

« Regards photographiques : des Haïkus au Kyudo »

Jean-Jacques Dorne

« *One does not photograph something simply for « what it is », but « for what else it is »* (Minor White).

Comment passe-t-on d'une forme d'écriture poétique à une expression photographique ?

Derrière cette question simple se cache une réelle complexité : la forme d'écriture et la photographie s'inscrivent dans des cultures et des contextes particuliers.

Nous sommes dans les années soixante-dix, après mai 68 en France, une libération dans tous les sens du terme : libération du corps et de l'esprit. Un vent de curiosité et de créativité oriente la jeunesse vers de nouvelles découvertes. La musique et la poésie se libèrent aussi des formes classiques. Les pensées se tournent vers l'orient, sa culture, son histoire. La poésie académique, symbolisée par Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire et le surréalisme, l'alexandrin et la césure, va s'imprégner de formes nouvelles, se libérer : on largue les amarres et nos regards se portent sur l'Inde et le Japon.

Le Japon, en plein boom économique, intrigue avec sa culture caractérisée par le Zen et le déferlement de la modernité. Cette situation paradoxale : comment s'approprier les nouveautés technologiques en respectant les traditions ancestrales interpelle la jeunesse occidentale sous toutes ses formes : sport, philosophie, littérature, cinéma, arts plastiques...

Une forme poétique particulière éveille la curiosité : le haïku. C'est un poème très codifié, à forte composante symbolique. Il comporte par tradition trois vers intégrant dix-sept syllabes (cinq, sept, cinq). Il fait référence à la nature et peut contenir un mot qui rappelle une des quatre saisons (kigo), il doit en outre comporter une césure : le kireji. Il prendra le nom de moki s'il n'indique ni saison, ni moment particulier. Cette forme poétique est apparue au XVII^{ème} siècle au Japon avec Matsuo Bashô (1644-1694) qui crée sa propre école poétique où l'on pratique un style nouveau caractérisé par le Shôfu, que l'on peut définir en quatre mots :

-Sabi : recherche de la simplicité et conscience de l'altération que le temps inflige aux choses et aux êtres

Shiori : suggestions qui émanent du poème sans qu'elles ne soient formellement exprimées.

Hosomi : amour des choses humbles et découverte de leur beauté.

Karumi : humour qui allège du sérieux et de la gravité.

C'est une poésie de l'allusion et du non-dit qui fait appel à la sensibilité du lecteur. C'est une forme d'impressionnisme qui fait s'arrêter devant des paysages ou des scènes de vie quotidiennes. Le poète s'imprègne de cette vision et le poème vient à lui naturellement en toute simplicité. Il se dégage alors un « esprit haïku », indéfinissable qui procède du vécu, du ressenti de choses impalpables.

Le haïku se francisa en 1905, importé du Japon par Paul-Louis Couchoud (1879-1959) à travers une plaquette de quinze pages, sans nom d'auteur, tirée à trente exemplaires hors commerce. Elle contient 72 haïkaï, tercets irréguliers et sans rimes, composés par P.-L. Couchoud et deux de ses amis, parmi lesquels Albert Poncin, au cours d'une navigation en chaland qu'ils firent, en 1905, sur les canaux de France.

Julien Vocance (Joseph Seguin de son vrai nom) évoquera plus tard le souvenir de ces années de découverte de la poésie japonaise:

"Donc nous sommes aux environs de l'année 1900. Quelques amis, tous étudiants, se réunissent périodiquement, rue Champollion, dans la chambre de l'un d'eux, Paul-Louis Couchoud, qui titulaire d'une bourse de la fondation Kahn, revient d'un voyage autour du monde, imprégné, ébloui, parfumé de son contact avec les anciens maîtres, sages et poètes, du Japon. Tout en nous offrant du saké dans de minuscules tasses nipponnes, tout en déroulant pour nous quelques-uns des précieux kakémonos rapportés de là-bas, il nous dévoile les beautés de Bashô et de Buson, nous initie à la sensibilité japonaise, nous explique ce qu'est le haïkaï.

(...) Et voilà comment, dans un Paris que n'encombraient pas encore les autos (...) se forma, de la plus authentique, de la plus indiscutable façon le premier groupe de haïjin français."

Ensuite, Paul Claudel, alors ambassadeur de France au Japon, essaiera « effrontément de se mêler à l'essaim rituel des haïkaï » en publiant « *Cent phrases pour éventails* » en 1927. Substituant la plume au pinceau, il succombera à la tentation de la calligraphie. Il collabore dans un premier temps avec le peintre japonais Tomita Keisen (1879-1936) pour composer des dessins-poèmes, puis il dissociera les deux pratiques, peinture japonaise et poésie française avec pour ambition de faire aussi bien que les poètes calligraphes japonais. Au travers le dessin des lettres au pinceau apparaît la notion de geste, de mouvement, d'habileté, d'expression graphique. L'écriture prime sur le dessin, chez Claudel, alors que dans le haïku l'écriture et dessin ne font qu'un.

« Curieuse forme, vraiment, que celle du haïku dont toute la philosophie se résume dans le plongeon d'une grenouille. Celle de Bashô, théoricien du "fûkyô" (folie poétique) qui, nous dit Vincent Brochard, révolutionna la poésie par ces trois vers :

Vieille mare

une grenouille plonge

bruit de l'eau »¹

En effet le haïku n'est pas seulement une description, c'est une évocation qui incite à la réflexion. Cela implique plusieurs lectures pour en saisir le sens et la subtilité. Ainsi le lecteur pourra créer sa propre image.

« Refus de l'ornementation, dépouillement des appareils lyriques de la poésie japonaise classique, nudité absolue du réel, "retour vers le bas", l'ordinaire, le dérisoire : tout l'art du haïku est là. Rien de plus difficile que cette simplicité totale. La comparaison est classique : on doit écrire un haïku comme le maître zen tire à l'arc, lorsque le vide s'est emparé de l'esprit. Le geste s'accomplit alors de lui-même : le poème vous trouve et s'écrit, trace laissée par l'indicible à la surface du langage. Avec la même tension aussi que la corde de l'arc. Tension bien sûr entre l'instant que le poème détache sur la trame du quotidien, et l'éternité pour laquelle il le fixe ; mais aussi entre la solennité et l'humour : le haïku sait être à la fois une célébration des splendeurs infimes de l'instant et un rire grinçant face à l'absurdité d'exister ; il est capable de chanter, dans un même souffle, la pureté virginale d'une fleur et sa forte odeur d'urine : *Un effluve de pisse/ils exhalent aussi/les chrysanthèmes*.

Poésie de vagabonds, car il faut errer pour saisir la mobilité nuageuse des choses et leur impermanence (Kerouac a écrit quelques haïkus splendides), pour se décentrer de soi-même et, conformément à l'intuition bouddhiste, anéantir le soi. Il s'agit de n'être plus qu'une pure sensation où s'abolit toute distinction entre celui qui ressent et la chose qui l'affecte, pour que le poème - dont le battement rythmé se synchronise à celui des pas - devienne, comme le dit joliment Vincent Brochard, "*une pulsation (qui) s'accorde au phrasé des éléments*" ».²

Stéphane Legrand définit parfaitement « l'esprit haïku » qui implique un regard particulier sur le monde réel. Tous les ingrédients sont là : la simplicité extrême, la philosophie zen, le rapport au spatio-temporel, l'humanité, la beauté.

Cet « esprit haïku » va rencontrer l'appareil photographique que le Japon produit en masse. L'appareil va remplacer le pinceau. La visée photographique s'accorde avec

1

« *Bashô, Issa, Shiki. L'art du haïku : pour une philosophie de l'instant* », textes présentés par Pascale Senk et Vincent Brochard. Belfond, "L'esprit d'ouverture", 235 p

2

Stéphane Legrand Article paru dans « *Le Monde des livres* », édition du 27.03.09.

la vision poétique du haïku : la saisie de l'instant unique, contenant la pensée et cela dans un format prédéterminé (6x6cm ou 24x36mm) en adéquation avec la forme poétique (5, 7,5). Cette forme géométrique détermine le cadrage. On parlera alors de construction de l'image et de règles à respecter : règle des tiers, du nombre d'or, des lignes de fuite, de succession des plans. Ces contraintes formelles imposent la concision, la synthèse et s'inscrivent dans une recherche d'équilibre, d'harmonie.

Henri Cartier Bresson (1908-2004) inscrira sa vision dans cette recherche de la perfection du cadrage et du geste photographique :

« L'appareil photographique est pour moi un carnet de croquis, l'instrument de l'intuition et de la spontanéité, le maître de l'instant qui, en termes visuels, questionne et décide à la fois. Pour « *signifier* » le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression.

Photographier : c'est retenir son souffle quand toutes nos facultés convergent pour capter la réalité fuyante ; c'est alors que la saisie d'une image est une grande joie physique et intellectuelle.

Photographier : c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait.

C'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur. C'est une façon de vivre. »³

Le photographe et l'appareil ne font plus qu'un, tout comme l'arc et l'archer japonais. Henri Cartier Bresson se qualifie « photographe –archer », maître de l'instant⁴. La référence au Kyudo est évidente

Le mot kyudo est composé de deux idéogrammes signifiant : (*Kyu* : arc et *do* : voie, discipline, chemin d'accomplissement), ce qui peut se traduire par *la discipline de l'arc*. L'arc était une des armes de prédilection des guerriers japonais entre le XIIème et XVIème siècle. Cette discipline était enseignée dans une école de guerre : *heikiryu*. Une autre école de tir à l'arc se développa en parallèle, délaissant l'esprit guerrier et ne retenant que l'aspect symbolique : *l'Ogasawa-ryu*. Le terme kyudo fit

3

Site de la fondation HCB , www.henricartierbresson.org/l'homme

4

« l'art sans art » Henri Cartier Bresson, Jean-Pierre Montier, Flammarion, 2007

son apparition dans diverses écoles dès le XVIIème siècle. Une normalisation des enseignements se fera au XXème siècle sous la forme de manuels (*Kyudo Kyohon*) rédigés par les *sensei*, maîtres de la discipline. L'enseignement se caractérise par l'acquisition de gestes et de postures harmonieux. L'attitude et la condition mentale sont travaillées au cours des huit étapes du tir que l'on peut faire correspondre à la posture du photographe lors de la prise de vue.

- 1 *Ashibumi* : enracinement des pieds
- 2- *Dozukuri* : affermissement de la posture ; recherche maximum de stabilité

Ces deux phases correspondent pour le photographe à prendre conscience de son corps, se positionner face au sujet et rechercher l'équilibre parfait.

- 3- *Yugamae* : éveil de la vigilance
- 4- *Uchokoshi* : élévation de l'arc
- 5- *Hikiwake* : extension répartie

Le photographe se concentre sur le sujet. Le regard pénètre le sujet, Le photographe saisit l'appareil, prise en main et positionnement de l'index sur le déclencheur. L'œil se positionne sur l'ocilleton et le cadrage s'effectue d'instinct, car l'enseignement et l'expérience accumulés ont façonné les réflexes.

- 6- *Kai* : union

Harmonie et fusion du corps avec l'appareil : unité entre le corps, l'esprit, l'appareil et le sujet à prendre. Le sujet prend possession du photographe, son regard se tourne vers l'intérieur. L'image idéale prend forme

- 7- *Hanare* : séparation

Lorsque le photographe atteint l'union parfaite, le doigt enfonce le déclencheur et libère l'énergie et la tension accumulées. L'appareil libère le son du miroir qui se relève, la photo est prise

- 8- *Zanshin* : persistance de l'esprit
- Après que la photographie soit prise, le corps du photographe est maintenu dans l'extension du *kai*. Le photographe reste concentré sur l'instant de la prise de vue et anticipe mentalement le résultat. Cet instant très important détermine les éléments constitutifs du tirage. L'image retenue dans l'appareil pourra se libérer sous les doigts du tireur, pour renaître et prendre forme de façon définitive.
- Le même esprit et la même rigueur s'appliqueront dans ce travail pour aboutir à une image unique, expression du photographe.

- Cette approche de l'expression du regard photographique mobilise beaucoup d'énergie et de concentration ce qui limite le nombre de prises de vue et de tirages. Elle s'inscrit aussi dans une recherche :
 - - de la vérité, vérité de l'instant du regard vrai, authentique, unique
 - – de la vertu, bonté d'âme et regard bienveillant (le « rei »), détaché de sentiments impurs.
 - – de la beauté, recherche de l'harmonie, de l'équilibre avec une économie de moyens.

Ainsi, la construction de ce regard photographique aboutit à une véritable ascèse : discipline du corps et de l'esprit tournée vers une perfection. Cela implique une réflexion rigoureuse, un enseignement et une forme de sagesse dans la recherche d'un équilibre entre le corps et la pensée. La photographie n'est plus seulement un temps arrêté, suspendu, mais un véritable témoignage d'un regard à un moment donné, l'expression d'une personnalité utilisant la lumière et le réel pour s'écrire.