

Le tanka est un paysage choisi...¹
(*Quelques notes sur la présence du paysage dans les waka classiques*)

Par Alhama Garcia

Nature et nature, lieu, paysage : on ne saurait confondre les notions que ces termes évoquent. Le mode *poésie*, avec ses glissements de sens, pourrait inciter à des confusions entre domaines et superpositions de thèmes.

Les textes que nous allons visiter ici s'y prêtent si aisément ! Mieux encore, la force poétique de ces waka de la période classique est en grande partie nourrie par le flou, l'incertitude et les doubles sens.

Mais pour apprécier l'instable et le mouvant, il faut un minimum de points fixes².

Tenter une définition même provisoire de ces concepts devrait nous aider à cerner leurs territoires respectifs dans l'écriture du waka. Il va de soi qu'en dehors du plaisir de lecture

¹ Le contenu de cet article repose sur une relecture du recueil de SAIGYO (1118-1190) *Poèmes de ma hutte de montagne* (Moundarren éd., 1992) et sur l'ouvrage de Michel VIEILLARD-BARON, *Les enjeux d'un lieu : Architecture, paysages et représentation du pouvoir impérial à travers les poèmes pour les cloisons de la Résidence des Quatre Dieux Suprêmes*, suivi de Sylvie BROUSSEAU, *Commentaires à propos de la notion de meisho* (Editeur : Collège de France - Institut des Hautes Etudes Japonaises (2014) Coll. : Bibl. de l'Institut des Hautes études japonaises)

² Les poèmes du *Manyōshū* (c. 760, environ 4250 waka), du *Kokinshū* (907, 1111 waka) et du *Shinkokinshū* (1205, 2000 waka env.) forment un corpus significatif de la poésie classique. Malheureusement, les traductions en français restent fragmentaires, il est nécessaire de disposer d'éditions bilingues (japonais-anglais) pour avoir accès aux textes, éditions elles-mêmes rares ou indisponibles.

et de l'ouverture à la sensibilité qu'ils encouragent, l'étude des textes classiques nous offre l'opportunité d'élargir notre compréhension de l'écriture contemporaine du tanka.

- 1) Le *lieu*, comme support de poésie, serait un fragment d'espace privilégié par l'auteur ; il y puise son inspiration, développe en variations les charmes de l'heure et de l'instant. Il fonctionne comme le dernier noyau de nostalgie, le refuge et l'espérance d'une durée que l'on voudrait proche de l'éternité. Écrire sur le lieu, écrire sur soi, écrire sur le temps sont des modes liés, adaptés au désir de l'auteur et dosés selon son goût et ses priorités.
- 2) Le *paysage* est un cadre virtuel posé sur le monde, comme celui que découpe le réalisateur avec son gabarit, le seul angle choisi parmi des milliards de possibles, définissant l'intérieur (l'intériorité) de l'extérieur (la non-existence), ce qui n'a pas de sens et ce qui en est chargé. Le *lieu-de-poésie* peut ne pas être un *paysage*, mais le *paysage* est un *lieu-de-poésie*.
- 3) La Nature est davantage l'idée philosophique qu'on s'en fait (sous la pression sociale) qu'une réalité cernée par ses propres traces de vie. C'est une norme mouvante selon l'épistémologie du moment considéré.
- 4) La *nature*, elle, devient source d'inspiration comme globalité, monde extérieur ; contenant également le sujet, elle est le réservoir immense de connexions, d'images et de métaphores où puise le poète pour trouver une approximation à l'idée-sentiment qu'il veut exprimer.

Les lignes de crête de ces catégories de l'espace semblent bien définies ; pourtant, poésie du lieu et paysages se recouvrent souvent, poésie du lieu et nature paraissent liés, et le paysage, réservoir de thèmes sur le lieu ou la nature est une évidence.

Souvent, dans certains waka, le sujet est présent, mais parfois ils sont apparemment vides de toute occupation humaine³. Nous allons précisément choisir ici comme matériau d'étude certains poèmes décrivant des paysages vides, c'est-à-dire dans lesquels il n'est fait strictement aucune allusion à la présence humaine, ni villages, ni champs, ni celle du sujet lui-même.

Ce désert apparent, espace inhabité que décrit le waka, imaginaire où l'homme semble absent ou n'existe peut-être pas, serait donc une sorte de non-lieu, selon les cas paisible ou désespérant ; il serait donc vide, et surtout vide de signification, et pire encore, de sens.

*les herbes
qui parcourent la prairie
s'obscurcissent
se couvre et fraîchit le ciel
de l'ondée vespérale⁴*

³ Cette courte étude voudrait poursuivre une réflexion déjà initiée dans le recueil d'articles paru aux éditions Pippa en 2015, Alhama GARCIA et Patrick SIMON, *Tanka, une introduction à la poésie brève*, sur l'émergence du sens dans l'écriture du tanka.

⁴ SAIGYO, op. cit., p. 45, traduction Hervé Collet.

*le vent de l'aube
a balayé
les nuages amoncelés
franchissent les montagnes
les cris des premières oies sauvages⁵*

Le désert est un lieu commun littéraire qui d'habitude ne sert que de décor à des aventures plus ou moins spectaculaires, parfois mystiques ; en poésie, et en poésie brève surtout, il n'a de portée que s'il (le poème) se trouve décrire un espace potentiellement habité, et qui, pour l'agrément du poète, ou pour l'élaboration d'un projet poétique est *à l'instant de la conception*, vide. En somme, le concept de désert ne serait qu'une fiction commode.

Comment pourrait-on imaginer un paysage d'où l'homme serait absent ? Toute création de paysage, même imaginaire, d'une exoplanète par exemple, invente une réalité fictive, échappant sans doute aux hypothèses de la planétologie, mais qui peut faire surgir en poésie un sens métaphorique. L'espace brut d'un paysage sans hommes est d'abord, pour le lecteur, un piège en métaphore.

POESIE DU LIEU, LIEU DE POESIE, ESPACES DE L'IMAGINAIRE

Avant de parvenir à cette absence extrême, le paysage peut intégrer dans le poème les sentiments du sujet ; il peut les susciter, les contrarier, les accompagner. Dans ces cas, le paysage

⁵ *ibid.*, p. 72

n'est plus une catégorie esthétique, il fait partie du fonds de l'auteur, au même titre que ses relations, ses sentiments, l'histoire de la famille, ses éléments biographiques, ses apprentissages, sa vie et sa mort.

La poésie lyrique du waka, toujours liée à une expression directe de la *réalité concrète*, s'appuie très fréquemment sur des espaces choisis. Nous verrons plus loin que le hasard n'est pour rien sur ces choix.

Dans leur immense majorité, les waka sont des *poèmes de lieu*. Les waka du Manyoshû⁶ pointent parfois les lieux remarquables (60 fois la lande de Kasuga), ou bien expriment le besoin vital d'un espace humanisé, porteur incertain de joies fragiles, refuge face aux incertitudes du monde des apparences.

La poésie du lieu prend ses racines dans le terreau le plus profond. Le jardin en est souvent à l'origine, l'espace où s'est éveillée l'enfance, où le sujet a connu le bouleversement fondateur. Pour être retiré du quotidien, se trouver isolé des contingences et accéder au statut de lieu poétique, le lieu choisi peut occuper des espaces innombrables. Un village, un quartier, une portion de littoral, une hutte de montagne, un bois, des champs, un fleuve...tout peut accéder au rang de lieu choisi et se retrouver ainsi porter la plus grande part de la métaphore globale de l'individu dans son espace et des questionnements qui y sont liés.

Le sens et la dimension de ce que certains dénigrent avec condescendance du terme de « poésie du lieu » leur ont certainement échappé. Le seul seuil acceptable entre lieu vain et

⁶ MANYOSHÛ, Recueil des dix mille feuilles, c.760. Trad. René Sieffert, POF éditeur.

lieu chargé serait la validation de ce que l'auteur investit dans le thème du lieu, validation du transfert entre l'espace éclairé et l'apport personnel du poète. Mais quand le lecteur refuse cet aval, et que la faiblesse objective dans l'écriture poétique n'est pas en cause, ce dénigrement n'est qu'une lecture paresseuse. Dans le cas d'un poème aussi court et en même temps aussi chargé de sens que le tanka, il est impératif de le lire avec le plus grand soin et toutes fenêtres ouvertes.

La description littéraire du paysage induit-elle forcément l'établissement d'une *poésie du lieu* grâce à l'élection par l'auteur d'un *lieu de poésie* ? Entre *lieu* et *paysage*, l'implication du poète crée la différence. Un tanka de lieu contient une relation forte et clairement exprimée entre le lieu et le sujet. Existe-t-il une antériorité de la *poésie du lieu* sur l'existence d'un *lieu de poésie* ? Qui pourrait la définir, sinon le groupe virtuel de lecteurs auquel s'adresse le texte ?

Et de ce fait, comment pourrait-on ne pas tenir compte du fait que le lecteur apporte fréquemment au dîner poétique sa part d'interprétation ? L'auteur en principe le sait, qui anticipe la lecture externe et dispose ses éclairages en fonction de ses priorités, le but final étant l'élaboration d'un sens le mieux accordé possible au ressenti déclencheur du désir d'écrire.

Dans la mise en évidence du sens du poème, le rôle du lecteur est capital. Le sachant, la difficulté de l'auteur consiste à connaître son lecteur, anticiper sa lecture, adapter son idéothème dans une forme adaptée à l'occasion et au sujet. Il faudra convaincre le lecteur que le lieu de poésie que l'auteur propose peut être transmis, compris, partagé, et finalement intégré dans son acceptation empathique de la poésie de (du) lieu.

Mais puisque le paysage peut être la partie visible de l'iceberg dont le sens caché forme la majeure part, qu'en est-il du *paysage*, du paysage tout court, absolu, abstrait, comme lieu de poésie et support de poésie du lieu ? Existe-t-il au moins un espace poétique autonome du paysage ?

LE PAYSAGE, ESPACE CHOISI

Le paysage du *poème de lieu* se veut objectif : il décrit un espace ; il *est* décrit dans ses détails, ses distances, ses couleurs, selon le sens esthétique de l'auteur et de son époque⁷.

On pourrait soutenir qu'un paysage n'est acceptable en tant que paysage (ou son extension en fait poétique) qu'à la condition expresse qu'il soit peuplé. Le géographe a deux lectures possibles d'un paysage vide d'hommes, la morphologie visible et la présence/absence d'éléments d'occupation humaine. Une photo de la planète Mars ne serait pas un paysage, dans la mesure où l'observateur manque ?

La machine a acquis un statut privilégié d'observateur et de chargé de mission, elle peut donc accorder en retour à l'espace de la surface de la planète Mars le statut de paysage. Les chenilles du robot ont créé le paysage martien. La présence d'un outil agissant comme intermédiaire est ici le moyen de découvrir et d'accéder à un espace *humainement possible*.

Le même phénomène se produit en poésie lorsque vous lisez une description « photographique » de paysage d'où l'homme est absent, en intention, en regard, en traces même.

⁷ Pour illustrer ces propos sur *poésie du lieu* et *lieu de poésie*, voir le recueil « *Collines, 365 tanka* », Alhama GARCIA, D'un Jardin éd., 2014, distr. Amazon.fr

Pure fiction ! Il paraît absent, mais il ne l'est pas. Il lui est impossible de l'être. *L'humainement possible* crée toute la différence. Le paysage représenté peut être vide, mais cette vacuité ou ce signe d'absence est purement contingent, informatif, voire anecdotique ou même provocateur. Dans le paysage *qui ne serait pas un lieu* de poésie, dans le paysage *en-soi*, le sujet n'est pas censé intervenir ; s'il se manifeste, deux possibilités se présentent : ou bien s'agit d'une poésie de lieu avec un paysage en fond d'image ; ou bien le sujet est dominant, et dans ce cas le lieu est au pire un décor, au mieux, un paysage-avec-du-sens. La contradiction est ici : si l'homme s'éteint, le paysage disparaît.

Dans tous les cas, que l'auteur se cache ou qu'il se manifeste, le paysage est fondamentalement lié à l'homme, il est son espace et l'expression de sa relation à l'extériorité, sa volonté de pouvoir, ou *a contrario* la conscience des faibles traces de son passage.

L'auteur absent-présent nous propose en mots l'image d'un espace dépourvu de présence humaine. Il prend bien soin d'éviter toute allusion ou élément dans ce domaine. Son intérêt réside seulement dans l'effort très élaboré d'une représentation d'un espace vide d'hommes.

L'effort de l'auteur pour s'abstraire de son « tableau » nous introduit dans un niveau supplémentaire de complexité, dans la mesure où il exige à présent, de notre part, une complicité active. L'apparente naïveté du « tableautin en 31 syllabes » qui se contenterait de n'être que ce qu'il prétend être, un « tableautin » visuel, ne peut être longtemps soutenu.

En notre for intérieur de lecteur consciencieux, comment pourrions-nous alléger l'analyse au point de ne pas essayer de resituer l'auteur dans son temps et le poème dans sa vie ? Et de comprendre quel sens sous-jacent on peut donner à une œuvre qui semble défendre une posture, sans qu'on puisse vraiment dire laquelle ?

Première hypothèse : l'auteur ne nous dit dans son texte que : « *ceci est un paysage sans hommes* ». La lecture basique retiendra sans doute les valeurs formelles du texte ; selon la culture du lecteur, des liens apparaîtront avec d'autres textes, ou par ekphrasie, avec d'autres formes de la sensibilité, musique, peinture, cinéma... De l'implication minimale de l'auteur, le lecteur disposera des meilleures marges d'interprétation.

Deuxième hypothèse : l'auteur nous dit « *voici un paysage sans hommes* », mais il nous dit quelque chose en plus : *je vous montre, voyez ce que serait le monde sans les hommes, qu'en pensez-vous ?*

Selon que votre interprétation soit : « Une irréductible beauté », soit « un monde sans intérêt », dans les deux cas, vous ressentirez immédiatement que vous venez de tomber dans une manipulation. Vous découvrez que l'auteur, vêtu de candeur et couronné d'innocence, voulait en réalité vous adresser un message, riche ou pauvre, positif ou négatif, mais un message volontairement élaboré puis inclus dans le texte avec une intention claire :

« J'ai vidé ce lieu de toute présence, mais tu sais bien que je suis devant, que je suis dedans, et que, même invisible, j'y suis présent, et que j'ai mon idée sur tout cela. Voyons maintenant, lecteur, si tu

la saisis, mon idée. Car le but du poème que tu es en train de lire est de trouver par des mots correctement agencés quelqu'un avec qui partager mon sentiment. »

Dans l'hypothèse où l'auteur est conscient des enjeux poétiques de son écriture, l'innocence s'évapore, et le sens commence d'apparaître.

Le paysage est considéré comme un espace partagé entre hommes ; certes, nous tous y avons accès, en principe (ceux qui partagent les mêmes concepts issus de culture et sensibilité proches). Mais la lecture de l'espace comme paysage est également soumise à des *déchiffrements* de codes masqués, dont les outils sont perceptibles dans les formes poétiques que telle culture impose.

*emprisonnée dans une fente de la roche
la glace
ce matin a fondu
sous la mousse
l'eau cherche son chemin⁸*

Ce waka d'avant 1190 semble faire écho à celui-ci, le n°1 du Kokinshû (circa 907):

⁸ SAGYO (†1190), op.cit., p 14

*aux brises de la vallée
voici que la glace s'est mise à fondre
par endroits
sont-elles pas ces ondes jaillissantes
les premières fleurs du printemps ?⁹*

Dans les deux cas, le paysage « vide d'hommes » n'est en aucun cas vide de sens. Une lecture attentive et peut-être érudite deviendrait alors nécessaire pour donner aux poèmes toute leur dimension, resituer l'influence éventuelle du second sur le premier, à trois cents ans de distance, et finalement leur restituer la charge émotive que subit en premier son auteur en l'écrivant.

*les grues pointent
vers la baie de Waka
à marée basse
sur leurs ailes baignées de vagues
la lune loge son reflet¹⁰*

*la brise qui souffle
si douce pour un vent d'automne
altère la couleur
dans le bois d'Ikuta
des herbes sous la rosée¹¹*

⁹ MINAMOTO NO MASAZUMI (†av. 907) Kokinshû, trad. G. Bonneau.

¹⁰ KOGA MICHITERU (1187 - 1248)

¹¹ FUJIWARA NO TEIKA, (1162-1241), cité par M. Vieillard-Baron, op.cit, p 43.

Il se produit dans la poésie du lieu un dépassement de la parole du fait même de la présence induite de l'auteur et parallèlement, de sa mise à l'écart. L'articulation absence décrite/présence cachée crée la rupture de perspective où se manifeste le sens. Cela a tout à voir avec le principe du « pas-de-côté », qui structure fondamentalement le waka et les formes modernes du tanka¹².

C'est ici qu'apparaissent les limites du paysage brut comme entité poétique, afin de gagner un autre niveau de signification, là où se trouve l'articulation entre « lieu » et « paysage ». Les deux lieux-paysages cités plus haut sont des poèmes chargés de réminiscences, significations, codes, preuves techniques également, qui forçaient l'admiration des contemporains.

L'usage du « paysage » en poésie peut déconcerter, tant il est variable dans ses différentes formes, occupant toute la gamme des nuances entre le non-humain, ou plutôt l'absence humaine, jusqu'à l'appropriation du *lieu-paysage* comme espace de pouvoir, espace politique et sacré¹³.

Michel VIEILLARD-BARON, LES ENJEUX D'UN LIEU, LE *MEISHO* ¹⁴

¹² Cf. *Tanka*, éditions Pippa, op. cit.

¹³ Cf. A. GARCIA, « *Les figures de style dans les waka de Fujiwara no Michinaga* », Revue du Tanka Francophone, 2014.

¹⁴ Michel VIEILLARD-BARON, *Les enjeux d'un lieu : Architecture, paysages et représentation du pouvoir impérial à travers les poèmes pour les cloisons de la Résidence des Quatre Dieux Suprêmes*, et Sylvie BROSSEAU, *Commentaires à propos de la notion de meisho* (Collège de France - I H E J (2014) Coll. : Bibliothèque de l'Institut des Hautes études japonaises)

Parallèlement à la préparation de l'anthologie impériale confiée à Fujiwara no Teika et présentée officiellement à Gotoba-in en 1205 (mais remaniée pendant le long exil de ce dernier), l'empereur confie également au poète la coordination d'un projet qui lui tenait à cœur, la construction d'une résidence impériale dédiée aux dieux et destinée à abriter ses vœux de prospérité pour l'empire et donc affermir sa position impériale et son rôle d'intermédiaire entre les dieux et les hommes.

Gotoba voulut orner les appartements privés du palais de cloisons mobiles peintes, représentant quarante-six lieux choisis, les *meisho*, sur lesquelles les dix meilleurs poètes, empereur compris, composeraient un waka par panneau.

Teika eut donc la responsabilité de réunir les deux arts, tandis que l'empereur décidait des emplacements, des peintures et des poèmes.

Gotoba fut vaincu quelques années plus tard dans le conflit que l'opposa aux militaires, et qui lui coûta le pouvoir. Le palais fut « démonté » et les panneaux disparurent. Seuls subsistèrent les 460 waka qui lui avaient été proposés et les quarante-six qui furent retenus et calligraphiés. Ces derniers forment le corpus sur lequel repose l'ouvrage cité en référence.

Le projet dans son ensemble était donc éminemment politique, nourri de religion, et sous l'autorité pointilleuse de l'empereur en personne. L'exactitude (et non pas le réalisme) fut exigé des peintres ; les peintures furent placées dans un double ordre symbolique, géographique et saisonnier ; leur emplacement dans les espaces de vie de l'empereur avait pour

but de raffermir par son regard sacré le pouvoir et la stabilité politique sur les régions qu'elles symbolisaient. L'ordre des panneaux fut subtilement soumis à un itinéraire précis, fruit d'une réflexion particulièrement fine sur les enjeux de l'espace géographique¹⁵.

Les cloisons mobiles offraient donc à la vue de Gotoba des paysages emblématiques du territoire impérial, les *meisho*, dont certains faisaient partie du patrimoine poétique depuis le *Manyoshû*, et d'autres furent définis au cours du projet ; ils connurent de ce fait un statut privilégié, certains toujours d'actualité parmi les lieux poétiques ou touristiques actuels. Certains de ces paysages, landes, marais, forêts, proches des zones urbaines, ont évidemment disparu, mais leur charge poétique perdure.

Dans une culture où l'écriture avait un rôle aussi déterminant, et surtout l'écriture poétique, et par la volonté d'un monarque d'une grande culture raffermie par une conscience aigüe de ses responsabilités politiques, l'effet fut durable et marquant, malgré les aléas de la guerre.

L'association intime de ces deux arts éclaire notre propos sur le sens du paysage dans sa dimension poétique. L'efficacité magico-religieuse de l'ensemble du n'échappait à personne. Le texte des poèmes devait établir avec la peinture une relation de complémentarité efficace. Soit en évoquant odeur ou bruit (ce que la peinture ne peut rendre) ou en introduisant un objet ou un personnage absent de la peinture, ou en exprimant le

¹⁵ Voir l'apport essentiel de la recherche sur ce thème dans l'ouvrage de Jacqueline PIGEOT, *Michuyiki-bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Collège de France, IHEJ, 2009

sentiment, ou les paroles ; sans oublier que les peintres se mirent au travail sur les esquisses des poèmes et les détails des lieux remarquables présentés par les poètes.

Le « lieu remarquable », le toponyme du lieu poétique est presque toujours cité, car le nommer a une vertu propitiatoire ; ici, le premier waka de l'itinéraire :

(1)

prend-on pour de la
neige qui n'aurait point fondu
les primes fleurs de pruniers
de l'antique capitale
dans la lande de Kasuga ?

(Michiteru)

(37)

la lune qui brille
n'a point oublié en automne
le nom du hameau
mais lui n'est-il pas ingrat
dis-moi mont de Sarashina

La fille de Monseigneur Shunzei
[la seule poétesse du cercle]

(35)

les oies sauvages aussi
en voudraient-elles au brouillard
de se dissiper ?
au pont de Hamana

le crépuscule d'automne

Tomochika

(30)

dans la baie de Shiga
les nuages d'averses
demeurent un instant
leurs gouttes se muent en neige
vent violent de la montagne

Jien

(27)

la rame plonge
dans l'onde limpide de
la rivière Izumi
l'écume aussitôt disparue
dissipe la chaleur de l'été

Keita

et le dernier de l'itinéraire, dans l'empire et dans son double, le
palais impérial

(46)

comment décrire
me le demanderait-on
la brise qui ondoie
dans les pins de Shiogama
en cette aurore de printemps ?

Jien

Il semble, au terme de cet itinéraire dans les paysages du waka classique, pouvoir relever quelques constantes applicables au kajins contemporains.

- le rôle du « lieu choisi », dans la construction d'un espace poétique personnel, semble essentiel.

- les « paysages choisis » peuvent créer une dynamique d'écriture dans le cadre d'une composition collective.

- Il n'existe pas de poésie-de-lieu, mais bien des lieux-de-poésie.

- L'apparence en poésie, et surtout en tanka, poésie brève, peut être trompeuse : le double sens est partout, la métaphore règne à plusieurs niveaux. Le tanka, c'est le bonheur dans la difficulté.

Tout se passe comme si les trois concepts spatiaux, lieu, paysage et nature attendaient paisiblement que des poètes à la libre inspiration les saisissent et les travaillent, ensemble ou séparément, pour un meilleur monde poétique, dans des formes aux lignes claires, au ressenti profond.