même pas l'„anihilation de l'objet” dans sa confrontation avec le „signe pur” (la réalité réduite aux signes! – cf. Barthes). C'est plutôt **la lecture du Réel**. Ce Réel que le signe est capable de dévoiler, sans en barrer l'accès, en obligeant à **l'interprétation** de la réalité.

4. Le haïku. L'expérience de la lecture

La réception „immédiate” du haïku peut être conçue, suivant les deux conceptions du regard sur ce phénomène décrites ci-dessus, comme une impression spécifique de „vide”, liée à la possibilité postulée de percevoir l'unité du signifié et du signifiant.

„La Forme est vide” – répète Barthes la formule classique du bouddhisme¹⁸. Mais, le vide des bouddhistes, est-il identique à celui dont parle le sémiologue? Il semble que l'„arrêt du langage” barthésien conduise celui-ci au sentiment d'„anihilation du réel”, en d'autres termes au **néant**, ce qui, lié au sentiment que le monde est un ensemble (une somme) de fragments soumis à un jeu perpétuel et sans fin, mène Barthes vers le pessimisme cognitif, voire le nihilisme. Au contraire, le vide des bouddhistes constitue le dépassement d'un tel sentiment d'isolement de l'homme vis-à-vis la réalité „sémantisée” et la destruction du mur créé par l'interprétation nous séparant du Réel donne l'accès à la Plénitude.

Le rêve de l'union du signifié et du signifiant est-il une tendance vers le Néant, ou vers la Plénitude? L'expérience qui ressort de la lecture des poèmes haïku donne une occasion de confrontation personnelle avec ce problème fondamental.

Notes

¹ Cf. postface de M. Melanowicz [dans:] *Haïku*, Ossolineum, Wrocław 1983.

² Les haïku cités dans le travail présent proviennent de l'anthologie: *Haïku, op. cit.*, (traduction française Marcin Jasionowicz), et: R. Barthes, *L'Empire des signes*, éd. Skira, Genève 1970.

³ La syntaxe et la versification du haïku original japonais et la spécificité de sa forme „visuelle” (écrit, ou plutôt peint verticalement, à l'aide d'un pinceau, en forme d'un calligramme) ne semblent pas influencer d'une manière décisive sur l'essentiel de sa réception. L'art du haïku est pratiqué de nos

jours dans plusieurs pays et en plusieurs langues et fait parfois l'objet d'une évaluation par les Japonais écrivant les haïku en japonais. Cf. Kazuo Sato, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haïku i ruch haïku na Zachodzie)*, traduit de l'américain par A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1 (234).

⁴ A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza* [dans:] *Haïku, op. cit.*, p. 5.

⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 98.

⁶ Cf. A. Szyszko-Bohusz, *Buddyzm*, Ossolineum, Wrocław 1983.

⁷ R. Barthes, *op. cit.*, p. 93.

⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² Cf. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éd. Seuil, Paris 1964.

¹³ G. Poulet, *La conscience critique*, Librairie José Corti, Paris 1971, p. 270.

¹⁴ Cf. R. Barthes, *Le degré zéro...*

¹⁵ Cité d'après: A. Szuba, *Haïku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1 (234), p. 271.

¹⁶ E. Herrigel, *Droga Zen*, Wyd. Thesaurus-Press, 1992, p. 39.

¹⁷ Le haïku et le poème cités viennent de: A. Szuba, *op. cit.*, p. 272 (traduction française Marcin Jasionowicz).

¹⁸ Cf. R. Barthes, *L'Empire des signes*, p. 88.