

Uragami Gyokudô peintre, poète et musicien

*Poésie, musique, peinture et référence à la Chine
dans l'esthétique des lettrés japonais*

Marguerite-Marie PARVULESCO

I. L' esthétisme lettré : peinture, calligraphie, poésie et musique

La parenté entre les arts, poésie musique et peinture est universellement reconnue, mais ne se manifeste pas de la même manière suivant les pays et les époques. En Chine et au Japon, le lien entre poésie et peinture de lettré est beaucoup plus étroit qu'entre la peinture et la littérature occidentale. Il est aussi de nature différente, de même que le rapport que la poésie entretient avec la musique n'est pas le même dans la tradition occidentale et dans la tradition lettrée.

La calligraphie, considérée comme un art à part entière, relie l'écriture à l'image. Poésie et peinture, tracées par le même pinceau, sont indissociables : la calligraphie inscrivant le poème dans la peinture. Dans la tradition lettrée comprendre une peinture signifie lire l'inscription calligraphiée dans l'image, alors que la définition occidentale actuelle de la peinture et de l'écriture distingue l'analyse de la poésie, relevant de la critique littéraire, et l'analyse de la peinture relevant de l'histoire de l'art.

D'autre part, la poésie des lettrés japonais transgresse les catégories habituelles de la littérature occidentale qui pose une frontière nette entre

poésie écrite en chinois et poésie écrite en japonais, considérant l'opposition entre lecture et traduction comme une vérité universelle. Alors que l'usage d'une même écriture idéographique permet de lire en japonais des poèmes écrits en chinois, dans une forme de lecture apparentée à la traduction. Cette technique particulière de lecture a favorisé l'apparition d'une très riche poésie japonaise écrite en chinois mais lue en japonais, dans une forme particulière de bilinguisme difficile à imaginer du point de vue d'une écriture alphabétique. Le terme japonais *kanshi* désigne à la fois cette lecture japonaise de la poésie chinoise et cette poésie japonaise écrite en chinois, effaçant la frontière entre lecture et traduction et brouillant la frontière entre poésie chinoise et poésie japonaise.

Ainsi dans la *peinture de lettré* japonaise l'inscription calligraphiée relie à la fois peinture et poésie, poésie japonaise et poésie chinoise. Cette peinture et poésie des lettrés japonais reposant sur une constante référence à la poésie chinoise, ne se réduit pas à une simple imitation de la culture chinoise, il s'agit d'une interprétation qui se distingue de ses modèles en les transposant dans un contexte différent. De même que la littérature française du XVII^e siècle peut faire une constante référence à la culture gréco-romaine et néanmoins s'en distinguer radicalement.

Le tableau général des peintres lettrés 文人画の譜 de Ôtsuki Mikio 大槻幹夫 1) en présentant quatre-vingt-neuf lettrés chinois et japonais reconnus à la fois comme peintres et comme poètes, souligne l'importance de ce double lien entre poésie et peinture, entre lettrés chinois et japonais. Il ne s'agit pas simplement de poètes ayant fait de la peinture en amateur ou de peintres ayant écrit quelques lignes pour accompagner des peintures, mais d'artistes pour qui la peinture et l'écriture ont la même importance.

Le rapport entre musique et poésie dans la tradition lettrée est simple : la poésie chinoise était chantée avec un accompagnement musical. Ce lien entre poésie et musique est facile à comprendre dans la mesure où en France aussi de nombreux poèmes ont été chantés et mis en musique.

Le rapport entre peinture et musique est plus indirect, plus difficile à sai-

sir. En France on pense d'abord à l'exemple d'Ingres, célèbre pour son violon. Mais l'expression « *violon d'Ingres* » désigne une passion d'amateur, Ingres étant reconnu comme peintre avant tout. Et surtout il est difficile de voir un lien direct entre la peinture et le violon d'Ingres, musique et peinture restant deux pratiques distinctes. De plus ni le violon ni la peinture d'Ingres ne sont reliées à la poésie.

II. Uragami Gyokudô, musicien, peintre, calligraphe, poète

La figure d'Uragami Gyokudô (1745-1820) à la fois peintre, poète et joueur virtuose de koto, est remarquable car il est rare de s'illustrer également dans les trois domaines, mais en cela justement son œuvre permet de comprendre les liens que la poésie entretient avec la peinture et la musique dans l'esthétique des lettrés de l'époque d'Edo.

Uragami Gyokudô 浦上玉堂 est né à Okayama dans une famille de samuraï de haut rang du clan Ikeda. Il n'avait que cinq ans lorsqu'à la mort de son père il hérite de sa charge et devient chef de famille. Il fit de bonnes études dans l'école confucianiste de sa province et devint conseiller personnel du seigneur d'Ikeda. À 35 ans il acheta un koto à sept cordes ayant pour nom Gyokudôsei.in 玉堂清韻, (*Pavillon de jade aux pures sonorités*), il commença à peindre et décida de signer ses peintures et ses poèmes d'un nom de lettré composé des deux premiers idéogrammes du nom de son koto *Gyokudô* 玉堂 (*Pavillon de jade*).

À cinquante ans il renonça à son rang et à ses fonctions pour voyager dans tout le Japon, son koto sur le dos, accompagné de ses deux fils, Shunkin 春琴 (*Koto du printemps*) et Shûkin 秋琴 (*Koto d'automne*). Au cours de ses voyages dans différentes provinces il rencontra les principaux lettrés, peintres et poètes de son époque. À la fin de sa vie il s'installa à Kyoto et publia en 1795 *L'anthologie du Joueur de koto*, 玉堂琴士集, qui rassemble soixante poèmes, suivi trois ans plus tard, en 1798, d'une seconde *Anthologie du Joueur de koto*, qui rassemble cette fois soixante-seize poèmes.



Portrait de Gyokudô jouant du koto, par son fils Shunkin. 1813.

La perception de l'œuvre de Gyokudô est révélatrice de l'évolution des critères de jugement et montre qu'à l'époque d'Edo la définition de la peinture et de l'écriture était très différente de celle qui nous est aujourd'hui familière.

De son vivant, Gyokudô était célèbre comme musicien et c'est en jouant du koto qu'il gagnait sa vie lorsqu'il parcourait les routes du Japon, davantage qu'en vendant ses peintures. Aujourd'hui, il est évidemment impossible d'apprécier son interprétation musicale, mais il est considéré comme l'un des plus grands peintres de l'époque d'Edo. De son vivant, ses peintures étaient admirées pour leur audace, leur liberté de style et leur mépris des conventions par un petit nombre de connaisseurs, les grands peintres et poètes qu'il fréquentait et qui constituaient l'avant garde intellectuelle des artistes de son époque. Pourtant les peintures de son fils aîné, Shunkin, assez banales mais d'une technique irréprochable, se vendaient beaucoup mieux, justement parce qu'elles étaient conventionnelles.

Lorsque l'Occident a découvert l'art japonais, à la fin du XIXe siècle, la *peinture de lettré* a été violemment critiquée par Fenollosa qui a joué un rôle décisif dans la présentation de l'art Japonais. Il jugeait que la référence à la Chine faisait de la *peinture de lettré* une simple imitation sans personnalité et que l'inscription calligraphiée démontrait l'incapacité des peintres à représenter ce qu'ils voulaient, car une peinture réussie doit se passer d'explication. L'absence de réalisme et la tendance à l'abstraction, qui caractérisent les œuvres de Gyokudô, étaient perçues à la fin du XIXe siècle comme des maladroites trahissant une maîtrise insuffisante de la peinture. Pourtant ce sont ces mêmes caractéristiques qui expliquent l'actuelle popularité de ses peintures, car elles présentent de surprenantes analogies avec les courants de peintures du XXe siècle. Le paysage de montagne (page 6) ayant pour titre 雲与霞乎 *Nuages et brumes, Ah !*, suggéré par des traits rapides d'encre de Chine, rythmé par des touches de rouge (qui ne se voient pas sur une photographie en noir et blanc) apparaît étonnamment proche de peintures du XXe siècle.

Uragami Gyokudô est actuellement considéré comme l'un des plus grands peintres de l'époque d'Edo. Plusieurs de ses œuvres sont reconnues comme *Trésor national*. L'écrivain Kawabata Yasunari était particulièrement fier de posséder l'une de ses plus célèbres peintures *Nuages glacés neige imminente* (page 8), classée « *trésor national* ». Ce qui témoigne de la reconnaissance tardive de l'œuvre de Gyokudô et du goût de Kawabata pour la *peinture de lettré*, mais n'est pas un signe extérieur de richesse car la cote des *peintures de lettré*, même celles des plus grands maîtres, reste peu élevée sur le marché de l'art. Leurs prix sont sans commune mesure avec celui des tableaux de peintres occidentaux du XIXe ou XXe siècle, ou certaines œuvres d'art contemporain.



Gyokudô lors de séjours à Edo, où il accompagnait le chef de son clan, ainsi que lors de ses voyages dans différentes régions, s'était lié d'amitié avec les principaux lettrés, peintres et poètes de son époque. Il participait à des réunions poétiques, à des concours de poésie, à des discussions sur les théories littéraires. Il était reconnu comme poète par ses contemporains. Mais aujourd'hui ses écrits sont devenus d'un accès difficile, comme l'ensemble de la littérature écrite en chinois au Japon. Même si parfois un lecteur occasionnel prend le temps de lire le poème dont la transcription accompagne la photographie d'une peinture, la valeur littéraire de ses poèmes n'est pas envisagée, leurs caractéristiques stylistiques ne sont pas analysées, à la différence de son œuvre de peintre qui, elle, est abondamment présentée, commentée et analysée, même en dehors du Japon. Il est vrai que la peinture peut s'apprécier sans qu'il soit nécessaire de savoir lire le chinois et même sans être familier de la *peinture de lettré*, mais que ses écrits ne sont pas accessibles au lecteur français sans traduction. Et le lecteur japonais pour comprendre ses poèmes doit non seulement connaître le chinois classique mais aussi être familier de la poésie chinoise.



Lire les poèmes inscrits dans les peintures présente une difficulté supplémentaire. La graphie cursive des calligraphies est difficile à déchiffrer car elle est très éloignée de la graphie moderne habituelle.

Heureusement, les livres d'art présentent à côté des reproductions photographiques une transcription dans la graphie actuelle de l'inscription calligraphiée, accompagnée d'une traduction en japonais moderne et d'explications. Ce qui permet de comprendre le poème à ceux qui le désirent.

D'autre part, l'édition originale des *Poèmes du joueur de koto* est difficile à trouver et ne peut se consulter que dans des bibliothèques spécialisées. Un choix de quarante poèmes de Gyokudo est présenté par Iriya Yoshitaka 入矢義高 dans l'*Anthologie des poèmes des lettrés japonais* 日本文人詩選 2) qui rassemble les poèmes de dix peintres japonais. Cette édition moderne indique la lecture japonaise des *kanshi*, en expliquant les caractères rares et en précisant les principales allusions aux classiques chinois, ce qui rend ces poèmes accessibles à tout lecteur japonais, même peu familier de la littérature classique.

Cette étude, en s'appuyant sur les poèmes présentés dans cette *Anthologie des poèmes de lettrés japonais*, se propose de montrer comment se manifeste la présence de la musique et de la peinture dans les *kanshi* de Gyokudô et d'analyser le rapport entre musique, poésie et peinture dans son œuvre. Cette constante interférence entre peinture, poésie et musique dans l'œuvre de Gyokudô permettra d'éclairer la richesse et la particularité de l'esthétique lettrée, introduisant une réflexion de portée générale sur les liens entre poésie, musique et peinture.

III. Musique et poésie dans l'esthétique lettrée

Représentation de la musique dans la poésie chinoise

Dans la tradition chinoise la poésie classique était chantée avec accompagnement musical, ce qui explique que le *jin* 琴 (koto en japonais), instrument de musique de prédilection des lettrés chinois, soit mentionné dans de très nombreux poèmes. Comme par exemple dans ce poème extrêmement célèbre

de Wang Wei (699-759) *Le pavillon dans le bosquet de bambous* :

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

Le jin, 琴 appelé *koto* en japonais, peut se traduire par cithare pour les connotations poétiques de cet instrument de musique malgré l'inexactitude musicologique. Jouer de cet instrument de musique au clair de lune, dans un bois ou au bord d'une rivière, est devenu un lieu commun de la poésie, inspirant d'innombrables peintures, pour constituer l'archétype d'un idéal lettré qui associe poésie musique et nature.

Un autre poème, tout aussi célèbre, de Li Bai (701-762) illustre le lien entre poésie et musique, associées au thème de l'ivresse également extrêmement fréquent dans la poésie chinoise :

**Face à face buvons, dans la montagne les fleurs s'épanouissent
Un verre, un verre, encore un verre
Dans l'ivresse je vais m'endormir alors tu t'en vas
Mais demain, si tu veux, en apportant ta cithare tu reviendras**

Plus tard, à l'époque Song, (960-1279) un nouveau genre poétique est apparu, les *ci* 詞 poèmes en vers libres composés sur un air musical. L'interprétation musicale ne relie pas seulement la poésie et la musique, le rythme musical conditionne l'écriture poétique. Malheureusement cette tradition musicale s'est perdue. Nous ne savons plus comment les poèmes étaient chantés à l'époque Tang et les airs sur lesquels les *ci* étaient chantés à l'époque Song ont également été oubliés.

Bien qu'il soit évidemment impossible de juger de la qualité des interprétations musicales des grands poètes, leurs poèmes témoignent qu'ils aimaient

jouer de la musique. D'innombrables lettrés chinois et japonais en lisant ce poème de Wang Wei ont rêvé entendre la voix de son koto, de même que sans les avoir jamais vus ils ont pu imaginer les paysages de ses peintures. Car le poète Wang Wei était aussi un grand peintre, dont les peintures ont malheureusement été perdues.

Le koto dans les *kanshi* japonais

Au Japon comme en Chine, la poésie était chantée avec accompagnement musical. Mais les poèmes étant lus en japonais et non pas en chinois, la musicalité de la poésie est donc radicalement modifiée, le chinois et le japonais appartenant à des familles linguistiques très différentes. La façon de chanter aussi bien que l'accompagnement musical étaient également différents, même si l'instrument de musique restait le même. Mais à la différence de la Chine, la façon de chanter la poésie des lettrés japonais, appelée *shigin* 詩吟, *déclamation poétique*, n'a pas été perdue. Elle est encore pratiquée aujourd'hui, bien que de façon très marginale.

Le koto est si souvent mentionné dans la poésie chinoise qu'il est devenu une métaphore de la poésie. Un peu comme en français l'expression « *la lyre du poète* » évoque la poésie par référence à la Grèce antique où la poésie était chantée en jouant de la lyre et le poète représenté une lyre à la main.

Lorsque le romancier Natsume Sôseki (1867-1916) écrit dans les derniers vers d'un poème 3) daté du 29 septembre 1916 :

(...)

Une journée entière de pure liberté sans un seul diable de créancier

Dix années d'une vie réglée par le démon de la poésie.

Lorsque l'inspiration me vint d'un poème sur un koto au printemps

Le subtil parfum d'une goutte d'encre m'incita à méditer

Il ne s'agit pas au sens littéral d'écrire un poème sur un koto au printemps, ce qui ne voudrait rien dire, surtout pour un poème écrit en

septembre. Il s'agit d'associer l'image du koto, métaphore de la poésie, et celle du printemps, dans une rêverie poétique où Sôseki s'identifie aux poètes chinois, pour finalement se perdre dans cette rêverie en oubliant d'écrire. À la différence des haiku qui s'appuient sur une expérience vécue et qui ancrent la poésie dans la réalité avec des mots précisant la saison, les *kanshi* offrent un espace de liberté intérieure où le poète peut se réfugier pour oublier la réalité.

Dans *Souvenirs de choses et d'autres*, 思い出す事など Sôseki explique pourquoi il avait écrit dans un *kanshi* le vers suivant 4) « *Je regarde les nuages dans le ciel en serrant un koto sur mon cœur* »

« *Comme je me trouvais à l'hôpital, je n'avais aucune raison de contempler un temple par la fenêtre, je n'avais pas non plus besoin de mettre un koto dans ma chambre et 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.*

On ne peut expliquer plus clairement que le koto représente une métaphore de la poésie, et que l'écriture poétique ne relève pas d'une réalité prosaïque où le koto est un simple instrument de musique. À travers la référence à la poésie chinoise qu'introduit la mention du koto, les *kanshi* offrent un espace de liberté absolue, où il devient possible de rencontrer les poètes disparus et d'entrer dans les paysages des peintures.

Gyokudô, le joueur de koto

Lorsque Gyokudô mentionne un koto, à la différence de Sôseki il s'agit bien de jouer d'un instrument de musique. L'écriture permet d'une part d'expliquer ce que représente la musique pour Gyokudô et la place que tient le koto dans sa vie quotidienne, et d'autre part d'évoquer les sentiments du musicien ou du peintre. Ce double aspect des *kanshi*, déconcertant du point de vue des catégories de la littérature occidentale, est caractéristique de la poétique des lettrés qui ne marquent pas de frontière entre écriture poétique

et textes théoriques.

Avant de partir sur les routes du Japon et de se consacrer à la musique et la peinture, Gyokudô, formé à l'école néo-confucianiste de sa province, a fait une carrière de haut fonctionnaire. Ce qui transparaît dans certains *kanshi* d'une tonalité très explicative. Leur intérêt est celui de manifestes poétiques ayant le mérite de résumer en deux lignes, de façon claire et imagée, l'idéal de vie et l'idéal esthétique des lettrés.

La littérature de l'époque d'Edo est extrêmement riche en théories poétiques et critiques littéraires, tout aussi prolifiques que dans la littérature française du XXe siècle. L'étude magistrale de Matsushita Tadashi 松下忠 *Courants poétiques et théories poétiques à l'époque d'Edo 江戸詩風詩論*, qui présente les différents courants littéraires, les critères de jugements des lettrés et leurs méthodes d'analyses des textes, fait plus de mille pages 5). Ces quatrains où Gyokudô présente une définition de l'esthétique lettrée ont le mérite d'être infiniment plus faciles à lire que les traités de poétique, mais ne correspondent pas à la définition qui nous est habituelle de l'écriture poétique. Il serait injuste de les comparer aux poèmes chinois auxquels ils font référence, car il s'agit ici de deux formes d'écritures différentes dans leur esprit, malgré leur analogie formelle :

Avec le peu d'argent que j'avais amassé

Je n'ai pas acheté de Montagne Bleue mais un koto :

Le matin assis devant les fleurs et le soir au clair de lune

Serein, j'oublie tout dans la musique

Les Montagnes Bleues que l'on voit dans le lointain, aussi belles qu'inaccessibles, métaphore d'un l'idéal érémitique, représentent aussi la liberté intérieure que le lettré trouve dans la peinture et la poésie. Cent ans plus tard, dans le contexte différent des années Meiji et de l'occidentalisation du Japon, le romancier Natsume Sôseki fera lui aussi, pour les mêmes raisons, une constante référence à ces *Montagnes Bleues* dans ses *kanshi* 6).

Gyokudô disait souvent être devenu poète le jour où il acheta un koto. En signant ses peintures et ses poèmes du nom de son koto *Gyokudô* 玉堂 « *Pavillon de jade* » il ne relie pas seulement musique, peinture et poésie, il signifie métaphoriquement que le poète habite ses poèmes et le peintre ses peintures comme le musicien habite sa musique.

**Je ne fais que boire ou regarder des calligraphies
Mon cœur n'est guidé ni par l'amour ni par la haine.
Dans la pièce tranquille où brûle de l'encens, devant mon koto
Serein, je me sens comme un moine dans la montagne.**

La musique indique les limites de l'écriture car elle échappe au langage discursif et le poète ne peut que constater son impuissance à l'expliquer :

**J'ai vécu dans l'échec et dans la boue, réconforté par l'ivresse et la poésie.
À peine ai-je étudié la musique des temps révolus
Et ne peux que rire de ma maladresse,
Jamais un poème n'expliquera un air de koto.**

La présence du koto relie doublement les *kanshi* japonais à la poésie chinoise. D'une part, en introduisant une référence à la poésie chinoise le koto relie le paysage japonais au paysage chinois, d'autre part c'est en jouant du koto que le poète s'identifie aux poètes chinois et qu'il peut s'imaginer entrer dans le monde des poèmes célèbres :

**Gyokudô le joueur de koto n'a pas un sou.
Il ne possède qu'un koto, un tonnelet de saké et des peintures.
Mais qui sait que lorsqu'il se tient face à son koto, dans le silence,
Il suit la trace de l'empereur chinois mythique Fukusa**

Ou encore dans un autre poème :

**Ah, je suis le vieil homme au koto.
 Le cœur brisé, je ne connaissais plus la musique
 J'ai naturellement quitté alors la vulgarité de ce monde
 Et choisi d'habiter au sommet de la montagne
 Une modeste maison de quatre nattes de paille
 Avec un petit bosquet de bambous par derrière.
 À l'ouest un verger où murissent des pêches
 À l'est un potager où sont plantés des simples.
 Apportant du saké des amis viennent me rendre visite
 Et je joue du koto pour la lune en chantant des poèmes.**

Ce poème détaille l'archétype de la retraite rêvée par les lettrés, illustrée par d'innombrables peintures, chantée par d'innombrables poèmes. En écrivant qu'il « *joue du koto pour la lune en chantant des poèmes* » Gyokudô reprend les mots du poème de Wang Wei pour s'identifier au poète chinois, comme tous les lettrés qui ont joué du koto au clair de lune en songeant à ces deux vers célèbres.

Dans un poème qui relate une promenade où il trouve un arbre en fleurs, Gyokudô en mentionnant un koto introduit une référence à un poème célèbre et relie ainsi paysage japonais et paysage chinois :

**Je descendais de la montagne en cherchant les fleurs au changement
 de saison
 Près d'un petit pont j'ai trouvé deux ou trois branches de fleurs blanches.
 Demain je reviendrai et j'apporterai mon koto
 Je vous en supplie vent du printemps, pour moi, soufflez très légèrement !**

Le troisième vers reprend le vers extrêmement célèbre de Li Bai, cité page 10 . Il ne s'agit pas d'imiter un poème chinois : poème de Gyokudô ne ressemble pas au poème de Li Bai. Par la citation d'un vers célèbre, le poème japonais est relié au poème chinois et par la musique le lettré japonais

s'identifie au poète chinois.

**Avec dix mille pièces d'or j'ai acheté un koto
Et avec mille pièces d'or j'ai acheté des ouvrages anciens
Le matin je joue de la musique devant ma fenêtre
Et le soir je lis à la lueur d'une lampe.**

Il ne s'agit pas ici, au sens littéral, de préciser le prix d'un koto ou de livres. Les *kanshi* de Gyokudô sont aussi peu réalistes que ses peintures. Le nombre des pièces d'or signifie la valeur de la musique et de la lecture et rappelle de nombreux poèmes chinois. « *Mille pièces d'or* » dans un célèbre poème de Tu Fu c'est le prix, en temps de guerre, d'une lettre de la famille. C'est aussi le prix « *d'un instant d'une nuit de printemps* » dans un très célèbre poème de Su Dongpo.

L'exagération des « *dix mille pièces d'or* » et des « *mille pièces d'or* » contraste, non sans humour, avec la simplicité de la vie que décrivent les deux derniers vers. De par leur simplicité ces vers peuvent être jugés d'une grande banalité, mais ils proposent la définition claire d'une poétique qui associe musique et poésie et qui transfigure la réalité vécue à travers l'utopie de la poésie chinoise.

La présence du koto dans les *kanshi* de Gyokudô est essentielle. Elle ne témoigne pas seulement d'une pratique réelle de la musique, elle introduit une référence à la poésie chinoise, illustrant métaphoriquement la liberté intérieure nécessaire au peintre et au poète. C'est à travers la musique que le lettré japonais communique avec les grands poètes du passé.

Les poèmes les plus intéressants sont ceux qui en superposant un paysage poétique au paysage réel lui confèrent une dimension métaphorique :

**Le vent d'automne pleure dans la forêt profonde
Et l'eau du torrent chante dans mes poèmes.
Vous me demandez comment j'ai passé ma vie ?**

Un lambeau de nuage au-dessus du toit et entre quatre murs, un *koto*.

IV. Présence de la poésie dans la *peinture de lettré*

De même que l'écriture permet à Gyokudo d'exprimer ce que représente la musique, les *kanshi* lui permettent de présenter l'attitude du peintre devant la nature et d'expliquer les difficultés qu'il rencontre :

J'ai peint n'importe comment des petits paysages

Impregner d'encre de Chine, incruster de vermillon : difficile maîtrise

Occupé à mort par d'innombrables techniques

Comment ne pas jeter mon pinceau devant la vérité des montagnes.

Le vermillon, c'est d'abord celui des sceaux, qui ne sont pas de simples signatures indiquant le nom du peintre. D'une part les sceaux jouent un rôle important dans la composition picturale qu'ils équilibrent par la présence de notes de couleur rouge, d'autre part ils peuvent introduire une référence poétique qui ouvre la peinture sur la perspective de la poésie chinoise. Mais c'est aussi l'une des caractéristiques du style de Gyokudô qui introduit souvent dans ses paysages à l'encre de Chine des touches de couleur rouge.

Les fleurs s'envolent, j'ai cru qu'il neigeait sur l'île

Je m'appuie sur ma canne, fatigué d'avoir trop goûté l'automne.

Fumées d'un hameau dans la bruine, une barque amarrée au couchant

Les couleurs de la montagne et la lumière sur l'eau ne ressemblent à aucune peinture

Ces deux poèmes, qui peuvent se lire comme l'expression des limites du réalisme, expriment aussi l'universalité des sentiments d'un peintre devant la beauté d'un paysage, par de-là les différences de style, de techniques, d'époques et de pays.

La canne sur laquelle s'appuie le poète n'est pas seulement un bâton de marche qui indique les pérégrinations du poète, c'est aussi « *le bâton du poète* » qui sert à marquer le rythme en chantant un poème. Le troisième vers « *Fumées d'un hameau dans la bruine, une barque amarrée au couchant* » évoque le motif d'une peinture chinoise qui aurait pu être banale, s'il n'avait pas été contredit par le dernier vers qui, en formulant la double limite de la peinture et de la poésie, ouvre ce poème sur une réflexion de portée universelle.

Gyokudô se situe dans ce courant de peinture étroitement lié à poésie : *la peinture de lettré*, apparu en Chine à l'époque Song et devenu l'un des principaux courants de peinture japonaise de l'époque d'Edo, du XVIIe siècle jusqu'au début du XXe siècle. La calligraphie constitue le lien le plus évident entre peinture et poésie. Il est impossible de ne pas voir la présence de l'écriture, sous la double forme d'un poème calligraphié et des sceaux vermillon qui ponctuent la peinture en la signant, même s'il est possible, et fréquent aujourd'hui, d'apprécier la peinture sans lire l'inscription qui l'accompagne. De même qu'il est possible de regarder la peinture italienne de la Renaissance en appréciant la construction du tableau, la délicatesse des coloris, la beauté des visages, sans tenir compte de la signification religieuse du sujet représenté.

Lire l'inscription modifie la perception de la peinture car elle en conditionne la compréhension. De plus la peinture est liée à la poésie par un dialogue entre peintures évoquant les paysages de poèmes et poèmes décrivant les paysages de peintures, mais pour percevoir ce lien, il faut lire le poème. Il est vrai que l'inscription est difficile à déchiffrer quand il s'agit d'une graphie cursive, très éloignée de la graphie moderne. Néanmoins cette lecture est grandement facilitée par les livres d'art qui accompagnent les photographies des peintures d'une traduction en japonais moderne et de notes explicatives.

Présence de la poésie dans la peinture de Gyokudô

Gyokudô n'inscrit pas de poème dans toutes ses peintures. Souvent une

ou deux lignes, en indiquant le titre de la peinture et le nom du peintre, relie le paysage de la peinture japonaise aux paysages de la poésie chinoise :



La pluie de la montagne imprègne mes habits
Gyokudô

C'est le cas aussi de la peinture, présentée page 6, et qui inscrit le titre et la signature sur deux lignes en haut à gauche du paysage. À la différence de la peinture occidentale, le titre et la signature constituent un élément de la composition picturale. Non seulement le titre, *Nuages et Brumes Ah`!* en précisant la signification de l'œuvre oriente le regard, mais la graphie cursive du premier idéogramme *nuage* 雲 répond au graphisme des traits qui indiquent le haut de la montagne, sans qu'il soit nécessaire de déchiffrer l'écriture pour voir l'analogie entre le tracé du titre et celui de la montagne.

La graphie et la disposition du titre et de la signature sont très élaborées.

Le titre est composé de quatre idéogrammes 雲 *Nuage* 与 *et* 霞 *brumes* 乎 *Ah*, dans une graphie cursive extrêmement déformée. Le dernier idéogramme, qui est une exclamation indiquant l'étonnement comme un point d'exclamation, est situé sur la deuxième ligne, juste avant les deux idéogrammes qui indiquent le nom *Gyokudô* dans une graphie cette fois régulière, très lisible. Le point d'exclamation, associé au nom de Gyokudo, est mis en valeur par cette disposition particulière. La peinture semble l'illustration de ce point d'exclamation, expression de l'étonnement de Gyokudo devant le paysage.

Nuages et brumes

Ah ! Gyokudô

À moins que le titre ne suggère l'étonnement que peut susciter la peinture.

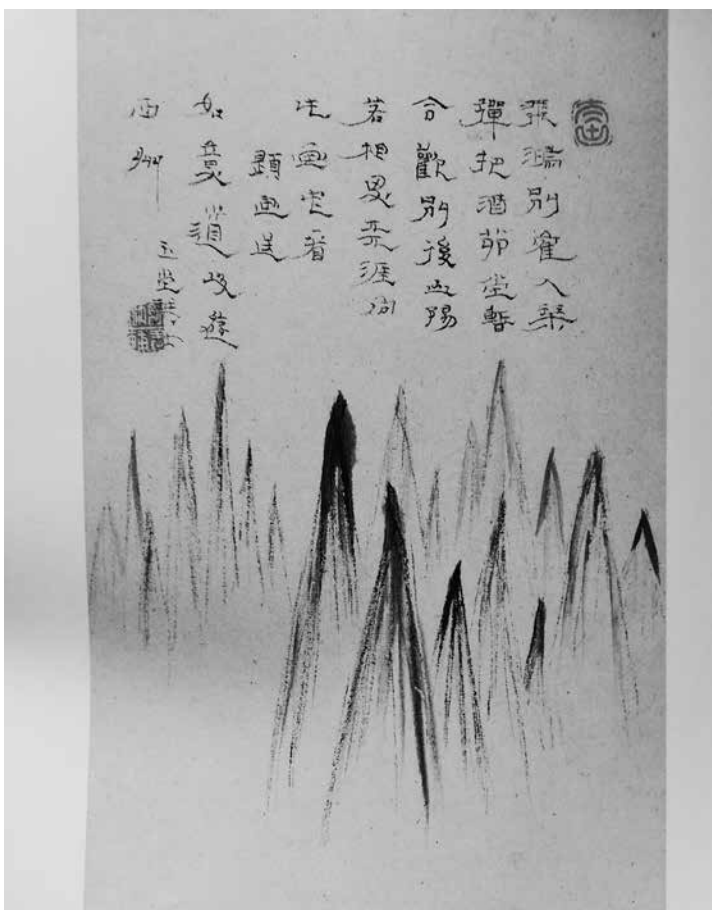
La peinture *Nuages glacés neige imminente* présentée page 8, très éloignée du réalisme ou du romantisme des paysages occidentaux, évoque une sensation de froid mais ne cherche pas à représenter une montagne précise. La calligraphie, indiquant sur deux lignes le titre et le nom du peintre, est visuellement très présente par le contraste entre le tracé très net des caractères chinois, dont la graphie archaïsante est proche de l'écriture sigillaire, et le tracé de la montagne ressemblant à celui d'un nuage. La lecture du titre présente un piège. Le premier idéogramme 東 normalement désigne l'est, mais bien qu'il s'agisse des montagnes du nord est du Japon réputées pour leur hiver rigoureux et enneigé, cet idéogramme est employé ici à la place d'un caractère chinois proche 凍 qui signifie « *le gel* » ou « *geler* ». Associé au mot nuage 東雲/凍雲 il s'agit d'un terme technique de la peinture chinoise, qui a classifié les différentes formes de nuages et la manière de les représenter. Cette expression désigne précisément un ciel couvert de lourds nuages immobiles, avant une chute de neige. Le troisième idéogramme, peu courant, signifie « *soupoudrer* » : les nuages vont soupoudrer de la neige.

L'inscription situe indiscutablement la peinture dans la tradition chinoise,

il s'agit d'un sujet fréquent dans la peinture chinoise et la technique est celle du lavis à l'encre de Chine. Mais ce paysage d'hiver est pourtant très différent des modèles de la peinture chinoise. L'opposition entre le vide et le plein qui caractérise le discours habituel sur la peinture chinoise n'est plus pertinent devant cette interprétation d'un paysage de neige recouvrant toute la surface de la peinture d'un dégradé d'encre de Chine, à laquelle a été ajouté du bleu pour nuancer les gris, et ponctuée de légères touches de rouge. Malheureusement, la subtilité des coloris disparaît sur une photographie en noir et blanc.

La silhouette de l'arbre au premier plan se transforme pour ressembler à un étroit ravin. Si l'on regarde seulement le haut de l'arbre, on pourrait même croire qu'il s'agit d'un torrent qui coule au fond d'une très étroite vallée. Cette ambiguïté transgresse les règles de la peinture, mais de toute évidence il ne s'agit ni d'une erreur ni d'une maladresse, mais d'une indifférence au réalisme qui définit la poétique lettrée. Le paysage est autre chose que ce qu'il semble être, le poète et le peintre savent voir derrière les apparences. La poésie comme la peinture transfigurent la perception de la réalité. L'in vraisemblance du petit pavillon posé en équilibre instable en haut d'un rocher qui ressemble à un nuage, rappelle que la maison dans la montagne évoquée dans les poèmes ne correspond pas à une réalité géographique, mais illustre avant tout un état d'esprit. La maison du poète est un « pavillon de jade » qui se situe dans une rêverie poétique, elle illustre un idéal esthétique. Ce pavillon est très éloigné du petit pont qui, en bas de la peinture, relie le monde réel à la montagne où vivent les ermites, les mages taoïstes et les poètes. Il est situé à peu près à la hauteur des deux caractères « *pavillon de jade* » qui indiquent le nom du peintre et poète.

L'une des plus célèbres peintures de Gyokudô montre qu'il était également un grand calligraphe. Elle apparaît aussi d'une surprenante modernité. L'élégance de la calligraphie répond à l'élégance du tracé de l'image, démontrant que la peinture de lettré échappe à l'opposition écriture/image qui caractérise la définition occidentale de l'écriture et de la peinture.



Pour le regard illettré l'écriture mystérieuse, perçue comme une image non-figurative, renforce l'étrangeté de la peinture au lieu de l'expliquer. Ces montagnes, qui ressemblent peut-être à des pinceaux, apparaissent d'une modernité anachronique par leur analogie avec une peinture abstraite.

La présence de la calligraphie n'est pas simplement décorative, elle contribue à faire de cette œuvre un manifeste esthétique. Elle permet de comprendre, sans qu'il soit nécessaire de savoir la déchiffrer, que la calligra-

phie ait pu conduire la peinture sur la voie de l'abstraction, bien avant la peinture occidentale, mais pour des raisons différentes. L'écriture et l'image, tracées par le même pinceau relèvent d'une même technique, les mêmes traits constituent les éléments du paysage et des éléments de idéogrammes, incitant à une épuration du dessin qui libère la peinture du désir d'être figurative.

Le titre de la peinture *D'étranges cimes se succèdent* oriente le regard qui reconnaîtra les cimes très pointues d'une chaîne de montagnes. Mais contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, la lecture des huit lignes calligraphiées n'éclaire pas ce que représente la peinture, car il ne s'agit pas d'une légende qui expliquerait ce que l'image veut montrer. La calligraphie présente un quatrain suivi d'une dédicace et d'une signature. Les vers de sept mots sont disposés sur cinq lignes, sans respecter la césure. Le changement de ligne de la calligraphie est indiqué dans la traduction par le double trait. Que la disposition des idéogrammes modifie l'emplacement de la césure constitue un élément important de l'interprétation calligraphique, avec le choix du style de graphie : ici une graphie archaïsante, proche de l'écriture sigillaire :

**L'envol d'un cygne, le départ des oies sauvages sont entrés dans
 //un air de koto
 Une coupe de saké à la main, dans le pavillon un instant
 //réjouissons nous
 Après le départ pour San.yô //si vous y pensez
 Au bout du monde interrogez //cette peinture.**

**Pour Nyo.idôjin qui part en voyage dans les régions de l'ouest
 Gyokudô le joueur de koto**

La dédicace et la signature relie à la réalité géographique et temporelle d'un contexte précis une peinture pourtant très peu figurative. Nyo.idôjin, c'est à dire « *le taoïste qui fait ce qu'il veut* », est le nom de lettré d'un mar-

chand d'art et collectionneur qui avait rassemblé dans un album les peintures de 29 artistes. Il avait commandé deux peintures à Gyokudô, en tant que joueur de koto. Cette peinture a été réalisée en 1793, la veille de son départ pour la région de San'yô.

« *L'envol d'un cygne* » et « *le départ des oies sauvages* » sont les titres d'air de koto. Le poème suggère une analogie entre écouter de la musique et regarder une peinture. Un air de koto ne ressemble pas davantage à l'envol d'un cygne qu'une peinture ne ressemble à des montagnes et le poème, aussi peu explicatif que la peinture est peu figurative, invite à interroger la peinture. Car c'est justement dans la mesure où elle est très peu figurative que la peinture introduit une rêverie poétique.

V. Lire la poésie de Gyokudo.

Pour le lecteur contemporain peu familier de la poésie chinoise et des kanshi japonais, il est difficile de juger de la qualité littéraire des poèmes de Gyokudo. Iriya Yoshitaka dans son *Anthologie des lettrés japonais* présente les poèmes de dix peintres japonais, accompagnés de notes explicatives qui en facilitent la lecture, mais ne propose ni analyse stylistique, ni critique littéraire. Dans l'introduction, il formule en quelques mots un jugement sévère : « *la poésie des lettrés japonais est inférieure à celle des lettrés chinois* » 7), sans aucune argumentation. De même les livres d'art ou les catalogues d'expositions qui présentent les poèmes inscrits dans les peintures expliquent la signification des poèmes, mais leur propos n'est pas d'en proposer une analyse ou un jugement littéraire. Le lecteur est laissé libre de juger par lui-même l'intérêt des poèmes, bien qu'il soit difficile d'estimer l'originalité ou la banalité des vers lorsqu'on ne peut pas mesurer l'écart par rapport à la norme, ni reconnaître les références aux poèmes célèbres.

La caractéristique la plus évidente des poèmes de Gyokudo, déjà présentée au début de cette étude, est l'omniprésence du *koto*, ce qui n'est pas étonnant puisqu'il s'agit du *Recueil de poèmes du joueur de koto*.

Le plus souvent l'écriture impressionniste des poèmes de Gyokudo

évoque l'idéal érémitique lettré d'une retraite dans la montagne et d'une vie consacrée à la musique, la peinture et la poésie :

**Sombre vallée, forêt profonde, écho de l'eau jaillissant sur les rochers
Froide fenêtre d'une chaumière blanche, au loin les fumées du village
Ermite, seul au milieu des nuages, je vieillis
Mais face à la montagne je peux oublier mon âge.**

Les paysages des poèmes de Gyokudo évoquent les paysages de ses peintures, souvent polychromes :

**Dans la montagne bleue sur les feuilles rouges des traces de pluie
Une petite maison blanche, aucun passant, couleurs de l'automne, froid
Brusquement sur le papier de la fenêtre l'ombre des bambous s'agite
sous le vent
Et derrière le store la nouvelle lune s'élève au-dessus de la balustrade**

Les poèmes de Gyokudo racontent aussi ses voyages, lorsque renonçant à son rang et ses fonctions il choisit de mener une vie d'errance à travers les montagnes du Japon, suivant le modèle des poètes chinois.

**Koto sur le dos, canne du poète à la main, Je cherche le printemps
Souvent il se trouve dans les brumes, sur les rochers d'un torrent
Neige parfumée effaçant la trace du passage des hommes
Fleurs d'un pêcher de montagne apportées par le vent dans la vallée**

**Par des sentiers tortueux je contourne rochers et racines,
Vieux arbres ornés de glycines, lumière oblique du couchant
Le bâton de marche du poète ignore la voie du retour
Sur le chemin par où je suis venu je ne vois que des nuages.**

À la fin de sa vie Gyokudo s'installe à Kyoto, où il écrit ce poème qui à la fois résume un idéal de vie et marque les limites de l'écriture :

**J'habite à l'ombre d'un château comme dans un bosquet de bambous
La rouge poussière du monde de m'atteint pas.
En lisant le livre des transmutations je regarde mon époque
Je chante des poèmes, je goûte des airs anciens
Qui saurait expliquer ce qui fait l'essence de cette vie**

Les poèmes les plus remarquables sont ceux qui font une double référence à la musique et la peinture et en cela se montrent plus personnels :

**J'ai cueilli au printemps les couleurs d'une branche de pêcher en fleurs
Devant la fenêtre ensolleillée, dans un vase, elles appellent le vent
du printemps
Ce matin lorsque j'ai joué du koto légèrement
Des fleurs sont tombées sur les cordes en quelques notes, claires, rouges.**

Ce poème repose sur la double signification du mot « *note* » 点 qui, comme en français, désigne à la fois une note de musique et une note de couleur.

Les poèmes de Gyokudô, aussi atypiques que ses peintures, présentent une grande variété de ton. Des poèmes à la tonalité explicative qui laissent deviner l'ancien fonctionnaire néo-confucianiste, côtoient des poèmes qui expriment son émotion après la mort d'un ami :

**Très cher, vous êtes l'hôte du Royaume des morts
Et maintenant, moi tête blanche, en vain
Je connais deux ou trois poèmes.
Toute ma tristesse je la mets dans ce verre que je bois face à l'automne.**

Ou encore l'angoisse devant la vieillesse ainsi que la crainte de l'artiste que la valeur de son œuvre ne soit pas reconnue .

**Mon koto a pris de l'âge, il n'a plus de passion.
Quand vient le printemps de quoi s'étonnerait-il ?
Le vieux pin sous la neige devient de plus en plus épais
Avec l'âge mon regard comprend mieux la montagne.
Lorsque la glace fond les branches des pruniers fleurissent
Le vent se réchauffe et les oiseaux se mettent à chanter
C'est maintenant qu'il me faut boire
Après ma mort, quel nom vais-je laisser ?**

D'autres poèmes présentent des paysages qui révèlent le regard du peintre :

**Tourbillon de vent entre les branches d'un saule, une barque amarrée
Devant l'île la pluie s'est arrêtée, il reste quelques nuages, légers
Nénuphars blancs, jaunes lespédèzes où vient se poser un cormoran
Un rayon de soleil, oblique, sur l'immensité de l'automne**

L'écriture poétique fait penser à un croquis, comme des notes poétiques qui pourraient inspirer une peinture. Ce poème pourrait aussi décrire certaines peintures de Gyokudô. Il n'est pas étonnant que le style du peintre et le style du poète présentent des analogies.

Le Style du poète Gyokudô

Les poèmes de Gyokudô présentent des caractéristiques stylistiques contradictoires, qui relèvent des trois principaux courants littéraires de l'époque d'Edo. Mais cette particularité est difficile à percevoir à partir de la traduction française, car pour la saisir il faut situer ses *kanshi* dans le contexte des écoles littéraires de l'époque d'Edo .

Certains poèmes se situent dans le courant néo-classique de l'école

d'Ogyû Sorai 荻生徂徠 (1666-1728) *kakuchôsetsu* 格調説) 8). Ce sont les kanshi qui s'appuient sur la référence aux poèmes célèbres de la poésie Tang pour décrire l'idéal lettré d'une vie consacrée à la poésie, la peinture et la musique. Les paysages qu'ils évoquent sont des archétypes, lieux communs de la peinture et de la poésie.

**Le pin devant la fenêtre semble couvert de neige au clair de lune
Les feuilles des bambous chantent sous le vent, la nuit sera longue
Dans la vieillesse le koto est ma seule fierté
Dans la tristesse le saké m'apporte le réconfort et l'oubli.**

Ces poèmes assez conventionnels peuvent étonner de la part d'un artiste aussi atypique que Gyokudô, car les lieux communs de la poésie chinoise ne font plus rêver le lecteur d'aujourd'hui qui ne sait plus s'identifier aux poètes du passé.

D'autres poèmes se situent dans le courant opposé, celui des poètes "*naturalistes*", 精霊説 9) comme Kan Sazan 官茶山 (1234-1234), poète de la région de Hiroshima et que Gyokudo avait rencontré pendant ses voyages. Il s'agit de poèmes influencés par la poésie Song et qui s'attachent à décrire la vie quotidienne, en éclairant la poésie que recèlent les choses les plus simples. Ces poèmes manifestent une prédilection pour les idéogrammes rares, au sens très précis, ce qui montre la profondeur de la culture des lettrés, mais demande au lecteur contemporain l'aide d'un dictionnaire pour les comprendre. Ces idéogrammes très rares ne se trouvent pas dans les logiciels de japonais ou de chinois moderne.

**Nuit solitaire, triste, où les couleurs de l'automne se font très pures
Par la fenêtre en demi-lune un croissant de lune partage sa lumière.
À côté de moi sur le damier une partie de go inachevée.
De temps à autre, j'entend sur les feuilles du bananier la voix de la pluie**

Certains poèmes nous laissent entrevoir la vie de Gyokudo :

**Un reste de chandelle par une nuit de pluie, je corrige des poèmes
De hauts bambous et des pins bleus isolent la chaumière
Depuis longtemps retiré, lentement passent les mois et les années
Mes souvenirs des jours anciens, avec qui les partager ?**

Enfin, certains poèmes se rattachent au troisième courant de la poésie de l'époque d'Edo, que l'on pourrait appeler « *impressionniste* » 10). Il s'agit de poèmes qui se situent à la frontière du rêve et de la réalité, marquant une prédilection pour les paysages oniriques, pour l'instant où le poète sort d'un rêve, pour la rêverie poétique où s'estompe la réalité, pour les chemins qui se perdent dans les nuages.

**Lampe éteinte, fenêtre silencieuse, ombres sous la lune basse
J'avais l'esprit embrumé au sortir d'un rêve lorsque, perdu parmi
les fleurs
Dans la pâle lueur de l'aube, un coucou
Brisant une branche souple se mit à chanter**

Les frontières entre paysage de montagne parcourus au cours de ses voyages, paysages de la poésie chinoise, paysages de peinture et paysages oniriques sont brouillées. Surtout lorsqu'il s'agit de poèmes composés en rêve :

Poèmes composés en rêve

**Eaux vertes, montagnes rouges que ferme une muraille sauvage
Sur un pont dangereux, je cherchais l'inspiration au rythme sans fin
des sabots du cheval
Dans l'ivresse je déclamais des poèmes, effrayant sans le savoir**

un oiseau de passage

Qui s'envola pour chanter au plus profond des nuages.

Ou encore

Sur le sommet d'une colline se dresse un petit pavillon

À ses pieds un pont de planches entre au plus profond des nuages

Le vent apporte le rugissement d'une cascade sur des rochers

Les fleurs s'envolent telle une pluie qui tombe sur mon koto

Le paysage onirique est nourri du souvenir des montagnes que le poète a longuement parcourues. Ce paysage qu'il a bien vu, mais en rêve, est aussi un paysage métaphorique, nourri de réminiscences de la poésie chinoise. Le pont dangereux, c'est celui qui relie le monde trivial de la vie ordinaire et le monde idéal où vivent les ermites, les sages taoïstes et les poètes. C'est aussi celui que l'on peut reconnaître en bas de la peinture *Nuages gelés, neige imminente*.

Les plus étonnants sont des poèmes totalement atypiques, associant une description de paysage très précise qui se rattache au courant naturaliste, mais qui peut aussi bien évoquer les paysages oniriques de ses peintures, avec une rêverie introduisant une référence à l'antiquité chinoise, se rattachant au courant néo-classique. Ainsi dans un seul poème sont réunis les éléments de trois courants poétiques pourtant antagonistes :

Un pin devant la porte d'un pavillon de bambous adossé à une forêt profonde

D'un vert émeraude, intense, en couches superposées où le jour à moitié s'efface

Au-dessus des nuages l'homme des sommets joue avec la pleine lune

Dans la montagne l'hôte des arbres pince les cordes du koto

Style de l'écriture et style de la peinture

Une particularité stylistique importante des poèmes de Gyokudô mérite d'être soulignée, mais ne transparait pas dans la traduction. Dans une écriture que l'on pourrait qualifier « *d'impressionniste* », il utilise les mots à la manière d'un peintre posant des touches de couleurs pour composer un paysage. Ce qui est non seulement contraire aux règles de la prosodie chinoise, mais témoigne aussi d'une totale indifférence à la syntaxe du chinois classique. Cet usage extrêmement personnel du chinois classique est qualifié de façon péjorative par Iriya Yoshitaka de 未定 « signification imprécise ». L'exemple de deux poèmes permettra de montrer ce que représente cette particularité des *kanshi* de Gyokudô :

溪深飛瀑送雷音
峰上歸雲散積陰
間黒山閑ヤ甚
興来横膝号鐘琴

Au plus profond de la vallée une cascade gronde

Au-dessus des cimes les nuages répandent des ombres par endroit

Entre les sombres montagnes apparaît une clarté tranquille

Je voudrais poser mon koto sur mes genoux, qu'il rugisse et résonne

Le paysage des trois premiers vers pourrait aussi bien évoquer un paysage réel que décrire une peinture de Gyokudô, qui en faisant entendre la voix d'un koto réunit poésie, peinture et musique.

La musique du koto est qualifiée par deux idéogrammes 号鐘 mais il s'agit d'une expression inventée par Gyokudô, sans précédent dans la poésie chinoise. Le sens étymologique du premier caractère chinois désigne « *le rugissement du tigre* », le deuxième caractère chinois signifie « *la sonorité d'une cloche* », mais l'association de ces deux caractères est inhabituelle, si bien qu'Iriya Yoshitaka la qualifie de *sens imprécis* 11). Néanmoins il est facile de deviner qu'il s'agit de décrire la voix du koto, pouvant à la fois rugir

comme un tigre et résonner comme le son métallique d'une cloche. Paradoxalement, cette façon de juxtaposer des mots choisis pour leur signification étymologique, sans tenir compte de l'usage habituel est déroutant pour un spécialiste de chinois classique, mais ne gêne pas un lecteur qui ne voit pas la transgression des règles établies.

Les mots sont utilisés comme des touches de significations, à la manière dont le peintre pose des touches de couleurs.

Dans le poème suivant, Gyokudô introduit une association de mots tout à fait inhabituelle :

溪南紅蓼吐
 溪北白鷗飛
 斜照煙洲口
 松船買酒歸

Au sud du fleuve s'épanouissent des fleurs rouges

Au nord du fleuve s'envolent des mouettes

Au couchant la brume se lève sur l'embouchure du fleuve

Sur un bateau en bois de pin je rentre en apportant du saké

Ce poème ne présente aucune difficulté d'interprétation, mais dans le dernier vers une expression tout à fait inhabituelle, réunissant deux mots très simples pin/bateau 松船, est qualifiée par Iriya Yoshitaka de « *signification imprécise* ». De la part d'un étudiant en première année de chinois il s'agirait d'une erreur grossière. Etant donné la maîtrise du chinois classique des lettrés japonais, bien supérieure à celle des universitaires du XXe siècle, il est plus probable qu'il s'agisse d'un choix délibéré que d'une faute. Si l'on considère la liberté de style du peintre résolument non-réaliste, son indifférence aux conventions et à la vraisemblance, il est permis de penser que son écriture reflète la même indifférence que ses peintures devant les règles établies. Les idéogrammes sont employés de la même manière qu'il pose des touches de couleur dans la peinture, n'hésitant pas à introduire des notes rouges dans un

paysage de neige. Envisagé de ce point de vue, la signification de ce « pin/bateau » impossible à traduire, devient pourtant claire : l'image d'un pin, dont on aurait fait un bateau, relie la montagne et le fleuve. Car dans une peinture, le tracé d'une jonque peut ressembler à la silhouette d'un pin sur la montagne, surtout dans les paysages de Gyokudô. Le style de la peinture et le style de l'écriture présentent des analogies, le poète peut se montrer aussi audacieux que le peintre, au point de rendre la traduction impossible.

VI. Ivresse poétique, ivresse musicale

Le thème de l'ivresse, si fréquent dans les poèmes de Gyokudô, est toujours associé à la poésie et à la musique. L'ivresse représente une double métaphore de la liberté : à la fois image de la liberté poétique qui s'affranchit des règles et des conventions, comme le montrent les peintures réalisées en état d'ivresse, et image de la liberté intérieure propice à la musique et la peinture :

**Indifférent à la notoriété comme à la richesse
Dans le détachement réside ma véritable fortune
J'ai renoncé à ma carrière
Pour vivre ma vie au pays de l'ivresse.**

Cette ivresse poétique, qui invite à transgresser les conventions de l'écriture comme celle de la peinture, permet aussi de communier avec les poètes chinois qui eux aussi recherchaient l'ivresse. L'idéal érémitique des lettrés associe fréquemment musique et poésie au thème de l'ivresse :

**Les hommes se réjouissent des honneurs et de la fortune
Moi, le saké et le koto font ma joie.
Les hommes aiment l'argent et la réussite
Moi, j'aime l'ivresse et la poésie.
Depuis mille ans la musique de Hakuga est incomparable**

La jouer est un bonheur infini
Qui saura en saisir l'esprit véritable ?
Depuis longtemps j'habite une vallée dans la montagne
Jouant du koto au bord de l'eau
Telle l'eau du torrent qui coule en haute montagne, sublime, limpide
et secrète
Ma joie est véritablement surnaturelle, hors du temps.

À travers l'ivresse, associée par la poésie à l'idéal érémitique, Gyokudô peut s'identifier aux immortels taoïstes de la littérature chinoise :

Sur la barque d'un immortel, en manteau de paille
Indifférent à la pluie je m'en vais chercher des fleurs.
Si l'homme à la vie ordinaire voulait suivre ma trace
Qu'il aille jusqu'au village de la montagne, là où l'on vend du saké.

À la différence des poèmes célèbres de la poésie chinoise où la trace de l'ermite se perd dans la montagne, Gyokudô explique ici avec humour que c'est dans le troquet d'un village de montagne que l'on perd sa trace.

L'ivresse poétique possède une dimension esthétique et philosophique. L'ivresse favorisant la perte des repères et l'oubli de soi, dans l'ivresse le poète peut oublier son ego, de même que le musicien oublie son ego dans la musique :

Lorsque Gyokudô joue du koto, c'est comme si personne n'était
à côté du koto.
Comment est-ce possible qu'il n'y ait personne à côté du koto ?
Détaché de tout, sans le vouloir j'oublie qui je suis et mon corps
devient le koto
Le rythme et les sons entrent dans mon cœur et dans mon esprit.
Les empereurs de l'antiquité de se réveilleront pas, qui comprendra

cette céleste vérité ?

Il s'agit de ce même idéal esthétique pour qui le peintre doit oublier son ego pour s'identifier aux bambous qu'il veut peindre. Cette conception de la peinture, fortement influencée par le bouddhisme zen, est l'antithèse de la définition occidentale de la peinture pour qui le chef d'œuvre doit exprimer la personnalité du peintre.

VII. La référence à la Chine dans l'esthétique des lettrés japonais

La poésie chinoise n'était pas une poésie étrangère. Elle était présente dans la vie quotidienne introduisait un rêve d'évasion dans une société où tout voyage à l'étranger était interdit sous peine de mort. Pour les lettrés japonais, la référence à la poésie chinoise représente une utopie, un monde idéal parce que éloigné de la vie quotidienne, un espace de liberté :

Les sentiers de montagne ignorent la canicule

Les eaux du torrent chantent d'une voix très pure

Les feuilles rouges indiquent une maison

Des nuages blancs ont recouvert le chemin du voyageur

La cascade de *Ro* coupe la vallée

Le sentier de *Sho* traverse la montagne

C'est en chantant des poèmes que je retrouve mon pays natal

La réalité poétique donne un sens à la réalité quotidienne, la poésie est la véritable patrie des lettrés et c'est à travers les paysages de la poésie chinoise que le paysage japonais est perçu. Pour Gyokudô la vie idéale est celle qui se déroule dans un poème ou dans le paysage d'une peinture. Dans un poème il déclare rêver vivre après sa mort dans le paysage d'un poème chinois :

**Devant d'étranges cimes je glisse à la godille sur les eaux claires
du fleuve**

La lune est très petite au-dessus des hautes montagnes,

***Falaises Rouges* en automne**

Je me demande où je voyagerai après ma vieillesse

Et qui saura sur un lac faire voguer le bateau d'un poème chinois

Ces « *étranges cimes* » font penser à celles de ses peintures, mais les deux premiers vers évoquent un paysage de la poésie chinoise : « *Les Falaises Rouges* » désignent l'endroit où le poète Su Dong po fit la promenade en bateau la plus célèbre de la littérature chinoise, le 21^e jour du neuvième mois de l'année 1082.

Ce très long poème a connu au Japon une exceptionnelle popularité à l'époque d'Edo. Ces *Falaises Rouges* sont devenues le lieu commun par excellence de la poésie et de la peinture. Ce poème, associé à l'image du poète sur une jonque, se retrouve sur d'innombrables assiettes, bols à riz, tasses à thé ou à saké envahissant la vie quotidienne. Ce motif décoratif et ce poème étaient si fréquents qu'aujourd'hui on trouve très facilement dans les brocantes ou chez les antiquaires, pour une somme modique, des bols ou des tasses de l'époque d'Edo illustrant *Les Falaises Rouges*. Qu'il s'agisse d'un lieu commun fait justement l'intérêt et la force de ce poème.

Paradoxalement, c'est justement l'importance de cette référence à la Chine qui le distingue des lettrés chinois.

Le bateau chinois, littéralement « *bateau-courge* », désigne précisément le modèle de jonques sur lesquelles naviguaient les poètes chinois. La précision du vocabulaire, qui révèle l'étendue de la culture chinoise de Gyokudô, témoigne aussi de son humour : la courge n'ayant pas une forme particulièrement élégante. Ainsi le poète, qui peut-être buvait dans une tasse décorée d'une jonque voguant devant les *Falaises Rouges*, dans une rêverie poétique associe paysage de peinture et paysage de poésie, pour entrer dans la peinture, pour entrer dans la poésie.

Musicien, poète, calligraphe et peintre, Uragami Gyokudô est remarquable par l'amplitude de son œuvre, qu'il serait regrettable de réduire au seul aspect de sa peinture, même si c'est le plus facile d'accès.

Si aujourd'hui il est impossible d'écouter la voix de son koto, il reste possible de lire ses poèmes, de regarder ses calligraphies et ses peintures. Certes, lire ses poèmes demande davantage d'efforts que regarder ses peintures, ils sont beaucoup plus difficiles à comprendre, mais ces *kanshi* méritent d'être lus. Leur intérêt n'est pas celui de l'exception exotique de poèmes écrits en chinois et pourtant lus en japonais. Ils révèlent une réflexion sur le rapport entre poésie, musique et peinture dont l'intérêt dépasse celui des études extrême-orientales. Les poèmes de Gyokudô témoignent d'une constante interférence entre la poésie, la musique et la peinture, élaborant un espace de liberté poétique structuré par la référence à la poésie chinoise, résolument non-réaliste. La référence à la Chine, loin d'être une imitation qui trahirait un manque d'imagination, souligne l'originalité profonde d'une œuvre et enrichit le regard en ouvrant la peinture sur la perspective de la poésie chinoise.

Notes

- 1) 文人画の譜, ペリカン社 2001 年 bunjinganofu, Tokyo, Perikansha, 2001 p.
- 2) Iriya Yoshitaka, Tokyo, Chûôkoron, 1983 p.3
- 3) Parvulesco MM, *Les kanshi de Natsume Sôseki ou la liberté poétique*, Bunkaronshû 57, mars 2020, p.8
- 4) *Ibid.* p.13
- 5) 松下忠, 江戸時代の詩風詩論
- 6) Parvulesco MM, *Écriture lecture et poésie*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991 La poésie de référence, p.87-135
- 7) *Ibid.* la poésie naturaliste, p.173-236
- 8) *Ibid.* la poésie impressionniste, p.241-256
- 9) Iriya Yoshitaka, p.88
- 10) *Ibid.* p.80

Bibliographie

Kôno Motoaki Kobayashi Tadashi, 河野元昭・小林忠, *Gyokudô, Chikuden, Beisanjin*, 玉堂・竹田・

米山人

Iriya Yoshitaka 入矢義高, *Anthologie de poèmes des lettrés japonais*, 1983, Tokyo, Chûôkoronsha 日

本文人詩選, 1983, 東京, 中央公論社

Ôtsuki 大槻幹夫, *Bunjinga no fu* 文人画家の譜, Tôkyo, Perikansha 2001, 東京ペリかん社 2001

Matsushita Tadashi 松下忠, *Edojidai no shifûshiron* 江戸時代の詩風詩論 Tokyo meijishôten 1965,
東京, 明治書店昭和 40 年

Sugimoto Sûtarô Hoshino Suzu 杉本秀太郎・星野鈴, *Gyokudô*, 玉堂, *Collection les Maîtres du lavis
à l'encre de Chine*, tome 13 水墨画の巨匠, 第 13 卷, Tokyo, kôdansha 1994, 東京, 講談社 1994

Wakita Shûtarô 脇田秀太郎 *Gyokudô* 玉堂日本美術絵画全集 20 *Anthologie de la peinture japonaise*,
tome 20, Tokyo, Sûeisha, 1978

Daiga, Buson, *Gyokudô et Sengai* 大雅・蕪村・玉堂と仙厓, *catalogue de l'exposition du musée
Idemitsu* 出光美術館

Uragami Gyokudô 浦上玉堂 *catalogue de l'exposition du 29 septembre au 29 novembre 2006* 岡山県
立美術館, 平成 18 年 9 月 29 日 11 月 29 日

Parvulesco Marguerite-Marie. *Écriture lecture et poésie, lettrés japonais du XIIe au XIXe siècle*,
Paris, Presses Orientalistes de France, 1991

Parvulesco Marguerite-Marie *Les kanshi de Natsume Sôseki ou la liberté poétique*, *Bunkaronshû* 57,
文化論集 57 号早稲田商学同攻会 Tokyo, Université Waseda, mars 2020