

Augustin BERQUE

## Deux études

### Le poème dit par un autre poète

I. Si l'habitat humain est œuvre de poète<sup>1</sup>, alors imaginons : *a.* une vie logée dans un poème ; *b.* que ce poème ait déjà été dit par un autre poète, il y a longtemps.

J'explorerai ces items *a* et *b* sur les traces du poète et romancier Satô Haruo (1892-1964)<sup>2</sup>, mort alors qu'il commençait une phrase à la radio :

– *Watakushi no kôfuku wa...*

ce qui veut dire en français :

– *Mon bonheur...*

et nous laisse à terminer la phrase, pour autant qu'elle nous hante.

II. Il avait été l'élève d'Ikuta Chôkan, Yosano Hiroshi (Tekkan) et Nagai Kafû. Lui-même eut, dit-on, quelque trois mille disciples. Ses premières œuvres, d'un lyrisme classique, faisaient de lui déjà un nom lorsque, en Taishô VI (1917), il se lia d'amitié avec Tanizaki Jun'ichirô, et vers la même époque se lança aussi dans le roman.

Voilà qui situe un homme dans le champ d'une histoire des lettres ; et la question que je me pose est justement celle-ci : quand ce sont les lettres qui vous *hantent*, verbe qui jadis voulait dire « habiter », où et quand se situe vraiment votre habitation ?

III. Satô Haruo n'aurait pas répondu à cette question, sans doute, même s'il avait poursuivi sa phrase. Il ne l'a pas fait dans ce qui nous demeure de son œuvre, en tout cas ; tels particulièrement ses deux premiers romans, proches de l'autobiographie, lesquels pourraient se classer dans la catégorie *splénétique de l'habitat* (ou mal d'habiter où que l'on réside) : *Den'en no yûtsu* et *Tokai no yûtsu*, publiés respectivement en Taishô VIII et XII. *Yûtsu*, deux sinogrammes qui à eux seuls exigent quarante-quatre traits de pinceau, cela veut dire « mélancolie ». Mélancolie de la campagne (*den'en*) dans le premier cas, de la ville (*tokai*) dans le second.

Triste la campagne, triste la ville ? Alors, certes, il ne reste qu'ailleurs où pouvoir bien vivre en ce monde....

IV. Habiter ailleurs ? Voici quelques lignes de la biographie de Satô Haruo<sup>3</sup> :

– Taishô III. Il abandonne ses études à l'Université Keiô.

– Taishô IV, décembre. Il se met en ménage avec une actrice peu connue, E. Y.

– Taishô V, avril. Muni de « une femme, deux chiens, un chat, un matériel de peintre réduit à des tubes, dix livres et deux kimonos », le poète déménage pour un hameau du nom de Kurogane, village de Nakazato, comté de Tsuzuki, préfecture de Kanagawa.

1. Pour mémoire : *Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / der Mensch auf dieser Erde* (Riche en mérites, mais poétiquement toujours, / Sur terre habite l'homme), Friedrich Hölderlin, *Poèmes. Traduits de l'allemand par André du Bouchet, édition bilingue*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 127 et p. 80.

2. Dans le présent texte, les noms japonais sont donnés dans leur ordre normal : patronyme en premier. Rappelons qu'en Asie orientale, le prénom vient après le nom : Tao Yuanming, par exemple, serait Yuanming Tao dans l'ordre habituel en français.

3. Je traduis ici un passage de la postface, due à Mayumi Kazuo, de *Den'en no yûtsu*, Tokyo, Shinchô Bunko, 1951 (1919), pp. 174-175.

C'est là qu'après maintes hésitations, dans le tâtonnement et l'errance, il commence à écrire *Yameru sôbi* (*La Rose malade*), dont se compose en partie *Den'en no yûtsu* (*Triste campagne*).

Le biographe relate ensuite quelles affres ont conduit Haruo<sup>1</sup> à publier en un même récit, *Triste campagne, ou la rose malade*, ce qui à l'origine faisait deux nouvelles distinctes ; et que

*En fin de compte, il fallut presque trois ans de raccords, d'interruptions, de reprises pour que cette œuvre, devenue aujourd'hui à moitié classique sous le titre Den'en no yûtsu, prenne la forme que nous lui connaissons<sup>2</sup>.*

V. Attablés devant un *champon* en gare d'Ebisu, Araki Tôru me racontait l'autre soir qu'il avait, jeune étudiant, visité Kurogane en compagnie de Satô Haruo. Motif lui-même de ces travaux pratiques en littérature, le vieux maître était fort ému de revoir cette banlieue de sa jeunesse, ou, du moins, de celle de *kare*. *Den'en no yûtsu* relève en effet d'un genre où le protagoniste s'appelle *kare* (il n'y a pas de majuscules en japonais). C'est ce *kare* qui dans le récit, en compagnie d'une femme, deux chiens, un chat (...pour la suite de ce train, voyez la biographie...), quitte la ville pour s'établir à la campagne, non loin.

Mais *kare*, qui ou qu'est-ce donc ? Le dictionnaire de langue ancienne *Iwanami kogo jiten* définit ce terme comme suit :

*Indique une personne, un moment, un lieu, un fait, une chose qui ne relève pas du locuteur, en est éloigné, ou inconnu, ou ne doit pas être explicite. À partir de la fin de l'époque Heian [794-1185], a été peu à peu remplacé par are, la forme kare subsistant dans le langage littéraire. Opposé à kore (ceci). 1. Cela (are) [correspondant à ille en latin, aquél en espagnol]. 2. O mae [terme d'adresse, envers quelqu'un dont on ne connaît pas l'identité].*

Et pour le japonais moderne, le dictionnaire *Kôjien* :

*Cela (are). Cette chose-là. Autrefois, désignait tant un humain qu'un non-humain. Dans le cas d'un humain, désignait tant un homme qu'une femme. (...) 2. (En particulier opposé à kanojo [qui s'applique à une femme]) Cet homme-là [fille, aquél]. Cet homme [iste, ése]. Cet homme-ci [hic, éste]. 3. Par extension, désigne l'amant d'une femme. Kareshi.*

Si l'on traduisait *Den'en no yûtsu*, ledit *kare* reviendrait en français au pronom « il, lui » ; mais ce n'est pas un *pronom*, mot qui tient lieu d'un nom substantif. C'est une chose qui n'existe pas dans notre langue : un embrayeur nomade, substantif aussi mais vaguement, car surtout relationnel. Cela peut certes vouloir dire « il », mais peut-être aussi « amant », actuel ou potentiel (une femme dira par exemple *atashi no kare* pour « mon jules », mais c'est aussi par « *kare !* » que les aboyeurs de boîtes à hôtesse racolent le client).

1. Ce qui est le prénom de Satô ; mais l'anthroponymie d'Asie orientale autorise à nommer les gens de lettres par leur prénom (ou le nom de plume qui en tient lieu), pour peu qu'ils soient connus. Exemple : Bashô, pour Matsuo Bashô.

2. *Op. cit.*, p. 176.

*Kare*, en somme, ce n'est pas le *il* universel de notre langue, lequel s'applique à n'importe qui et n'importe quoi («*il est là* », «*il est cinq heures* », «*il pleut* »), pourvu que ce ne soit ni moi, ni toi, ni elle. Effectivement, lorsqu'à l'époque Meiji l'on traduit par *kare* le pronom «*il* », que la langue japonaise ne possédait pas, ce mot tendit à perdre sa pronominalité ; c'est-à-dire que, de substitut passe-partout de n'importe quel être, il est devenu un étant singulier, pris dans l'aller-avec d'un certain monde. À propos d'une nouvelle de Tayama Katai, Yanabu Akira note par exemple :

*Au début du texte apparaît kare. Bien entendu, il ne s'agit pas du pronom de la troisième personne. (...) Cela y ressemble, en ce que ce mot est répété pour désigner un certain personnage. Toutefois, en ce que ce mot ne s'applique à aucun autre personnage du texte, il ne remplit pas la fonction pronominale du pronom. Ce kare, il ressemble plutôt à un nom propre<sup>1</sup>.*

*Kare*, c'est donc un lui bien particulier ; cela d'autant plus qu'il pourrait être aussi moi ou toi, virtuellement épris de quelque chose ou de quelqu'un. Va savoir...

VI. Pour savoir, il ne faut pas négliger les sinogrammes. *Kare* se rend par un caractère qui en chinois se prononce *bi*, et *hi* en lecture sino-japonaise (*on yomi*). Le dictionnaire *Kanjigen* définit l'origine de ce caractère comme suit :

*Allie deux sens et une forme phonétique. L'élément de droite représente une peau tannée qui pend et qu'on repousse de la main plus outre. (...) Avec l'élément de gauche, qui signifie aller, le sens devient celui de repousser au delà, en biais à partir d'ici ou de l'origine. Par dérivation, signifie au delà, là-bas.*

Ces propos fleurissent l'étymologie, mais ledit caractère est bien vivant, et chacun peut y percevoir, de ses «*yeux de chair* » (*nikugan*), l'élément «*aller* » accolé à l'élément «*peau, cuir* ». C'est lui qu'on emploie pour écrire *higan*, «*la rive opposée (d'un fleuve)* » ; ce qui, dans le vocabulaire du bouddhisme, veut dire l'au-delà.

VII. Ainsi *kare*, au fond, cela dit un lieu plutôt qu'un être. Mais alors, le lieu de quoi ? Et où est-il au juste, ce lieu ?

L'on y sentira d'abord que ce n'est pas un lieu proche ; mais aussi, que c'est un lieu vers lequel on va, ou qui, dans un certain mouvement, vous attire. Avec ce *kare*, l'on ne peut donc avoir qu'une relation vécue ; ce qui n'est pas forcément le cas de notre *il*. Difficile avec lui de séparer le plan de l'énonciation de celui de l'énoncé (ou, ce qui revient au même, la parole de la langue). Par exemple, cela fait un peu bizarre d'employer *kare* à propos de quelqu'un d'une autre époque, dans une relation historique (sinon romancée). Dans *kare* se passent en effet des choses qui concernent notre propre existence. On peut penser que les écrivains du Japon moderne l'ont utilisé justement comme lieu transitionnel entre eux-mêmes, leurs lecteurs, et un certain ailleurs.

VIII. Dans *Den'en no yûtsu*, c'est dès la première ligne que *kare* entre en scène, et il est en mouvement déjà :

---

1. Yanabu Akira, *Hon'yaku-go seiritsu jijô* (*Comment se sont établis les mots de traduction*), Tokyo, Iwanami Shinsho, 1993 (1982), p. 207.

*Cette maison, maintenant, elle s'offrait à ses yeux* (Sono ie ga, ima, kare no me no mae e arawarete kita).

« En mouvement », parce que le texte dit *mae e* (en avant, vers l'avant), non pas *mae ni* (statiquement devant), comme on l'attendrait d'une construction ordinaire. L'apparition se produit, analytiquement, « dans l'aller-en-avant de *kare* », comme si le lieu du regard (*kare*) et le phénomène (la maison, *ie*) n'en faisaient qu'un au sein d'un même mouvement, celui de la vie.

Les pages qui suivent nous décrivent effectivement la marche de *kare* (avec la femme, les chiens, etc., du train que l'on a vu) en direction de cette maison ; mais il ne s'agit pas seulement de translation physique. Ce qui, dès cette première ligne, se laisse pressentir, c'est l'attirance bizarre de *kare* pour ladite maison :

*J'ai le pressentiment que ce sera une bonne maison . (...) Il marchait, les yeux fixés sur le toit de chaume. Si c'est cette maison-là, pensa-t-il, j'ai bien l'impression de l'avoir vue déjà, autrefois, il y a longtemps, peut-être en rêve, ou dans une hallucination, ou alors à toute vitesse par la fenêtre d'un train<sup>1</sup>...*

IX. Les trains relèvent de la civilisation moderne. Du nom de l'une des sept divinités chinoises de la fortune, que l'on figure en train de pêcher une daurade, la gare d'Ebisu est par exemple toute en tapis roulants. C'est sous l'un d'eux que, l'autre soir, nous nous régaliions de ce *champon*, marmite de mélanges où l'on peut quand on veut mettre de la daurade. Nous étions d'accord, sous l'effet du saké, pour penser que la quasi-autobiographie de *Den'en no yûtsu* dit l'écartèlement de l'identité japonaise entre deux référentiels : d'un côté, vers le passé, la Chine, et de l'autre l'Occident moderne.

Le motif de la « rose malade » (*yameru sôbi*) symbolise par exemple l'Occident. Il rapporte en effet à ce poème de William Blake, *The Sick Rose* :

*O rose, thou art sick  
The invisible worm  
That flies in night  
In the howling storm*

*Has found out thy bed  
Of crimson joy  
And this dark secret love  
Does thy life destroy*

que, de mémoire, me citait Araki un autre jour. Chez *kare*, la référence est seulement allusive, mais elle est puissante, impérative et même impériale. Si compulsive qu'il ne reconnaît pas sa propre voix quand, plus de dix fois dans les dernières pages, lui jaillit de la bouche un énigmatique

*Oo, bara, nanji yameri !*

---

1. *Op. cit.*, p. 6.

X. Ainsi, dans ce qui sont les dernières lignes de l'œuvre :

*Il (kare) veut allumer la lampe et frotte une allumette, mais à l'instant où sa main s'éclaire,*

« Ô rose, tu es malade ! » (Oo, bara, nanji yameri !)

*Oubliant de porter l'allumette à la mèche de la lampe, il prête l'oreille à cette voix. Le fin bois de l'allumette se consume, devient un instant filament rouge, et disparaît immédiatement dans l'ennui (ajikenaku). La tête noircie de l'allumette s'en va, solitaire, tomber au tatami. Ma parole, l'air de cette maison est devenu trop maussade, trop humide, trop pourri, pour que la flamme de la lampe s'allume ! Il frotte encore une allumette.*

« Ô rose, tu es malade ! »

*Il a beau en frotter, en frotter encore.*

« Ô rose, tu es malade ! »

*Mais d'où vient-elle donc, cette voix ? Ce serait-il une révélation divine ? Ce serait-il une prémonition ? En tout cas, les mots le poursuivent. Jusqu'où même ce serait, jusqu'où même ce serait (Doko made de mo, doko made de mo)...*

XI. L'expression *doko made mo*, formée de *doko* (en quel lieu), *made* (jusque) et *mo* (aussi, même), signifie « partout, jusqu'au bout du monde, complètement, sans cesse, obstinément, à tous égards ». Si l'œuvre se terminait sur ce *doko made mo*, ce serait bien simple ; mais elle le fait sur *doko made de mo*, ce qui sort non moins de l'ordinaire qu'en sortait, à la première ligne, *mae e* (au lieu de *mae ni*). Avec *doko made mo*, les mots du vers

*Oo, bara, nanji yameri !*

poursuivraient *kare* où qu'il se trouve, sans plus. Mais avec *doko made de mo*, c'est autre chose qui se passe. *De* indique en effet le lieu d'une action. Par exemple, *Doko de tabeyô ka ?*, cela veut dire « Où est-ce qu'on va manger ? ». Ce *de* met en branle, active encore le « jusqu'où » (*doko made*) de la poursuite de *kare* par la rose malade.

XII. Cette rose est en effet mangée des vers, comme le sont les morts. Elle a fleuri tardive sur un rosier chétif, trop à l'ombre, dans un coin du jardin au pied de la haie. De ce côté-là, au delà des bambous, *kare* peut voir une colline. Il peut, et même il doit la voir. Quelque chose l'y pousse, plus profondément, plus compulsivement encore que

*Oo, bara, nanji yameri !*

Quelque chose d'antérieur. Ce n'est pas seulement que l'affaire de la rose n'intervient qu'à la fin du texte, alors qu'auparavant la colline y était déjà en place ; mais plutôt, antérieur dans le mode même de son être. Cette colline, elle le hante *originellement*. Plus fortement encore le dernier jour, celui même où *kare* a vu la rose au rosier, le matin dans cette direction-là, cette rose qui depuis lors elle aussi le hante. Vers le soir,

Oo, bara, nanji yameri !

*Dans la bambousaie derrière, sur une certaine branche d'un certain bambou, s'enroulait une marante. Il n'y avait pas de vent, et pourtant l'une de ses feuilles, bizarrement, ne cessait de s'agiter de gauche à droite. Et chaque fois scintillait son revers blanchâtre, même s'il la fixait sans bouger.... Les chiens qui l'avaient retrouvé, revenus en hâte à travers champs, le fêtaient en lui sautant dessus des deux côtés. Même*

*s'il essayait de les éviter... Même si quelque part, sur quelque branche d'arbre, une pie-grièche s'était mise à percer l'air de ses cris..., même s'il levait les yeux vers l'essaïm d'oiseaux migrateurs qui voltigeaient dans le ciel éblouissant, comme égaillés à la descente, au soleil couchant, ..., même s'il renversait la tête vers l'indigo du ciel lumineux dans le crépuscule..., même s'il regardait s'élever tranquillement la fumée du repas du soir, en volute fine, de la maison au pied de la colline, là-bas....*  
 Oo, bara, nanji yameri!<sup>1</sup>

XIII. Ce quelque chose d'originaire, *kare* ne saura pas l'identifier. Au dernier jour,

*Cette colline, aujourd'hui, elle attirait son regard encore plus fort.  
 « Est-ce que je ne vais pas finir par me pendre, là-haut ? Là-haut, il y a quelque chose qui me fait signe »<sup>2</sup>.*

mais jusqu'à la fin, il n'aura pas compris de quelle invite il s'agissait. La colline l'attire, il n'en saurait dire plus :

– *Mais qu'est-ce que tu observes comme ça ? lui demanda sa femme.*  
 – *Hmmm... Cette colline. C'est bien cette colline...*  
 – *Qu'est-ce qu'elle a donc ?*  
 – *Elle n'a rien... Elle est belle, tu ne trouves pas ? Je ne saurais pas dire (nan to mo ienai)<sup>3</sup>...*

XIV. *Nan to mo ienai*, c'est « ne pouvoir dire (*ienai*) quoi que ce soit (*nan to mo*) », par excès de sens. Les mots ne sont pas à la profondeur du sentiment, ils font défaut. Voilà ce qui arrive à *kare* devant sa colline. Satô Haruo, lui, aurait pu nous dire de quoi il retourne, mais il ne le fait pas. *Den'en no yûtsu* se borne suggérer petit à petit, par touches allusives, une métaphore lointaine où la rose deviendrait chrysanthème, où le ciel du soir serait le ciel d'un autre soir, et où *kare* serait un ailleurs... Un ailleurs où les mots finalement, comme à leur tour ont pris fin *Den'en no yûtsu* puis la vie de son auteur, feraient défaut, sans pouvoir dire le bonheur de ce poème dit par un autre poète, il y a longtemps :

Jie lu zai ren jing	<i>J'ai tressé ma chaumière en milieu humain</i>
Er wu che ma xuan	<i>Mais de chars et chevaux nul vacarme</i>
Wen jun he neng er	<i>Tu te demandes comment cela se peut</i>
Xin yuan di zi pian	<i>À cœur distant, sol lui-même écarté</i>
Cai ju dong li xia	<i>Cueillant un chrysanthème à l'est au pied de la haie</i>
You ran jian Nan shan	<i>Longuement au loin je vois le mont du Sud</i>
Shan qi ri xi jia	<i>Le souffle de la montagne au coucher de soleil est bon</i>
Fei niao xiang yu huan	<i>Des vols d'oiseaux s'assemblent au retour</i>
Ci zhong you zhen yi	<i>En ceci est l'authenticité</i>
Yu bian yi wang yan <sup>4</sup>	<i>Je voudrais la dire, déjà me défaut la parole</i>

Maurepas, 15 février 2002

1. *Op. cit.*, pp. 164-165.

2. *Op. cit.*, p. 163.

3. *Op. cit.*, p. 89.

4. Poème que Tao Yuanming a sans doute composé en Yuanxing III (402 p.C.), reproduit p. 150-151 dans ISHIKAWA Tadahisa, *Tô Enmei to sono jidai (Tao Yuanming et son époque)*, Tokyo, Kenbun Shuppan, 1994. Je glose plus doctement cette métaphore dans « Le lieu du paysage de *Triste campagne, ou la rose malade* de Satô Haruo », à paraître dans les actes du colloque *Le moment contemporain de la fabrique du paysage* tenu à la Maison franco-japonaise les 29-30 janvier 2002, et en dresse le cadre théorique – celui de l'*oikos* humain sur la Terre – dans *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

# Nostalgie du Lu-shan

## Note sur les schèmes esthétiques de l'habitat nippon\*

*Nostein eis patrida chôran*

(« Revenir au pays natal »,  
thème poétique hellène)

*Kamubakku [Come back], furusato !*

(« Reviens, pays natal ! »,  
slogan lancé par le Kensetsu-shô  
[ministère de la Construction]  
dans les années quatre-vingts !)

### *La chaumière sur le toit-terrasse*

L'architecte Kurokawa Kishô<sup>2</sup> fait volontiers visiter à ses hôtes un pavillon de thé, au toit de chaume comme il convient : celui qu'il s'est aménagé sur le toit-terrasse de l'immeuble moderne à plusieurs étages où il réside, et qui est situé dans un quartier central de Tokyo. Il confie non moins volontiers qu'il vient souvent s'y recueillir après ses journées chargées, tout en montrant les plans anciens auxquels il s'est scrupuleusement conformé. Bien que le bois de la chaumière soit encore un peu neuf, on ne doutera point en effet de l'authenticité de ses formes, à la rusticité raffinée. L'hôte étranger s'émerveillera donc de ce voisinage, nippon s'il en fut, de la tradition la plus rigoureusement transmise avec la technologie domotique la plus avancée. Tel est effectivement le but de la visite.

À première vue, Kurokawa perpétue ainsi l'esprit du slogan *wakon yôσαι*, qui anima les réformateurs de l'ère Meiji (1868-1912) : allier « l'âme japonaise » (*wakon*) à la « technique occidentale » (*yôσαι*) ; la seconde étant mise au service de la première, c'est-à-dire de l'authenticité. L'alliance est plus subtile, en fait. La chaumière sur le toit-terrasse de la résidence Kurokawa date de ces années quatre-vingts où le Japon se voyait en passe de supplanter les États-Unis aux gouvernes du monde. Ces années-là, certains en étaient même à inverser la formule susdite, et à plaider pour un *wasai yôkon* : « technique japonaise, âme occidentale » ; autrement dit : la technique, c'est nous désormais qui la possédons, mais il faudrait se préoccuper davantage de patrimoine culturel, à la manière européenne... Au demeurant, l'esprit général de l'époque, celle de la Bulle spéculative (*Babburu*), pouvait – c'est cela même dont témoigne la chaumière Kurokawa –, se résumer à un postmoderne, auto-référent et parfaitement circulaire *wakon*

---

\* À paraître dans *Le Carré bleu – feuille internationale d'architecture*. Nous remercions M. Thorsten Botz-Borstein pour son accord.

1. Sur l'usage de ce slogan, et son contexte, v. Augustin Berque, *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 120 *sqq.*

2. Dans le présent texte, les noms japonais et chinois sont donnés dans leur ordre normal ; en l'occurrence, patronyme avant le prénom. Pour les artistes et les écrivains toutefois, l'usage retient souvent ce que nous appellerions le « prénom », et qui est plutôt en fait un nom de plume. Exemple : Bashô (pour Matsuo Bashô).

*wasai* : « âme japonaise, technique japonaise ». Au centre en effet de tous les discours, Tokyo – *Tôkyô-ron* (tokyologie) et *Edo-gaku* (édologie) mêlées –, capitale héritière de l'économie-monde, s'enorgueillissait alors d'avoir mis en pratique la postmodernité avant même que fût inventée la modernité occidentale<sup>3</sup>.

Dans cette optique, la chaumière sur le toit-terrasse apparaît sous son vrai jour : un motif esthétique à la longue histoire, celui d'un « ermitage montagnard en pleine ville » (*shichû no sankyo*)<sup>4</sup>. Ce motif apparaît en effet pleinement établi dès l'expression, chez les riches marchands de Sakai au XVI<sup>e</sup> siècle, de l'esthétique de la cérémonie du thé, avec le petit jardin et le pavillon qui en sont le décor. Dès cette époque, il a justement pour essence d'évoquer au cœur de la ville un séjour qui en est l'antithèse, et qui de cette opposition même tire son sens et sa valeur. C'est de cet effet que joue, au cœur du Tokyo d'aujourd'hui, la chaumière sur le toit-terrasse de la résidence Kurokawa.

### *L'antithèse de la ville, dans et par la ville*

L'esthétique japonaise traditionnelle, notamment celle de l'architecture, est profondément liée à l'idée de naturel (*shizen*), comme opposé de l'artifice (*sakui*)<sup>5</sup>. L'on doit à Matsuo Bashô la plus frappante formulation de ce penchant, dans l'introduction de *Notes de ma case-à-dos – Oi no kobumi*<sup>6</sup>, un recueil de *haikai* et de notes de voyage qu'il composa vers 1687-1688 – : « Sors de la sauvagerie, éloigne-toi de la bête, et suis la nature, retourne à la nature ! » (*Iteki wo ide, chôjû wo hanarete, zôka ni shitagai, zôka ni kaere*)<sup>7</sup>. Cet apparent oxymore signifie en fait que, pour atteindre à cet idéal qu'est le naturel, il faut beaucoup travailler sur soi-même ; faute de quoi l'on en reste à une qualité d'expression bestiale, sauvage. Autrement dit, beaucoup de culture est nécessaire pour atteindre à la nature. On peut aussi lire en filigrane, dans ce précepte, l'essence de la relation proprement esthétique à la nature : c'est un raffinement qui échappe au vulgaire, car il suppose une *artialisation* élitaires<sup>8</sup>.

Voilà ce dont témoigne, effectivement, l'histoire de l'esthétique du naturel au Japon. Celle-ci a commencé d'être codifiée par la noblesse de Cour à l'époque de Heian (VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles), autour notamment de la notion de *miyabi*, laquelle s'oppose au *hinabi*. Le premier de ces termes pourrait se rendre, en substance, par « valeur de Cour » ; et le second, son inverse négatif, par « valeur de campagne ». Or le vocabulaire esthétique

3. Sur ce phénomène, outre l'ouvrage cité en note 1, v. Augustin Berque (dir.) *La Qualité de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1987 ; et *Id.* (dir.) *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne II*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994. *Edo-gaku* réfère à l'ancien nom de Tokyo, Edo. Signe des temps, *Tôkyô-ron* et *Edo-gaku* ont joui d'une vogue extraordinaire dans les années quatre-vingts.

4. Sur ce motif, v. Murai Yasuhiko, Toshi no bi ishiki : shichû no sankyo (La conscience esthétique de la ville : l'ermitage montagnard en pleine ville), *Nihon no bigaku*, II (1986), 7, 44-54. Cette thématique de l'ermitage en pleine ville est héritée de la littérature chinoise, dans laquelle on a souligné que l'essentiel en l'affaire relève du cœur plutôt que du lieu physique. Par exemple, partisan du *chao yin* (« ermitage à la Cour [même] »), Wang Kangju, poète de la dynastie Jin (265-420), écrit dans son *Fan zhao yin si* (*Poème de l'ermite refusant l'invitation [de revenir dans le monde]*) ces deux vers : *Xiao yin yin lu sou / Da yin yin chao shi* (La petite cachette [i.e. l'ermitage facile], c'est de se cacher dans les monts et les fourrés / La grande cachette [i.e. l'ermitage difficile], c'est de se cacher à la Cour et en ville). Cité par Kagurazaka Masatoshi, *Chûgoku ni okeru in'itsu shisô no kenkyû* (*Recherches sur la pensée de l'érémisme en Chine*), Tokyo, Perikansha, 1993, p. 334.

5. V. Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1997 (1986).

6. Dans sa case-à-dos (*oi*), le lettré en randonnée range son nécessaire d'écriture et de lecture.

7. Texte reproduit dans Kon Eizô et al., *Bashô nyûmon* (*Introduction à Bashô*), Tokyo, Yûhikaku, 1979, p. 111.

8. Sur le processus de l'artialisation, v. Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978. Roger définit l'artialisation comme un « Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (*in situ*), soit indirectement (*in visu*), au moyen de modèles », p. 45 dans Augustin Berque (dir.) *La Mouvance. Du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 1999.



du *miyabi*, dans les domaines les plus divers – poésie, roman, jeux de société, habillement, jardins... – réfère systématiquement à la nature<sup>9</sup> ; d'où il s'ensuivrait logiquement que le *hinabi* n'en relève pas. Mais en quoi donc la Cour serait-elle plus à même que la campagne d'exprimer la nature ? N'est-ce pas au contraire les paysans, quotidiennement en contact avec elle, qui la connaissent le mieux ?

L'oxymore de Bashô nous livre la clef de cette surprenante opposition. L'enjeu est bien ici une artialisation ; à savoir que la Cour, non la campagne, élabore le regard qui stipulera la manière pertinente et distinguée d'atteindre au naturel. À cette distinction, le vulgaire n'a pas accès. Trop attachés à la glèbe, pris dans la nature, les paysans ne savent pas la regarder comme il convient. Du reste, leur regard à eux ne compte pas ; s'ils sont dans la nature, ils n'y sont qu'objet<sup>10</sup> du regard des autres, qui, eux, savent voir la voir en tant que telle.

La logique de l'artialisation n'a en elle-même rien de spécifiquement japonais. C'est une facette de la prédication par laquelle toute société humaine saisit la nature en termes qui lui sont propres, instituant de ce fait en un milieu humain ce qui, en soi, n'est qu'étendue brute ; institution qui, nécessairement, porte la marque des rapports sociaux<sup>11</sup>. Dans les sociétés complexes, la fonction des élites – de quelque ordre qu'elles soient – est d'élaborer les prédicats dont l'usage, distingué à l'origine, se répand ensuite plus ou moins diffusément dans le reste de la population. C'est ainsi qu'est apparu, historiquement, le prédicat consistant à regarder la nature *en tant que* paysage. Comme en témoigne en effet l'inexistence du terme « paysage » en Europe avant la Renaissance, il a fallu que s'élabore un certain regard pour saisir l'environnement comme tel<sup>12</sup>.

Ce qui en l'affaire est plus proprement japonais, c'est la thématique de ladite artialisation. Comme on l'a dit plus haut, il s'agit d'une esthétique valorisant à l'extrême le naturel. L'« ermitage de montagne en pleine ville » peut à cet égard être considéré comme une métaphore du précepte de Bashô, puisqu'il incarne l'habitat en pleine nature au cœur de la partie la plus artificialisée du territoire : la plus grande ville, autrefois Kyôto, aujourd'hui Tokyo. Son élément principal, le petit bâtiment de bois où se déroule la cérémonie du thé (*cha no yu*), est appelé couramment *sôan*, « cabane (couverte) de chaume ». De toute évidence, il s'agit là d'une artialisation de la rusticité. Mais comment, au juste, s'est institué ce prédicat ?

### *La beauté du rustique*

Cette veine rusticiante a profondément marqué l'architecture japonaise traditionnelle. Elle est non seulement à l'origine du pavillon de thé, mais du style – si tant est

---

9. Sur ces usages, v. Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982.

10. L'expression est de Pierre Bourdieu, Une classe objet, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 17-18, novembre 1977, p. 2-5. Plus généralement, v. Raymond Williams, *The Country and the city*, Londres, Chatto and Windus, 1973 ; ainsi que son article : Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysan, *Actes de la recherche... op. cit.*, p. 29-36.

11. Sur les processus de cette institution, v. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000. Que la mondanité relève d'une logique du prédicat ou du « lieu » (*basho*), par opposition à la logique aristotélicienne du sujet, a été mis en lumière par le philosophe japonais Nishida Kitarô (1870-1945) dans *Basho (Lieu)* en 1927. À ce sujet, v. Augustin Berque et Philippe Nys (dir.) *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles, Ousia, 1997 ; et Augustin BERQUE (dir.) *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, 2 vol., Bruxelles, Ousia, 2000.

12. À ce sujet, v. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989 ; Augustin Berque, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995 ; Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

qu'on puisse parler de style à cet égard – dit *sukiya*, qui en procède. Le *Dictionnaire de l'architecture ancienne* de Takei Toyoji définit ce terme de la façon suivante :

*Appellation générale du pavillon de thé (chashitsu<sup>13</sup>) dont la structure et l'aménagement sont bâtis en fonction des règles de l'art du thé (sadô). L'on y distingue deux manières, le shoin<sup>14</sup> et le sôan<sup>15</sup>. On appelle *sukiya zukuri* (construction à la *sukiya*) les habitations où ces conceptions ont été introduites<sup>16</sup>.*

...définition qui laisse pressentir un vaste éventail d'expressions, lesquelles excèdent ce que l'on entend habituellement par « style » et touchent à l'habitation en général. Effectivement, la majorité des auteurs s'accordent à souligner la difficulté de définir rigoureusement le *sukiya*, et à plus forte raison le *sukiya zukuri*. Par exemple, sous la direction de Nakagawa Takeshi, *La Forêt du sukiya. Comment voir et penser l'espace à la japonaise*<sup>17</sup> :

*Alors, qu'est-ce donc que le sukiya ? Certains le tiennent pour une aspiration au naturel, ou une reproduction de la nature, ce qui découle d'une tendance à valoriser le bois comme matériau brut, donnant à la vue et au toucher la sensation de sa nature. D'autres sont d'avis contraire. Suivant à la trace le processus de l'institution du sukiya à partir du pavillon de thé de goût wabi<sup>18</sup>, qui lui-même a été institué par le pouvoir, ou par la volonté de se démarquer du vulgaire (sezoku no dakkyaku), et attendu que les motifs de cette manière « naturelle » n'ont été sélectionnés que par opposition au goût ordinaire, ils le tiennent en fait pour le summum d'une esthétique artificielle (sakuiteki na bigaku). Pour nous, ni l'une ni l'autre attitude ne suffisent à exprimer le sukiya [...] parce que celui-ci possède un mouvement qui ne se laisse nullement enfermer dans des termes figés comme ceux des positions ci-dessus [...] il est artifice (sakui) tout en étant nature (shizen), pas seulement nature ni seulement artifice. [...] C'est notre façon ordinaire de penser « la nature » et « l'artifice » comme un simple couple d'opposés qui nous fait perdre de vue le sukiya. [...] En outre, le sukiya n'est pas quelque chose de conceptuel, qui se laisserait simplement réduire à un style. La pensée sukiya (sukiyateki shikô) a plutôt pour caractère d'avoir gravé le fil de son histoire dans un échange perpétuel avec les matériaux, la matière concrète.*

C'est dire qu'il y a peu de domaines, dans l'architecture japonaise traditionnelle et au delà, où l'on ne puisse reconnaître quelque influence du *sukiya*. Reste néanmoins que cette tendance a une histoire et une origine. Beaucoup d'auteurs la tiennent pour fondamentalement japonaise. Tel Izue Kan, lequel en fait, dans son *Esthétique du sukiya. Du Taian*<sup>19</sup> au pavillon de thé en métal, « une conscience esthétique née du milieu nippon »

13. Ce qui comprend le jardin attenant, *roji*.

14. Le style *shoin* a pour origine une pièce réservée aux livres et à l'étude, dans les résidences nobles de l'époque Heian. Il a, par la suite, profondément marqué l'habitation japonaise, notamment par l'usage du tatami. À ce sujet, v. Jacques Pezeu-Massabuau, *La Maison japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981 ; et Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

15. Comme on l'a vu plus haut, *sôan* signifie « cabane (couverte) de chaume ».

16. Takei Toyoji, *Ko-kenchiku jiten*, Tokyo, Rikôgakusha, 1994, p. 128.

17. Nakagawa Takeshi (dir.) *Sukiya no mori. Wafû kâkan no mikata, kangaekata*, Tokyo, Maruzen, 1995, pp. 7 et 8.

18. « C'est surtout à Sen no Rikyû (1522-1591), le plus grand nom de l'histoire de [l'art du thé], que l'on doit l'accession du *wabi* au rang des principales notions de l'esthétique japonaise. *Wabi* résume en effet le goût de Rikyû pour la simplicité, le dépouillement, voire l'austérité des formes, des couleurs et des matières, à travers lesquelles s'exprime un idéal moral qui voit la véritable richesse dans le cœur de l'homme plutôt que dans les choses qu'il possède ». Extrait de l'article « Wabi et SABI » dans Augustin Berque (dir.) *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Hazan, 1994, p. 512.

19. Situé à Yamazaki (près de Kyôto), le Taian (« Cabane de l'attente ») est aujourd'hui le seul pavillon de thé encore subsistant qu'on puisse attribuer avec certitude à Rikyû. Il fut construit vers 1582.

(*fûdo kara umareta bi ishiki*)<sup>20</sup>. S'il voit dans les pavillons de thé de Sen no Rikyû (1522-1591)<sup>21</sup> le point d'origine (*genten*) du *sukiya*<sup>22</sup> au sens propre, cet auteur, comme bien d'autres, pense que c'est au départ une tendance déjà effective dans l'architecture populaire, dont Rikyû se serait inspiré. Ainsi, « l'esthétique du *sukiya* était une esthétique du populaire (*shominsei no bigaku*) ». Par exemple, à propos de l'usage du torchis pour les parois du pavillon de thé :

[Au Taian] le torchis des parois est apparent. Cela peut se voir, si l'on va à la campagne, dans les étables, les écuries, etc. Pour un espace habité par l'homme, une telle chose ne viendrait ordinairement pas à l'esprit, mais on peut déceler ici le génie esthétique de Rikyû, qui a été d'en discerner l'intérêt<sup>23</sup>.

Le principe du *sukiya*, en fait, c'est de créer quelque chose d'une beauté peu commune en utilisant et en combinant habilement des matériaux communs, et même plutôt de mauvaise qualité, tordus et pleins de nœuds. C'est l'esthétique dont Rikyû disait : « Avec des matériaux sans intérêt esthétique (*omoshirokunai*), faire quelque chose d'esthétiquement intéressant (*omoshiroi*) »<sup>24</sup>.

En somme, la rusticité même de la campagne serait directement la source de l'esthétique rusticiante du *sukiya* (dont, il est vrai, Izue dit aussi qu'il a évolué vers un luxe qui n'a plus rien de populaire). Et les pavillons de thé auraient eu pour modèles de véritables chaumières, de véritables cabanes de paysans nippons.

### Le paradigme chinois

Or cette vue répandue est totalement mythique. En réalité, le paradigme de cette architecture – dont l'épanouissement est du reste incontestablement japonais – est purement littéraire, élitaire, et il est venu de Chine, véhiculé notamment par le bouddhisme. Le *Dictionnaire graphique de l'architecture du thé* de Mae Hisao donne par exemple du *sôan* la définition suivante<sup>25</sup> :

*Sôan*. « Couvrir le *za*<sup>26</sup> de chaume (*sô*), c'est ce qu'on appelle *an*<sup>27</sup> » (Shakushi *yôran*)<sup>28</sup>. Comme en témoigne cette citation, il s'agit d'un bâtiment élémentaire couvert de chaume, sis en montagne ou à la campagne. Selon le *Nambôroku*<sup>29</sup>, c'est Rikyû qui aurait été le premier à le transférer en ville et à l'appliquer à l'architecture du thé.

20. IZUE Kan, *Sukiya no bigaku. Taian kara kinzoku no chashitsu e*, Tokyo, Kajima Shuppankai, 1996, p. 12.

21. Voir plus haut note 16.

22. IZUE, *op. cit.*, p. 138.

23. *Op. cit.*, pp. 103 et 104.

24. *Op. cit.*, pp. 137 et 138.

25. MAE Hisao, *Chashitsu mikata zuten*, Tokyo, Tôkyô Bijutsu, 1981, p. 2.

26. *Za* (chinois : *zuo*) signifie originellement « s'asseoir » (en tailleur), et à partir de là « place » (où l'on s'assied), d'où le sens de lieu abritant de telles places. Dans le bouddhisme, il s'agit en particulier du lieu de méditation en position de *zazen* ; qu'il ne faut pas confondre avec le *za* proprement nippon (*seiza*, comme dans la cérémonie du thé), où les pieds sont repliés sous les fesses.

27. Ce sinogramme (même prononciation *an* en chinois) se lit aussi en japonais *iori*, avec le même sens de cabane, hutte. En japonais, la lecture en composition (comme dans *sôan*, « cabane couverte de chaume ») est *an*, ce qu'on retrouve souvent dans le vocabulaire de l'architecture du bouddhisme, du thé, de la restauration, de la villégiature, et jusque dans les banlieues huppées d'aujourd'hui.

28. Prononciation japonaise du chinois *Shizhi yaolan*, « Manuel du bouddhiste » compilé par Dao Cheng en 1019.

29. Ouvrage traditionnellement attribué au premier disciple de Rikyû, où sont consignés les enseignements du maître. Bible de l'art du thé, le *Nambôroku* aurait en fait été compilé plus tardivement.

*C'était une cabane (iori) où l'on se défaisait de la poussière mondaine pour y habiter en pureté dans le wabi<sup>30</sup>. La cérémonie du thé (cha no yu) que l'on y accomplissait fut appelée wabicha (« thé wabi »). Corrélativement, l'on qualifia de sōan-shiki cha no yu (« cérémonie du thé style chaumière ») son caractère et son rituel, et de sōan-shiki chashitsu (« pavillon de thé style chaumière ») le bâtiment afférent.*

De son côté, Miyakami Shigetaka<sup>31</sup> souligne que ce paradigme a pénétré au Japon véhiculé par les œuvres des poètes de la dynastie Tang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles), dont raffolait la noblesse de la Cour de Heian ; en particulier les écrits de Bo Juyi (dit aussi Bai Letian, Haku Rakuten en lecture japonaise, 772-846), surnommé de nos jours au Japon « le poète national (*kokumin shijin*) de la Chine du IX<sup>e</sup> siècle ». Bien qu'il s'agisse, comme nous le verrons plus loin, d'un courant de pensée aux origines lointaines et aux implications ramifiées, un texte de ce dernier, *Ma chaumière sur le mont Lu (Lu-shan caotang ji)*, résume pour ainsi dire le paradigme en question :

*[...] Lorsque [je] vis [le mont Lu], en automne de l'an onze de l'ère Yuanhe (816), je l'aimai comme le pays natal que l'on retrouve après un long voyage et ne voulus plus m'en éloigner. C'est ainsi que j'ai bâti une chaumière à côté du monastère, face au mont. Elle était achevée au printemps de l'année suivante : une salle de trois travées, deux colonnes, deux chambres, quatre fenêtres, une orientation et des dimensions conformes à mes goûts comme à mes ressources. La porte, au nord, permet au vent de tempérer la chaleur de l'été ; l'auvent, au sud, est assez haut pour laisser le soleil entrer lors des grands froids. Le bois des poutres est juste taillé sans être peint, les murs sont juste maçonnés sans être blanchis, les marches sont de simples pierres, les fenêtres sont tendues de papier, avec des stores de bambou et des rideaux de grosse toile ; cette simplicité me convient. La salle a pour seul mobilier quatre lits de repos en bois, deux paravents de soie grège, une cithare laquée, deux ou trois livres confucéens, autant de taoïstes et de bouddhiques<sup>32</sup>.*

Et quelques lignes plus loin, Bai Letian ajoute que, par la vertu de cette chaumière,

*Bientôt mes pensées sont absorbées par le paysage, je me sens fondre dans l'harmonie qui m'entoure. [...] Je ne vois qu'une explication, c'est que j'habite ici<sup>33</sup>.*

Mais pourquoi donc Bai Letian, qui n'était pas de la région, a-t-il du premier coup d'œil aimé le paysage du Lu-shan (le mont Lu) « comme le pays natal » ? C'est que sa culture littéraire et artistique était, dès auparavant, pétrie de schèmes paysagers focalisés par le Lu-shan. Il s'agit d'un massif montagneux (1 300 m) situé à une vingtaine de

30. Voir plus haut, note 18. Le texte donne ici en un seul mot, *wabizumau*, le fait d'habiter (*sumau*) à la manière *wabi*. Je traduis ici par « en pureté » l'adverbe *kiyoraka ni*. Il est à noter qu'en japonais, le verbe « habiter » (*sumu*, plus général que son fréquentatif *sumau*) aurait déjà, étymologiquement, un lien avec l'idée de pureté (cf. l'usage de se déchausser à l'entrée, de prendre un bain chaud au retour du travail, etc.). À ce sujet, v. Araki Hiroyuki, *Nihongo kara Nihonjin wo kangaueru (Penser les Japonais à partir du japonais)*, Tokyo, Asahi Shimbunsha, 1980 ; ainsi que mes commentaires dans *Le Sauvage et l'artifice*, op. cit., pp. 215 sqq.

31. Miyakami Shigetaka, *Chanoyu no eikyō (L'influence de l'art du thé)*, p. 110-112 dans *Sumai no bunka-shi. Nihonjin*, Tokyo, Misawa Hōmu Sōgō Kenkyūjo, 1983.

32. Traduction de Martine Vallette-Hémery, *Les Paradis naturels. Jardins chinois en prose*, Arles, Philippe Picquier, 2001, pp. 26 et 27.

33. *Op. cit.*, p. 27. On notera que dans l'architecturologie nipponne, le pavillon de thé est par excellence un « espace de conversation avec la nature » (*shizen to no taiwa kikan*), comme l'écrit Fukunaga Sōkō, *Chanoyu kikan to wa nanika. Naritachi to kōsei (Qu'est-ce que l'espace de la cérémonie du thé ? Développement et composition)*, Tokyo, Shōkokusha, 1995, p. 74.

kilomètres au sud-ouest de Jiujiang, dans le nord du Jiangxi. L'oronyme *Lu* est représenté par un sinogramme qui signifie « cabane » (et qui se lit également *iori* en japonais) ; ce qu'explique la légende<sup>34</sup> : sous les Zhou (XII<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle aC) s'y serait réfugié un anachorète, Kuang Zu. Le roi Ding (r. 606-586) l'envoya quérir<sup>35</sup>, mais il avait déjà disparu<sup>36</sup>, transformé en immortel (*xianren*)<sup>37</sup>, et les émissaires du roi ne retrouvèrent de lui qu'une cabane vide. Aussi le Lu-shan est-il également appelé Kuang-shan (mont Kuang) et Kuang-lu (cabane de Kuang). Cette montagne, sacrée pour le taoïsme et le bouddhisme qui y ont de nombreux temples, est célèbre pour la beauté de ses paysages et pour les innombrables figures littéraires qui y sont attachées. Ces figures, Bai Letian les connaissait par cœur. C'est à travers elles, et parce qu'elles avaient *motivé* (configuré et mobilisé) sa sensibilité, qu'il a reconnu le Lu-shan comme son pays natal. Et à son tour, l'histoire lui doit l'une des plus fameuses d'entre elles, ce vers initial de l'un de ses poèmes<sup>38</sup> :

Lu-shan caotang ye yu du     *Seul par nuit de pluie dans ma chaumière du mont Lu*

C'est toutefois dans l'œuvre de Tao Yuanming (365-427) que s'est cristallisé le schème du retour à la campagne natale, combinant chaumière et Lu-shan sous l'accent de l'authenticité – *zhen*, où s'identifient la vérité envers soi-même et le sens profond de la nature : le Dao. Tel ce poème célèbre entre tous, *Yinjiu 5 (Boisson 5)*<sup>39</sup> :

Jie lu zai renjing	J'ai tressé ma hutte en milieu humain <sup>40</sup>
(...)	
Xin yuan di zi pian	À cœur éloigné, terre elle-même écartée
Cai ju dong li xia	Je cueille un chrysanthème au pied de la haie de l'est

34. Rapportée dans *Xunyang-ji* (Notes sur le Fleuve Bleu), cité par le dictionnaire des sinogrammes *Kadokawa Dai Jigen*, Tokyo, Kadokawa, 1992, article *Lu*, p. 583.

35. Le thème du monarque envoyant chercher l'ermite pour requérir ses services est un motif prégnant de la tradition érémitique chinoise, les ermites en question étant souvent des fonctionnaires ayant volontairement choisi une retraite anticipée pour manifester leur désapprobation à l'égard du régime. V. Obi Kôichi, *Chûgoku no inton shisô. Tô Enmei no kokoro no kiseki (La pensée érémitique chinoise. Sur les traces du cœur de Tao Yuanming)*, Tokyo, Chûô Kôronsha, 1988. V. aussi plus haut, note 4.

36. *Xun yinzhè bu yu* (ne pas trouver l'ermite qu'on est venu quérir) est par suite devenu un thème fréquent dans la poésie chinoise. Témoin ce classique de Jia Dao (779-843) : *Song xia wen tong zi / yuan shi cai yao qu / zhi zai ci shan zhong / yun shen bu zhi chu* (Je questionne l'enfant, sous le pin / il me dit que son maître est parti cueillir des simples / seulement qu'il est dans cette montagne / on ne sait où dans les profonds nuages), cité pp. 156-157 dans Ishikawa Tadahisa, *Kanshi no fûkei. Kotoba to kokoro (Paysages de la poésie chinoise. Les mots et le cœur)*, Tokyo, Taishûkan Shoten, 1976. Lequel ajoute le commentaire suivant (pp. 157-158) : « Cet enfant est un petit valet au service de l'ermite. Il convient que l'ermite soit servi par un enfant, exempt de souillure. Le pin est aussi un symbole de l'ermite. (...) *Yao* signifie herbe médicinale. Cela aussi va avec l'ermite. L'ermite cueille des simples, et les vend aux gens du monde vulgaire (*zoku seken*). C'est-à-dire que les simples sont le seul lien entre l'ermite et le monde vulgaire. (...) Les nuages sont bien entendu des nuages blancs. C'est aussi un symbole de l'ermite. Ainsi, qu'il s'agisse du pin, de l'enfant, des simples, des nuages blancs, le matériel de l'ermite est là au complet. Or quant à lui, l'ermite se cache dans les nuages et reste invisible. Là flotte une saveur indéfinissable (*hyôbyô taru aji-wai*). (...) Ce je-ne-sais quoi, cette profondeur et cette hauteur insaisissables vont bien à l'ermite ». Il convient d'apprécier ce poème en rapport avec la doctrine de l'immortalité, qui en Chine est inséparable du thème de la montagne (v. note suivante).

37. La doctrine de l'immortalité, liée au taoïsme, tient qu'au prix d'une ascèse – qui suppose notamment d'entrer en montagne à la recherche des herbes de longévité –, l'être humain (*ren*) peut devenir immortel, *xian*. Le sinogramme *xian* est composé des deux radicaux « homme » et « montagne ». Effectivement, le propre de l'immortel est de se fonder dans la montagne, devenant ainsi invisible (v. note précédente).

38. Poème reproduit dans Tanaka Katsumi, *Haku Rakuten (Bai Letian)*, Tokyo, Ozawa Shoten, 1996, p. 153.

39. Reproduit dans Suzuki Torao, *Tô Enmei shi kai (Comprendre la poésie de Tao Yuanming)*, Tokyo, Tôyô Bunko, 1991, pp. 235-236.

40. *Renjing*, « milieu humain, écroumène », se définit par contraste avec *xianjing*, « milieu sauvage, èrème », i.e. la montagne boisée qui n'est hantée que par les ermites et les immortels (*xian*). Pour Tao Yuanming, *jie lu*, « tresser sa hutte » (i.e. aménager son ermitage) ne nécessite pas de quitter le milieu humain. Il suffit de vivre à l'écart de la ville, à la campagne, car le principal est que le cœur soit éloigné des mondanités (v. le vers suivant, et plus haut note 4).

You ran jian Nan-shan	<i>Dans les lointains se voit le mont du Midi</i> <sup>41</sup>
Shan qi ri xi jia	<i>Les vapeurs de la montagne sont belles au soleil couchant</i>
Fei niao xiang yu huan	<i>Un vol d'oiseaux s'en retournent</i> <sup>42</sup> ensemble
Ci zhong you zhen yi	<i>Dans cela est l'authenticité</i> <sup>43</sup>
Yu bian yi wang yan	<i>Je voudrais la dire, mais j'ai oublié la parole</i>

### La motivation du banlieusard

C'est au « bassin sémantique »<sup>44</sup> de cette tradition littéraire que s'est abreuvée, comme on l'a vu, l'esthétique de l'architecture japonaise. Au delà de l'architecture, et au delà des références conscientes, ce courant a imprégné la sensibilité moderne à un degré tel qu'on peut y voir un facteur essentiel de l'évolution contemporaine de l'habitat au Japon.

Cette évolution est, comme dans les autres pays riches, dominée par une diffusion croissante de l'habitat non agricole dans les campagnes ; phénomène qui, selon les cas, est qualifié d'exurbanisation, *città diffusa*, ville émergente, *edge city*, périurbain, *supurôru* (*sprawl*), etc. Ses prémices ont été – abstraction faite de la villégiature et des parties de campagne pré-industrielles –, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'excroissance des banlieues en Europe occidentale et en Amérique du Nord. Or si abondent les analyses fonctionnelles de ce phénomène – qui mettent spécialement en lumière le rôle de l'automobile –, c'est surtout par des clichés, idéalisant la campagne, que nous nous en figurons les raisons. Il serait bon que nous en connaissions mieux l'histoire. L'un de ces clichés, prégnant au Japon comme en Amérique – mais la chose est plus complexe en Europe –, veut qu'un habitat authentiquement humain soit de type rural plutôt qu'urbain.

S'agissant du Japon, il est évident que cette image est héritée de l'artialisement qui s'est produite en Chine du Sud sous les Six-Dynasties, à l'époque de Tao Yuanming – époque également où apparaît la prédication de l'environnement en paysage, notamment sous l'influence de la poésie de Xie Lingyun (385-433)<sup>45</sup>. Il ne faut pas oublier que, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature japonaise, et particulièrement la poésie, a été bilingue, utilisant concurremment le japonais et le chinois classique (écrit en pur chinois, mais lu à la japonaise). C'est ainsi que le *kanshi*, littéralement « poésie han », comprend aussi bien des œuvres venues de Chine que des poèmes dus à des écrivains japonais, tel Natsume Sôseki. Ce n'est qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale que la réforme du système éducatif a tari cette veine, qui jusque-là permettait à tout Japonais de lire la campagne à travers les images d'un Tao Yuanming. Les écrivains des époques Meiji (1868-1912) et Taishô (1912-1925) en étaient nourris. Or ce sont leurs œuvres – tout particulièrement *Musashino* (1901), de Kunikida Doppo (1871-1908) – qui ont artialisé les campagnes périurbaines en paysage désirable, comme l'a récemment montré Higuchi Tadahiko<sup>46</sup>. Et si eux mêmes les ont perçues comme désirables,

41. C'est-à-dire le mont Lu.

42. Ces oiseaux qui, le soir, s'en retournent au nid, sont une métaphore de Tao Yuanming lui-même qui, abandonnant la carrière, est revenu au pays natal cultiver la terre, en famille.

43. *Zhen yi*, « vrai sens », « intention véritable », est l'authenticité du retour à la campagne, où se conjoignent le paysage, le caractère propre de Tao Yuanming, et la cosmicité du Dao.

44. Concept dû à Gilbert Durand, qui l'explique dans son *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

45. V. OBI Kôichi, *Sha Reun, kodoku no sansui shijin* (Xie Lingyun, le poète solitaire du paysage), Tokyo, Kyûko Shoin, 1983.

46. Higuchi Tadahiko, *Kôgai no fûkei. Edo kara Tôkyô e* (Les paysages de la banlieue. D'Edo à Tokyo), Tokyo, Kyôiku Shuppan, 2000.

c'est qu'ils y étaient portés, plus vivement que leurs lecteurs, par le courant du bassin sémantique formé par leurs aînés, aussi bien japonais que chinois.

Témoin le roman autobiographique de Satô Haruo (1892-1964), *Tristes campagnes* (1919)<sup>47</sup>, qui fut un grand succès de librairie et a certainement contribué à la vogue de l'habitat en banlieue, après le grand séisme de 1923. C'est l'histoire d'un homme jeune qui, excédé par la grande ville, se retire dans la campagne avoisinante, où il choisit d'habiter une maison paysanne inoccupée (mais dont on apprendra que c'est un riche retraité qui se l'était fait construire, en goût rustique, pour y vivre avec une jeune maîtresse). Tel Bai Letian reconnaissant le mont Lu comme son pays natal, cette maison, le héros la découvre de loin comme s'il l'avait déjà vue quelque part :

*« J'ai le pressentiment que ce sera une bonne maison » (...) Il marchait, les yeux fixés sur le toit de chaume. Si c'est cette maison-là, pensa-t-il, j'ai bien l'impression de l'avoir vue déjà, autrefois, il y a longtemps, peut-être en rêve, ou dans une hallucination, ou alors à toute vitesse par la fenêtre d'un train<sup>48</sup> ...*

C'est bien son inconscient qui parle, et ce, quasi en chinois :

*Sans traverser le pont de terre, absorbé dans ses pensées, il la regarda longuement, cette maison qui donnait envie de fredonner « san kei kô ni tsuite »<sup>49</sup>.*

S'agirait-il d'une chansonnette à la mode ? Non, c'est la lecture japonaise d'un vers de Tao Yuanming, *san jing jiu huang*, « les trois sentiers sont à l'abandon » ; vers extrait d'une ode fameuse, *Gui qu lai xi* (*Allons, je rentre !*)<sup>50</sup> où celui-ci dit son retour à la campagne natale. Les trois sentiers de son vieux jardin sont à l'abandon parce que, parti à la ville, il n'y avait pas marché depuis longtemps. Quant au héros de Satô Haruo, à travers une série de transferts mais sans que jamais cela soit révélé, il ne cessera de vivre cette campagne d'emprunt (il est en réalité de Wakayama) comme une métaphore<sup>51</sup> du pays natal de Yuanming, tel jour cueillant une rose malade au coin de son jardin comme celui-ci l'avait fait d'un « chrysanthème au pied de la haie de l'est », et voyant, ou quasi, le Lu-shan dans la colline au delà :

---

47. Satô Haruo, *Den'en no yûtsu, aruiwa yameru sôbi* (*Mélancolie de campagne, ou la rose malade*), Tokyo, Shinchô Bunko, 1951 (1919).

48. *Op. cit.*, p. 6.

49. *Op. cit.*, p. 17.

50. Poème reproduit et commenté par Matsueda Shigeo et Wada Takeshi, *Tô Emmei zenshû* (*Œuvres complètes de Tao Yuanming*), Tokyo, Iwanami Shoten, 1990, vol. II, pp. 138-149. Dans le jardin de Tao Yuanming lui-même, les trois sentiers sont à leur tour une allusion à un lettré qui vivait à l'époque de l'usurpation de Wang Mang (9-25 pC), et sont un symbole de fidélité. À ce sujet, v. les commentaires de Paul Jacob dans son édition en français des *Œuvres complètes* de Tao Yuanming, Paris, Gallimard, 1990, p. 346, note 20.

51. Dans l'esthétique japonaise, en particulier pour les jardins et le paysage, on appelle *mitate* (littéralement : « instituer par le regard ») le « voir-comme » ou la métaphore qui fait que l'on regarde un lieu quelconque, dans l'environnement réel, sous l'espèce d'un paysage fameux de la tradition. Un jardin comme l'Ishikawa Kôrakuen de Tokyo, par exemple, est tissé de telles allusions ; parmi lesquelles un Lu-shan (prononcé Rozan en japonais). Ces *mitate* sont explicites. Dans le roman de Satô Haruo, en revanche, la seule référence explicite à Tao Yuanming (lequel reste inconnu) est la citation du vers de quatre sinogrammes lu *san kei kô ni tsuite*, que l'on a vu plus haut. Tout le reste est à imaginer. Notons que le *mitate* relève de la logique prédicative propre à la mondanité, laquelle nie la logique du sujet propre au lieu physique (le *topos* aristotélicien). Toutefois, le *mitate* n'est pas tout le paysage, lequel combine nécessairement lieu représenté et lieu physique, logique du prédicat (*lgP*) et logique du sujet (*lgS*). Autrement dit, pour reprendre les catégories d'Alain Roger (v. plus haut, note 6), c'est une combinaison de l'*in situ* à l'*in visu*. Le lieu du paysage n'est donc pas seulement affaire de représentation (*lgP*), ni seulement d'environnement physique (*lgS*), mais de *chorésie* (*lgS/lgP*). Sur ces questions, v. *Écromène*, *op. cit.* en note 9.

*Il y avait là une colline (...). Cette colline, quand l'avait-il découverte ? En tout cas, cette colline attirait son regard. Et cette colline, il s'était mis à l'aimer beaucoup. (...) Elle était juste à bonne distance, plus fantasmagique que la réalité, plus réelle qu'un fantasme, et suivant la texture de la pluie, tantôt il la sentait s'approcher un peu de lui, tantôt s'en aller dans les lointains. (...)*

– *Mais qu'est-ce que tu regardes donc ? lui demanda sa femme.*

– *Hmm. C'est cette colline. C'est cette colline, mais...*

– *Qu'est-ce qu'elle a donc ?*

– *Rien... Elle est belle, tu ne trouves pas ? Les mots me manquent*<sup>52</sup>...

Ce qui est rapporté ici, « les mots me manquent », a été prononcé en japonais moderne : *nan to mo ienai*, un jour des années Taishô, dans les environs de Tokyo. Un poète l'avait dit en chinois classique : *yu bian yi wang yan*, un jour des années Yuanxing<sup>53</sup>, aux environs du Lu-shan.

Effectivement l'essentiel, dans le paysage, ne peut pas se dire<sup>54</sup>. Mais en poésie...

*Maurepas, 29 décembre 2001.*

---

52. Satô, *op. cit.*, pp. 86, 87, 89.

53. Soit 402-404 dans la chronologie des Jin de l'Est, si l'on date le poème en question de 402 comme le fait Paul Jacob, *op. cit.*, p. 402.

54. Si l'on veut s'en tenir à une photographie, celle illustrant *Yinjiu 5 (Boisson 5)*, de Tao Yuanming, dans Yamaguchi Naoki, *Kanshi hyakkei (Cent vues de la poésie chinoise)*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1997, vol. II, pp. 68-69, est assez suggestive. Elle est prise à la tombée du jour vers le Lu-shan à partir de Wuliu-si (« Temple des cinq saules »), site historique censé être celui de la maison de « Maître Cinq-Saules » (*Wuliu xiansheng*), surnom adopté par Yuanming, qui avait planté cinq saules dans son jardin.