

Grammaire poétique de l'imaginaire lettré

*poèmes célèbres dans la poésie et la peinture des
lettrés chinois et japonais*

Marguerite-Marie PARVULESCO

Certains poèmes chinois ont acquis au cours des siècles le statut de « *poème célèbre* » pour avoir été admirés et pris comme modèles par des générations de poètes, de peintres et de calligraphes. La référence à ces poèmes constitue, au Japon comme en Chine, un élément essentiel de la poétique et de l'esthétique : les paysages des *poèmes célèbres* devenant des archétypes qui structurent l'imaginaire lettré.

Cette constante référence aux mêmes poèmes est une caractéristique commune à la poésie chinoise et japonaise parce que les *kanshi*, poèmes écrits en chinois, occupent une place privilégiée dans la poésie japonaise. La première anthologie de poésie japonaise, le *Kaifūsō* 懷風藻, qui rassemble des *kanshi*, a été compilée en 751 quelques années avant le *Manyōshū* 万葉, la première anthologie de *waka*, poèmes écrits en japonais, compilée entre 759 et 780. Les poètes japonais ont continué à composer des *kanshi* jusqu'au début du XXe siècle. La poésie japonaise se caractérise par un bilinguisme très particulier: le japonais étant relié au chinois par l'usage d'une même écriture idéographique, les textes écrits en chinois peuvent se lire en japonais. Cette forme extrême de lecture apparentée à la traduction a favorisé l'apparition d'une très riche littérature japonaise écrite en chinois.

Le terme japonais *kanshi* désigne l'ensemble de la poésie écrite en

chinois, que ce soit au Japon ou en Chine. Dès qu'elle est abordée par une lecture en japonais la poésie chinoise n'est plus perçue comme une poésie étrangère et les lettrés japonais partagent l'admiration passionnée des lettrés chinois pour les mêmes *poèmes célèbres*.

Il est difficile d'indiquer le nombre des poèmes considérés comme *poèmes célèbres*. Le choix et le nombre des poèmes les plus admirables a varié au cours des siècles, la préférence pour la poésie de l'époque Tang ou de l'époque Song constituant l'un des principaux critères qui définissent les courants littéraires. Néanmoins une centaine de poèmes occupent une place particulière dans l'imaginaire lettré, parmi lesquels une vingtaine ont pris au cours des siècles une dimension proverbiale, devenant des devises dont la présence se manifeste dans la vie quotidienne, même en dehors du cadre de la littérature.

Il ne s'agit pas ici de présenter la liste des « *cent poèmes qu'il faut avoir lus* », ou des « *dix poèmes incontournables* » à la manière des guides touristiques. Il ne s'agit pas davantage de présenter les douze poèmes que préfère l'auteur de cet article, mais d'éclairer l'importance et la fonction de la référence aux *poèmes célèbres* dans la poétique et l'esthétique des lettrés chinois et japonais. Cette référence aux mêmes *poèmes célèbres* non seulement en reliant les *kanshi* chinois et japonais contribue à effacer la frontière entre poésie chinoise et poésie japonaise, mais elle tisse entre les poèmes un réseau de correspondances qui renforce le lien entre poésie, peinture et calligraphie. Cet aspect essentiel de la poésie écrite en chinois classique présente une difficulté majeure à la traduction car la présence des vers célèbres étant implicite, elle échappe à la traduction qui doit se contenter d'indiquer les références dans des notes explicatives perçues comme accessoires par le lecteur.

La première partie de cette étude présente huit *poèmes célèbres* dont les vers si souvent répétés ont pris une valeur proverbiale. La deuxième partie de cette étude sera présentée dans un numéro ultérieur de cette revue.

I. CUEILLIR DES CHRYSANTHÈMES AU PIED DE LA BARRIÈRE

陶潛 Tao Qian(Tô Sen)⁽¹⁾ 365-427

飲中
結蘆在人境
而無車馬喧
問君何能爾
心遠地自偏
采菊東籬下
悠然見南山
山氣日夕佳
飛鳥相與還
此中有真意
欲辨已忘言

Ivresse

**J'ai choisi une chaumière dans un village
Mais sans le vacarme des voitures ni des chevaux.
Vous me demandez pourquoi ?
L'esprit loin du monde, ce lieu naturellement me convient
En cueillant des chrysanthèmes à l'est au pied de la barrière
Dans une infinie sérénité je regarde au sud la montagne .
Brume de la montagne que le couchant magnifie
Envol d'oiseaux s'appelant pour rentrer.
Voilà la véritable raison et pour l'expliquer j'oublie la parole.**

Ce poème est l'un des plus célèbres de toute la poésie chinoise car il pré-

(1) *la prononciation japonaise du nom des poètes chinois est indiquée entre parenthèses*

sente, dès le IV^e siècle, un manifeste poétique ayant profondément marqué l'esthétique lettrée, au Japon aussi bien qu'en Chine, et dont l'influence s'est fait sentir jusqu'au début du XX^e siècle.

La poésie est liée à un idéal érémitique et à la contemplation de la nature. Mais parce que c'est l'état d'esprit du poète qui définit la retraite, il devient possible de se retirer dans un village aussi bien qu'au fin fond des montagnes. Ce qui consolera et encouragera pendant des siècles les innombrables lettrés contraints de vivre en société tout en rêvant d'un idéal érémitique.

Le paysage de ce poème évoque une peinture autant qu'un paysage réel. Ce qui est fréquent dans les *poèmes célèbres* dont les paysages sont universels et intemporels : ce paysage chinois qui pourrait aussi bien être japonais ou français a une dimension métaphorique.

Les deux idéogrammes 悠然, qui se lisent *youran* en chinois et *yūzen* en japonais, qualifient à la fois l'aspect de la montagne et l'état d'esprit dans lequel le poète la regarde. Ces deux vers sont si célèbres que « *Cueillir des chrysanthèmes à l'est au pied de la barrière* » constitue la définition même de l'idéal érémitique d'une vie consacrée à la poésie. Dans les dictionnaires de caractères chinois c'est justement ce vers « *Dans une majestueuse sérénité je regarde au sud la montagne* » qui explique le qualificatif *yūzen*.

Le dernier vers qui fait de la tranquille beauté de la montagne l'image de la liberté intérieure du poète renforce la valeur métaphorique du paysage et pose en même temps une définition de la poésie qui conditionnera durablement l'esthétique lettrée. « *La véritable raison* » à le même double sens qu'en français. En réponse à la question rhétorique du deuxième vers c'est « *la vraie raison* » qui explique pourquoi le poète a choisi de s'éloigner du monde pour vivre dans un village reculé. C'est aussi la « *Véritable Raison* » dans le sens philosophique d'une véritable compréhension du monde que recèle la poésie, hors de portée de la logique discursive. Le poème s'achève en posant les limites du langage : la poésie commence là où s'oublie la parole car elle cherche à saisir l'ineffable. Cet idéal inaccessible, mais inlassablement pour-

suiwi, de transcender les limites de la parole relie peinture et poésie : l'inscription du poème dans la peinture révèle ce que l'image ne peut donner à voir de même que l'image de la peinture montre ce qui échappe au langage.

Le titre *Ivresse*, littéralement *En buvant*, s'explique car les lettrés aimaient boire du vin de chrysanthèmes qui d'après les croyances taoïstes apportait l'immortalité. C'est pour les faire flotter sur une coupe d'alcool que le poète cueillait des chrysanthèmes. D'autre part, l'alcool est souvent chanté dans la poésie chinoise, l'ivresse étant une métaphore de la liberté poétique.

La référence aux *poèmes célèbres* n'est pas une simple imitation, un poème peut s'appuyer sur un autre poème sans pour autant lui ressembler, comme le fait trois cent ans plus tard ce *poème célèbre* de Libai 李白 (*Ri Haku*) 701-742 :

山中間答
問余何意棲碧山
笑而不答心自閑
桃花流水杳然去
別在天地非人間

Dialogue dans la montagne

Vous me demandez pourquoi vivre dans les montagnes bleues ?

Je souris sans répondre, naturellement sans entraves

Les fleurs de pêchers au fil de l'eau au loin s'en vont

Vers un ailleurs, entre ciel et terre, qui n'est pas le monde des hommes.

Li Bai reprend l'éternelle question posée trois siècles plus tôt par Tao Qian : pourquoi choisir de vivre loin du monde ? *Les montagnes bleues* que l'on voit au loin, aussi belles qu'inaccessibles, ne sont pas seulement une métaphore de l'idéal érémitique auquel aspirent les lettrés, elles représentent aussi le domaine poétique. « *Pourquoi vivre dans les montagnes bleues* » est aussi une interrogation sur la raison d'être de la poésie. La réponse est paradoxale : « *Je souris sans répondre* », de même que le dernier vers d'*Ivresse* « *pour*

l'expliquer j'oublie la parole », indique que la poésie transcende les limites du langage discursif. De même que « *La véritable raison* » se trouvait dans la sérénité de la montagne, la raison d'être de la poésie se trouve dans le paysage des deux derniers vers évoquant le Village des Fleurs de Pêcher « *qui n'est pas le monde des hommes* », utopie de la tradition chinoise.

Il faudrait plusieurs volumes pour rassembler les poèmes faisant référence aux chrysanthèmes cueillis par Dao Qian un soir d'automne du IV^e siècle, au Japon comme en Chine, sans parler de la Corée ni du Vietnam qui ne relèvent pas de notre compétence.

Au début du XX^e siècle, le romancier japonais Natsume Sôseki 夏目漱石 fait à son tour référence à ces chrysanthèmes dans un *kanshi* daté du 30 septembre 1916 :

閑窓睡覺影參差
机上猶余筆一枝
多病壳文秋入骨
細心構想寒砭肌
紅塵堆裏聖賢道
碧落空中清淨詩
描到西風辭不足
見雲採菊在東籬

**Oisif, sur la fenêtre en me réveillant je vois des ombres mouvantes
Et sur mon bureau il ne reste qu'un seul pinceau.
Souvent malade, je vends mes écrits, l'automne pénètre mes os.
Doutant de moi, je construis des histoires, le froid me transperce la peau.
Dans la rouge poussière du monde se trouve la voie des philosophes,
Et dans l'azur du ciel se trouve la pureté de la poésie.
Pour peindre le vent d'ouest l'écriture est impuissante
Je regarde les nuages, les chrysanthèmes se cueillent à l'est de la barrière.**

La référence au poème chinois n'est pas une simple allusion littéraire à l'intention des lecteurs cultivés. Il s'agit d'un élément essentiel à la compréhension du poème. « *Cueillir des chrysanthèmes à l'est au pied de la barrière* » en situant ce poème dans la perspective de la poésie chinoise indique que la raison d'être paradoxale de la poésie réside dans le désir d'exprimer l'ineffable, ce qui est aussi impossible que *de peindre le vent d'ouest*.

L'influence des *poèmes célèbres* ne se limite pas aux *kanshi*, poèmes rédigés en chinois. De même qu'il n'y a pas de frontière entre *kanshi* chinois et japonais, il y a de nombreuses interférences et influences réciproques entre la poésie écrite au Japon en chinois et en japonais. La référence aux *poèmes célèbres* se manifeste aussi bien dans les *haiku* de Natsume Sôseki :

菊の花硝子戸越に見ゆる哉

Fleurs de chrysanthèmes

qu'à travers la vitre de la fenêtre

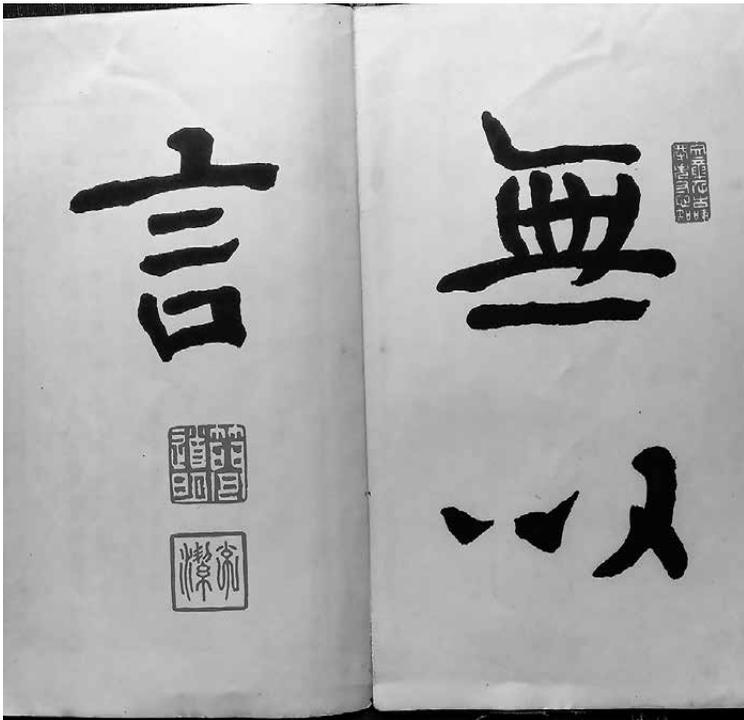
je peux regarder

Il s'agit d'un *haiku* particulièrement apprécié, puisqu'une reproduction de ce poème calligraphié par Sôseki lui-même est en vente dans la boutique du petit musée consacré à l'écrivain, à l'emplacement de son ancienne maison près de Waseda.

Si l'on ignore le poème de référence, le *haiku* se limite à une banale constatation : Sôseki regarde les fleurs de son jardin par la fenêtre. Mais situer ce poème japonais dans la perspective du poème chinois permet de comprendre que le poète en regardant les chrysanthèmes par la fenêtre regrette de ne pas pouvoir sortir dans le jardin pour les cueillir et qu'au lieu de voir au sud une montagne majestueuse, il doit se contenter de voir de l'autre côté de la rue les tristes maisons de Tokyo. La présence du *poème célèbre* à l'arrière-plan indique le regret de l'idéal érémitique d'une vie dans la nature consacrée à la poésie, en même temps que le désir paradoxal de la poésie d'exprimer l'ineffable. D'où l'importance et l'intérêt de cette présence

implicite des *poèmes célèbres* qui se font entendre par de-là l'écriture.

Cette définition de la poésie posée dès le IV^e siècle, explique pourquoi Kanno Michiaki 菅野道明 présente en tête de son *Anthologie commentée des poèmes célèbres chinois et japonais 緩和名詩類選評釈* publiée en 1914, et qui a connu de nombreuses rééditions, la calligraphie énigmatique de trois caractères chinois qui peuvent s'interpréter « *Par l'absence de la parole* », « *En l'absence du langage* » ou « *le néant comme langage, la vacuité de la parole* ». Ce choix qui peut sembler étrange en tête d'une anthologie de poèmes, s'éclaire à la lumière de *l'Ivresse* de Tao Qian pour signifier que la poésie transcende le langage.



Quand les vers célèbres deviennent signature

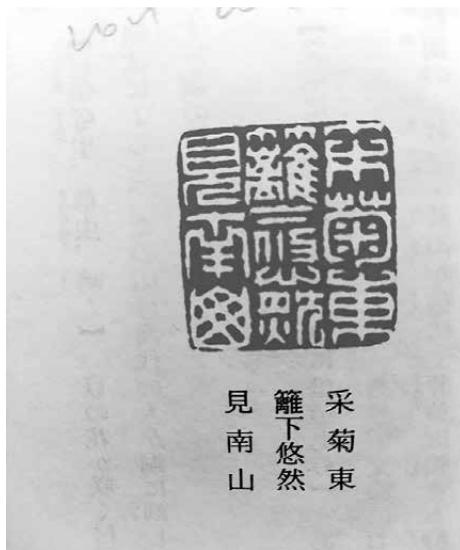
La présence des *poèmes célèbres* ne se limite pas à la poésie, la peinture et la calligraphie. Elle se manifeste aussi dans un aspect peu connu, malgré son importance, de l'esthétique lettrés : les sceaux qui font de la signature un art à part entière. Il s'agit d'une forme d'expression qui se situe entre l'écriture et l'image, accompagnant peinture et calligraphie, mais sans équivalent dans la peinture occidentale.

Les lettrés, en Chine comme au Japon, signaient en apposant un ou plusieurs sceaux qui inscrivaient, dans une graphie archaïque, un nom choisi en référence à une anecdote historique ou à un poème célèbre, pour exprimer un idéal ou un état d'esprit, ou encore pour indiquer l'appartenance à un courant esthétique. Au cours des siècles les lettrés ont fait preuve d'une imagination débordante dans le choix du nom dont ils signaient leurs œuvres, sans hésiter à changer de signature au gré de leur fantaisie et de l'évolution de leur œuvre.

Le sceau lui-même constitue, par son graphisme, un art à part entière qui accompagne et complète la poésie, la peinture et la calligraphie. Les sceaux sont doublement appréciés, d'une part pour leur graphisme, très différent de celui de l'écriture au pinceau, mais souvent difficile à déchiffrer. D'autre part pour leur signification, ce qui les rapproche de l'art de la devise.

Les sceaux peuvent présenter un vers célèbre, ou quelques mots d'un vers, comme par exemple le sceau du graveur, calligraphe et poète chinois de Hang Zhou 丁敬 Ding Jing (Teikei) qui présente sur trois lignes les deux vers :

*Cueillir des chrysanthèmes à l'est
 Au pied de la barrière dans la sérénité
 Voir au sud la montagne*



Un autre sceau, du graveur 董洵 (Tô Jun) (1740-date de mort inconnue) présente simplement cinq mots sur deux lignes :

Dans la sérénité

Voir au sud la montagne



Le graveur japonais Nakai Keisho 中井敬所 (1831-1909) fait le choix des cinq mots

En cela se trouve

La Raison Véritable



Un sceau du graveur 校芙蓉 Kô Fuyô (1722-1784) présente la moitié d'un vers célèbre :

Il est un ailleurs entre ciel et terre (qui n'est pas le monde des hommes)



Quatre mots suffisent pour évoquer le poème cité page 4. Il est facile de comprendre l'intérêt des sceaux qui par le graphisme de quelques traits vermillon introduisent la présence d'un poème dans une peinture, le paysage que montre la peinture devenant alors « *un ailleurs entre ciel et terre, qui n'est pas le monde des hommes* ». Ainsi sous la forme des sceaux, la référence aux *poèmes célèbres* devient à la fois devise et signature.

Présence des poèmes dans la vie quotidienne

Les vers les plus célèbres de la poésie chinoise non seulement ont pris au cours des siècles une valeur proverbiale, mais sont devenus des motifs décoratifs que l'on trouve sur les objets les plus variés, boîte ou plateau en laque, éventail, porte pinceau ou pierre à encre, tasse ou assiette.

Sur cette assiette de l'époque d'Edo (début du XIXe siècle), quatre caractères en écriture cursive « *cueillir des chrysanthèmes à l'est de la barrière* » accompagnent le dessin d'un chrysanthème.



Cette petite assiette, où l'on pouvait mettre un gâteau pour accompagner le thé ou des légumes salés pour accompagner le saké, encourageait l'inspiration en évoquant un poème célèbre. Elle témoigne ainsi de la familiarité des lettrés japonais avec les poèmes chinois qui loin d'être des poèmes étrangers étaient présent dans la vie quotidienne. Ils n'étaient pas non plus perçus comme d'anciens poèmes, car les *poèmes célèbres* sont intemporels. Natsume Sôseki continue, en 1913 comme au IVe siècle, à « *cueillir des chrysanthèmes à l'est au pied de la barrière* » car, comme il explique au début de

Souvenirs de choses et d'autre :

« *Cet art poétique, transmis depuis l'antiquité, est devenu depuis si longtemps japonais, qu'aujourd'hui il serait difficile de l'enlever de la tête des Japonais de notre génération.* ».

Mais au milieu du XXe siècle, la présence de cette culture classique chinoise s'est progressivement effacée de la tête des Japonais, entraînant dans l'oubli les *kanshi* japonais avec leurs modèles chinois, en même temps que la lecture des calligraphies cursives et de l'écriture sigillaire, qui aujourd'hui ne sont plus compréhensibles que par des spécialistes de l'art ou de la littérature classique.

II. DORMIR AU PRINTEMPS SANS VOIR L'AURORE

MENG Haoran 孟浩然 (MÔ Kô.nen) 689-740

春曉

春眠不覺曉
 處處聞啼鳥
 夜來風雨聲
 花落知多少

L'aurore au printemps

**J'ai dormi au printemps sans voir l'aurore
 Et partout j'entends les oiseaux chanter.
 Dans la nuit c'était la voix du vent et de la pluie
 Qui sait combien de fleurs sont tombées ?**

Dormir tranquillement après le lever du soleil est le privilège de celui qui a renoncé à faire carrière et s'est retiré du monde pour vivre au gré de sa fantaisie. « *Dormir au printemps sans voir l'aurore* » de même que « *cueillir*

des chrysanthèmes au pied de la barrière » est devenu une métaphore de l'idéal érémétique des lettrés parce que ces poèmes sont si connus que ces quelques mots suffisent à évoquer le poème entier.

Les *poèmes célèbres* sont d'une grande limpidité. Par la simplicité de leur vocabulaire et de leur structure grammaticale, ils sont le plus souvent accessibles après quelques mois d'étude du chinois. Mais la langue extrêmement concise et allusive du chinois classique est aussi d'une grande subtilité, jouant souvent sur l'ambiguïté et l'ambivalence, si bien que ces poèmes qui ne présentent aucune difficulté d'interprétation sont pourtant extrêmement difficiles à traduire sans perdre leur puissance et leur complexité.

Le chinois peut utiliser le même idéogramme 眠 comme un substantif *sommeil*, ou comme un verbe *dormir*. Cette ambiguïté permet de relater le réveil du poète un matin de printemps au début du VIII^e siècle : *J'ai dormi au printemps sans voir l'aurore*, en même temps que de présenter une vérité générale, devenue au fil des siècles proverbiale :

Le sommeil du printemps est insensible à l'aurore.

Alors que la traduction française, qui est contrainte de choisir l'une ou l'autre des formulations, doit se limiter à un seul registre, général ou particulier.

Les paysages des *poèmes célèbres* ont souvent une dimension métaphorique. Le vent et la pluie qui font tomber les fleurs peuvent se lire comme une image des difficultés de la vie, des conflits de la société ou du drame de la guerre, ou tout simplement du temps qui passe irrémédiablement.

Parmi les très nombreux poèmes qui font référence à *l'Aurore au printemps* un poème de Wang Wei 王維 (Ō I) 699-759 est considéré lui aussi comme un *poème célèbre* .

田園樂

桃紅復含宿雨
柳綠更帶春霞
花落家童未掃
鶯啼山客猶眠

Joies de la campagne

**Rouge des fleurs de pêcher imprégnées de pluie
Vert des saules pleureurs voilés de brume printanière
Fleurs tombées que l'enfant n'a pas encore balayées
Un rossignol a chanté mais l'hôte de la montagne dort encore**

La référence à un *poème célèbre* n'est pas un plagiat, mais une variation sur un même thème. En reprenant certains mots ou certaines images le dialogue qui s'établit entre les poèmes renforce la résonnance de chaque poème.

Ce poème de Wang Wei à son tour a servi de modèle à de nombreux autres poèmes, tissant ainsi un réseau complexe de correspondances qui contribuent à renforcer l'importance des *poèmes célèbres*.

Il est possible de s'inspirer d'un *poème célèbre* sans pour autant lui ressembler et même au contraire de jouer sur le contraste avec le poème de référence, comme le fait Wei Zhuang 韋莊 (I Sô) 836-910

春早

聞鶯纔覺曉
閉戶已知晴
一帶窗間月
斜穿枕上生

Au début du printemps

**En entendant un rossignol j'ai compris vaguement que c'était l'aurore
Malgré la porte fermée j'ai su qu'il faisait beau
Par toute la fenêtre la lumière de la lune
Arrivait en biais jusqu'à mon oreiller**

Un autre poème de Wei Zhuang (I Sô) par une double référence à *Ivresse* et à *l'Aurore au printemps*, éclaire le rôle des poèmes célèbres dans la composition poétique :

春日晏起
 近来中酒起常遲
 臥見南山改旧詩
 開戸日高春寂寂
 数声啼鳥上花枝

Un jour de printemps je me suis levé tard

Ces derniers temps je bois et me lève tard.

Encore couché en regardant au sud la montagne j'ai refait d'anciens poèmes.

Quand j'ai ouvert la porte, le soleil était haut et triste le printemps

Des voix d'oiseaux pleuraient sur les branches en fleur.

L'expression 晏起 ne signifie pas seulement "*se lever tard*". Le premier idéogramme, qui associe le soleil et la paix, désigne au sens propre un ciel de beau temps, sans nuage. Au sens figuré, il exprime le sentiment de paix et de liberté qu'inspire un ciel bleu sans nuage. Le deuxième caractère signifie "*se lever*" et l'association de ces deux idéogrammes signifie "*se lever tard*" lorsque le soleil est haut un jour de beau temps. Faire la grasse matinée n'est pas seulement le luxe de celui qui s'est retiré du monde pour vivre à sa guise. C'est aussi « *ne pas voir l'aurore* », c'est-à-dire faire référence au *poème célèbre* « *l'Aurore au printemps* ». C'est pourquoi de nombreux poèmes commencent par « *Je me suis levé tard* », introduisant d'innombrables variations sur le thème du printemps, des fleurs tombées, du chant des oiseaux et du temps qui passe. La présence implicite de *l'Aurore au printemps* qui ouvre le poème se retrouve dans le chant des oiseaux du dernier vers.

Mais ici *se lever tard* n'est pas lié à un idéal érémitique éthéré, c'est la conséquence prosaïque d'une gueule de bois. La connotation habituelle d'un

ciel sans nuage, par contraste avec la tonalité très sombre du poème, en renforce la tristesse.

« *En regardant au sud la montagne* » est une allusion explicite au vers « *Dans sa majestueuse sérénité je regarde au sud la montagne* ». Cette référence aux *poèmes célèbres* constitue un élément décisif du processus de composition poétique, car c'est *en refaisant d'anciens poèmes* que l'on écrit de nouveaux poèmes, comme celui que nous sommes justement en train de lire. Et c'est en se superposant aux deux poèmes de Tao Qian et Meng Haoran que ce poème de Wei Zhang révèle sa véritable portée. Il est d'autant plus émouvant qu'il réveille l'écho de *poèmes célèbres*.

D'autre part, on comprend au détour de ce poème que la composition poétique ne s'aide pas de l'écriture d'un brouillon. À la différence de l'image romantique du poète noircissant des feuilles de papier, le poète chinois compose des poèmes mentalement, encore couché il tourne et retourne des poèmes dans sa tête.

« *En regardant au sud la montagne, je refais d'anciens poèmes* » peut éventuellement se lire au premier degré : le poète de son lit regarde alors par l'encadrement de la fenêtre une montagne, qui par chance se trouve au sud, ce qui l'incite à composer un poème. Une lecture plus subtile comprendra que c'est parce qu'il « *refait d'anciens poèmes* » qu'il voit au Sud la montagne qui est celle du *poème célèbre*, celle où se trouve la *raison véritable* depuis que Tao Quian au IV^e siècle y cueillait des chrysanthèmes. C'est ainsi que les paysages célèbres structurent l'imaginaire des lettrés.

Au Japon, la référence aux poèmes chinois prend une signification supplémentaire. Il ne s'agit pas de copier un vers ou une image poétique par manque d'inspiration, mais de situer le poème dans la perspective de la poésie chinoise pour en renforcer la résonance. La combinaison de références à différents poèmes, qui peuvent aborder des thèmes très différents, permet d'innombrables variations. L'analogie ou au contraire le contraste avec des vers connus de tous contribuait à l'intérêt des *kanshi* aux yeux des lettrés.

L'exemple d'un *kanshi* de Akiyama Gyokuzan 秋山玉山 (1702-1763)

montre comment les lettrés japonais pouvaient jouer sur les références directes et indirectes, de manière à imiter la poésie chinoise sans pourtant lui ressembler.

夜聞落葉

千林霜葉夜飄零
蕭瑟秋聲不可聽
夢里忽疑風雨至
開窗殘月滿中庭

AKIYAMA Gyokuzan (1702-1763)

Dans la nuit, en écoutant tomber les feuilles

**Mille arbres dont les feuilles mortes se lamentent dans la nuit
Triste musique des voix de l'automne que je ne puis écouter.
En rêve, soudain, j'ai cru entendre la pluie et le vent
J'ai ouvert la fenêtre sur un jardin que baignait la lumière de la lune.**

Ce poème s'appuie sur une première référence directe à un *poème célèbre* de Su Ding 蘇頲 (So Tei) 670-727 : *étonné par l'automne, sur le fleuve Wen*

汾上驚秋

北風吹白雲
万里渡河汾
心諸逢搖落
秋聲不可聞

**Le vent du nord souffle sur les nuages blancs
À dix mille lieues je traverse le fleuve Wen**

Mon cœur se serre lorsque les feuilles tombent
Voix de l'automne que je ne puis écouter

Le dernier vers, si célèbre qu'il est devenu proverbial, est repris mot à mot par Akiyama Gyokuzan. L'adjectif qui compare le bruit du vent à une triste musique fait référence à une série de poèmes qui seront présentés dans la deuxième partie de cette étude.

Ce poème japonais s'appuie sur le *début du printemps* de Wei Zhuaung, qui lui-même s'appuie sur *L'Aurore au printemps* de Meng Haoran. Ce qui le relie indirectement au premier poème auquel il ne ressemble pas. Il en a contrairement un reflet systématiquement inversé : automne / printemps, fleurs tombées/feuilles mortes, chant des oiseaux le matin/ silence du jardin sous la lune.

Le troisième vers reprend les mêmes mots que le vers de *L'Aurore au Printemps* « *C'était dans la nuit la voix du vent et de la pluie* » mais le paysage du poème chinois qui se superpose au paysage japonais du XVIII^e siècle est un paysage rêvé, illusoire et le réveil apporte un soulagement.

En entendant chanter les oiseaux, le poète chinois imagine les fleurs tombées alors que le poète japonais constate la tranquillité du jardin sous la lune. La voix de la pluie dans la nuit évoquait dans le poème chinois la dure réalité du temps qui passe, alors que dans le poème japonais il s'agit d'un rêve, mais ce rêve relie le poème japonais au poème chinois. La réalité japonaise est ainsi évoquée à travers la référence aux poèmes célèbres et les paysages chinois qui se profilent derrière les paysages japonais en modifiant la signification.

L'écriture des *kanshi* ne repose pas sur l'imitation d'un seul poème qui serait sagement pris pour modèle, mais s'appuie sur la référence à plusieurs poèmes connus de tous pour tisser une toile complexe d'allusions ouvrant le poème sur le vaste panorama de la poésie chinoise, que le lecteur est invité à parcourir suivant des points de vue indéfiniment renouvelés.

III. MÉDITATION SANS FIN OÙ SEULE EXISTE LA MONTAGNE

衆鳥高飛尽
孤雲獨去閑
相看兩不厭
只有敬亭山

Un vol d'oiseau, très haut, a disparu
Un nuage blanc s'en est allé, libre
Dans un face à face inlassable
Seul existe le Mont du Respect

Dans un paysage dépouillé à l'extrême la méditation devant la montagne prend la forme d'un face à face et le poète ne se lasse pas davantage que la montagne à qui il s'identifie. Le premier idéogramme du troisième vers 相 indique une réciprocité que renforce le troisième idéogramme 兩 qui signifie *les deux parties, nous deux*. De même que la *majestueuse sérénité* qualifiait à la fois la montagne et l'état d'esprit du poète qui la regardait, ici le poète en oubliant son ego par la méditation s'identifie à la montagne : « *seul existe le mont* ». Cette identification du sujet à l'objet qu'il regarde est un thème extrêmement fréquent dans la poésie aussi bien que dans les traités de peinture.

Comme le chinois classique et le japonais n'utilisent pas de pronoms et ne conjuguent pas les verbes, le sujet du poème n'est pas explicité, ce qui souligne l'effacement de l'ego du poète devant la montagne et, sur un autre plan, permet au lecteur méditant sur le poème de s'identifier lui aussi à celui qui regarde la montagne.

L'ambiguïté et la concision extrême du chinois classique font la force des *poèmes célèbres* qui sont devenus des archétypes sur lesquels poètes chinois et japonais ont développé d'innombrables variations.

Au Japon, la fonction des *poèmes célèbres* dans la composition poétique

prend une importance particulière. Les lettrés japonais écrivant une langue qu'ils ne parlaient pas, et même le plus souvent qu'ils n'avaient jamais entendu parler, les règles de rimes et d'alternance des tons de la prosodie chinoise étaient abstraites et difficiles à suivre. Le modèle des vers célèbres représentait une aide précieuse pour respecter la prosodie de la poésie classique.

Un poème composé par Natsume Sôseki lorsqu'il était immobilisé par la maladie, montre bien comment la référence aux anciens poèmes chinois a conditionné l'écriture des *kanshi* japonais jusqu'au début du XXe siècle :

仰臥人如啞
默然見大空
大空雲不動
終日杳相同

29 septembre

Celui qui gît sur le dos comme muet

Dans le silence regarde en vain le vide immense

D'un ciel immense où un nuage immobile

Jusqu'à la fin du jour, distant, est à lui-même semblable

Il ne s'agit pas d'une imitation, mais d'une transposition. Ce n'est plus à la montagne mais au nuage que le poète s'identifie. Ces deux poèmes qui ne se ressemblent pas sont néanmoins apparentés.

Le romancier Natsume Sôseki, dans *Souvenir de choses et d'autres* présente les poèmes, *kanshi* et *haiku*, qu'il avait composés pendant qu'il était malade, en précisant :

« à ce moment-là, bien-sûr, je n'avais pas l'usage de mes mains (...) Secouer une ou deux fois un stylo pour faire passer l'encre dans la plume était plus pénible pour moi que pour un homme en bonne santé de faire tourner d'une seule main un bâton de chêne d'un mètre de longueur »(p.325).

Ce qui implique qu'il a composé *haiku* et *kanshi* mentalement, sans avoir recours à l'écriture. Il n'est pas difficile de comprendre que le poète sans avoir la force d'écrire puisse composer des *haiku*. Mais il est beaucoup plus étonnant qu'il puisse se livrer à la gymnastique intellectuelle de composer en chinois des *kanshi* qui se lisent en japonais : ce qui est très différent d'un poète chinois qui « *encore couché refait d'anciens poèmes* » dans une rêverie nonchalante.

Cette forme de composition poétique implique un entraînement de la mémoire sans commune mesure avec celui qui est aujourd'hui habituel et renforce l'importance du rôle des *poèmes célèbres* sur lequel s'appuient les *kanshi* japonais. Mais ces *kanshi* n'en sont pas moins émouvants par leur sincérité, il ne témoignent pas moins pour autant de la profonde originalité de l'écriture de Sôseki..

IV. Jouer de la cithare dans un bosquet de bambou au clair de lune

Wang wei (Ô I) 699-759, **Le pavillon dans le bosquet de bambou**

竹里館

独座幽篁裏
彈琴復長嘯
深林人不知
名月來相照

**Assis seul dans le secret d'un bosquet de bambous
Je jouais de la cithare en chantant des poèmes
Au plus profond des bois sans que personne ne le sache
La pleine lune vint alors m'éclairer.**

Les poètes chinois avaient l'habitude de chanter les poèmes avec accom-

pagne musical de *pipa*, ou *koto* en japonais. Cet instrument de musique à corde, le plus souvent traduit par *luth* ou *cithare*, sans exactitude musicologique mais pour leur connotation d'instruments de musique anciens associés à la poésie. Malheureusement les airs de musique qui accompagnaient les poèmes ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Au Japon les *kanshi* étaient également déclamés avec accompagnement musical. Il s'agissait d'un style musical, très différent de la tradition chinoise, appelé *shigin* 詩吟. Il est encore pratiqué bien qu'il soit considéré comme un genre musical démodé, en voie de disparition.

Le poète à minuit, au lieu de se reposer suivant le sens commun, chante des poèmes sans que personne de le sache. De même, la lune apparaît sans que le sachent les hommes ordinaires, qui eux dorment prosaïquement. Comme dans le poème *Assis seul devant la montagne*, où le poète et la montagne se faisaient face réciproquement, le même idéogramme 相 marque l'analogie entre le poète et la lune, l'un et l'autre ignorés de ceux qui mènent une vie vulgairement réglée par des préoccupations matérielles.

Les lettrés entretenaient avec les *poèmes célèbres* qu'ils connaissaient par cœur un rapport sentimental autant qu'intellectuel. Ils s'identifiaient aux poètes dont ils calligraphiaient les poèmes pour s'imaginer jouer du koto au clair de lune, sans qu'il soit nécessaire de savoir en jouer. C'est ce qu'illustre cette définition de la poésie inscrite par Kanno Michiaki sur la page 1000 en conclusion de son *Anthologie commentée des poèmes célèbres chinois et japonais* :

Lire un poème qui escalade une montagne

c'est comme embrasser un vaste panorama

Lire un poème qui longe une rivière

c'est comme en ressentir la fraîcheur

Lire un poème qui fait face à des fleurs

c'est comme les cueillir

Lire un poème qui boit de l'alcool

c'est comme en ressentir l'ivresse

Lire un poème qui brandit un sabre

c'est comme devenir un héros

Lire un poème qui joue du koto

c'est comme en régler l'harmonie

C'est parce que les poèmes étaient chantés accompagné de *pipa* que cet instrument de musique est si souvent représenté dans les peintures de lettrés et si souvent mentionné dans les *poèmes célèbres*, comme celui de Li Bai

Au Japon, le peintre et poète Uragami Gyokudo 浦上玉堂 (1745–1820) était également un joueur de *koto* renommé. Il disait être devenu peintre le jour où il a commencé à jouer du *koto*. Mais cette très belle image de la parenté des arts n'est pas une règle générale. Les poètes et les peintres n'étaient pas tous musiciens, les lettrés ne pouvaient pas s'illustrer dans tous les aspects des arts : poésie, peinture, calligraphie, gravure de sceaux, koto, sans compter le jeu d'échecs ou de go et l'art du thé.



Uragami Gyokudo jouant du koto

Le pipa, ou koto, est si souvent mentionné dans les *poèmes célèbres* qu'il est devenu une métaphore de la poésie et c'est à ce titre qu'il apparaît dans les poèmes de Natsume Sôseki :

朝洗青研夕愛鶯
蓮池水靜接西坂
委花細雨黃昏到
託竹光風綠影過
一日清閑無債鬼
十年生計在詩鬼
興來題句春琴上
墨滴幽香道氣多

29 septembre 1916

**Le matin j'ai lavé mon encrier bleu, j'ai admiré le soir les oies sauvages
Sur l'Étang des Lotus aux eaux tranquilles, près de la digue de l'ouest.
Fleurs s'inclinant sous la pluie fine à la fin du jour
Bambous frémissant sous la brise qui traverse l'ombre verte.
Une journée entière de pur farniente sans un seul diable de créancier
Dix années réglées par le démon de la poésie.
L'inspiration me vint d'un poème sur une cithare au printemps
Et le subtil parfum d'une goutte d'encre m'incita à la méditation.**

Écrire un poème sur un koto au printemps c'est associer deux images faisant référence à des *poèmes célèbres*, il s'agit donc d'une métaphore de l'écriture des *kanshi* et non pas littéralement d'un poème où Sôseki jouerait du koto au printemps.

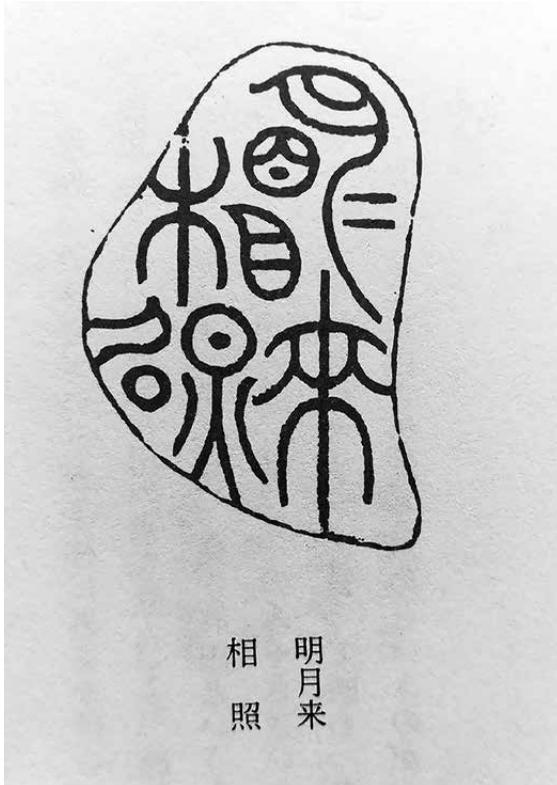
Il explique dans *Souvenir de choses et d'autres*, à l'intention du lecteur peu subtil qu'il ne faut pas lire au premier degré le vers : « 見雲天上抱琴心
En regardant les nuages dans le ciel je serre un koto sur mon cœur » mais qu'il s'agit d'une métaphore de la poésie :

« Comme je me trouvais à l'hôpital, je n'avais aucune raison de contem-

pler un temple par la fenêtre, je n'avais pas non plus besoin de mettre un koto dans la chambre. Ce poème sans aucun doute s'oppose radicalement à la réalité, mais il évoque extrêmement bien l'état d'esprit qui était le mien à ce moment-là. Omoidasu kotonado, p.316)

Un sceau de Nakai Keijō (1831-1909), calligraphe et graveur mentionné plus haut présente quatre caractères chinois faisant référence à ce *poème célèbre*.

La pleine lune vient éclairer



Utiliser quelques mots d'un vers connu de tous pour signer une œuvre, ce n'est pas seulement s'identifier à l'ancien poète, c'est surtout introduire la présence d'un poème célèbre dans sa propre peinture. C'est marquer, littéralement, que la référence du poème chinois *vient éclairer* la peinture ou le *kanshi* japonais.

IV. PÊCHER DANS LE FROID, SUR LE FLEUVE LA NEIGE

LIU Zongyuan (*RYŪ Sôgen*) 773-819

江雪

千山鳥飛絕

万徑人徑滅

孤舟蓑笠翁

独釣寒江雪

Fleuve enneigé

Mille montagnes pas un oiseau ne vole

Dix mille sentiers plus une trace de pas.

Une barque, solitaire, un vieillard en chapeau et manteau de paille

Pêche dans le froid, sur le fleuve, la neige...

Ce poème évoque un lavis à l'encre de Chine parce qu'il s'agit d'un thème particulièrement fréquent dans la peinture des lettrés chinois et japonais. Mais c'est aussi parce qu'il s'agit d'un thème fréquent en poésie qu'il était apprécié des peintres, sans qu'il soit possible de dire si le poème explique la peinture ou si la peinture illustre le poème. C'est ce dialogue entre l'écriture et l'image qui définit la *peinture de lettré*. L'image nous fait entendre le silence d'un jour de neige, l'écriture nous fait ressentir le froid et la solitude du pêcheur. Il ne s'agit plus d'un paysage chinois du VIII^e siècle, mais d'un paysage universel et atemporel, il s'agit d'un archétype.

Le thème d'un pêcheur dans un paysage dont on ne sait pas s'il s'agit d'un paysage réel ou d'une peinture était particulièrement apprécié des lettrés, car il permet d'effacer la frontière entre peinture et poésie, entre l'image et le langage. Un exemple remarquable de cette ambivalence est un poème chinois du XII^e siècle peu connu de Dang Huaiying 党懷英, calligraphié par le peintre japonais Ike no Taiga (1723-1776) pour accompagner une peinture, dans un album présentant les *Huit paysages de Xiaoxiang*.

江邨清曉皆画本
画里更傳詩語工
漁父自醒還自醉
不知身在画囿中

Village au bord du fleuve et pureté de l'aurore sont à l'origine de la peinture

Et dans la peinture transmis par l'artifice des mots d'un poème

Où le vieux pêcheur se dégrise puis s'enivre à nouveau

Sans savoir qu'il existe dans une peinture

Les références aux *poèmes célèbres* ne sont pas seulement un témoignage de la culture classique des lettrés et de la proximité des *kanshi* chinois et japonais. Il s'agit surtout d'un élément essentiel de la composition poétique, d'autant plus important pour les lettrés japonais qu'ils devaient suivre les règles de prosodie d'une langue qu'ils ne parlaient pas. Les *poèmes célèbres* délimitent un domaine commun à la poésie et à la peinture et structurent l'imaginaire lettré en reliant les poèmes par un réseau codifié de références, à la manière dont les règles de grammaire structurent la langue en reliant les mots.

Bibliographie

KAMATA Tanashi YONEYAMA Toratarô, *Kanshi meiku jiten, Dictionnaire des poèmes célèbres*

- chinois et japonais*, Tokyo, Taishūkan 1970 鎌田正 米山寅太郎、漢詩名句辞典、東京大修館
- KANNO Michiaki 菅野道明 *Kanwa meishi ruisen hyōshaku Anthologie commentée des poèmes célèbres chinois et japonais* 漢和名詩類選評釈, Tokyo, Meijishoten 1913, réédition 1970 東京、明治書店
- MAENO Naoaki 前野直彬 ISHIKAWA Tadahisa 石川忠久, *kanshi no kaishaku to kanshou jiten*, Tokyo, Ōbunsha, 1979 漢詩の解釈と鑑賞辞典、*Dictionnaire critique des kanshi* i 東京、旺文社
- NAKAMURA Hiroshi 中村宏漱、*Sōseki kanshi no sekai Le monde des kanshi de Sōseki*, Tokyo, Dai-ichishobō 1963 東京、第一書房
- Natsume Soseki « Omoidasukotonado » 思い出す事など. Oeuvres complètes, vol.10, Tokyo, Shūeisha 集英社 1973.*
- TAKAHATAKE Tsunenobu 高畑常信 *Yūin no susume 遊印の進め, Introduction aux sceaux lettrés* Tokyo, 東京、秋山書店 Akiyama shoten, 1981
- Chūgoku no yūin, 中国の遊印、Sceaux de lettrés chinois*, Tokyo, Kikuragesha, 東京 木耳社 1983
- Nihon no yūin, 日本の遊印 Sceaux de lettrés japonais*, Tokyo, Bijutsu insha, 東京美術印刷社 1983
- Yoshikawa Kōjirō 吉川幸次郎 « Sōseki shichū » 漱石詩注 (poèmes de Sōseki annotés), Tokyo, Iwanami shinsho 岩波新書 1967*