

Title	Le Paysage dans les journaux de voyage de Bashô
Sub Title	芭蕉の紀行文における風景
Author	Walter, Alain
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1999
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.77, (1999. 12) ,p.410(75)- 446(39)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	井口樹生, 高山鉄男両教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00770001-0446

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Le paysage dans les journaux de voyage de Bashô

Alain WALTER

L'œuvre majeure de Matsuo Bashô est constituée par cinq journaux de voyage à la rédaction desquels il apporta tout son soin et qui condensent ses impressions de voyage mais aussi son expérience de la pratique poétique, comme sa méditation sur ses moyens esthétiques et leur sens existentiel ultime. Le voyage est en effet un engagement total de la poésie et de la vie de Matsuo Bashô et c'est en voyage qu'il est mort comme il l'avait prévu.

Si Bashô voyage, vers quoi va-t-il? Exclusivement vers des paysages. Dès le départ, le poète Bashô qui apparaît dans le texte n'a aucun but pratique. (Dans la réalité, on sait qu'il faisait la tournée des mécènes, donnait des leçons payantes et étendait l'influence de son école poétique, mais dans l'œuvre ces rencontres sont réduites, fortuites et gratuites, purement conviviales...) Le but est d'emblée poétique : voir des paysages mais pour les sentir, en faire l'expérience intime.

Le paysage de Bashô n'est pas descriptif mais au contraire inconsistant, imprécis, troué de vides, et pourtant l'auteur insiste — et ses voyages épuisants le montrent — sur la nécessité du contact avec le lieu. Cela d'ailleurs apparaîtra tomber sous le sens à un Occidental qui ignore qu'au Japon on pouvait écrire des relations de voyage ou faire des peintures de paysage sans avoir jamais quitté sa demeure.

Nous voudrions donc tenter de saisir le contenu émotionnel de

ces paysages poétiques et montrer comment, à partir de l'espace concret, se construit un paysage purement littéraire dont les enjeux ne sont plus seulement esthétiques mais aussi métaphysiques.

*

* *

Voir pour sentir

Dans le *Journal de Saga* (嵯峨日記)⁽¹⁾, Bashō reproche à un poème chinois du *Livre des Poètes de notre Empire* (本朝一人一首) de donner une description inexacte du Castel Haut des Marches du Nord :

“Voilà qui ne correspond guère à la réalité du paysage en question ! Fût-ce un Ancien, qui ne s'est rendu sur les lieux ne saurait décrire un site.” (J.S., p. 114)

其地風景聊以不叶。古人とイへ共不至其地時は不叶其京。(嵯峨日記, 三九九)

Mais par ailleurs, au début du *Carnet de la hotte* (笈の小文), le poète, sur le point de prendre la route, se demande à quoi bon nommer les lieux, consigner les détails du voyage, si ce n'est pour restituer les sentiments qu'ils ont évoqués “en notre cœur”.

“Que tel jour la pluie tombait, qu'à midi le temps s'était levé, qu'ici il y avait des pins, que là coulait une rivière appelée je ne sais comment, cela, l'on peut estimer que n'importe qui le saurait dire, mais à moins d'avoir le talent d'un Kô ou l'originalité d'un Sô, mieux vaut se taire. Néanmoins tel ou tel paysage se sera gravé en notre cœur, la mélancolie d'une demeure de montagne ou d'une étape dans la lande peut mériter que l'on en parle, si bien que pour m'aider à apprécier le vent et les nuages, j'ai accumulé les descriptions, pêle-mêle, d'endroits divers que je ne puis oublier [...]” (C.H., p. 48)

其日は雨降，昼より晴て，そこに松有，かしこに何と云川流れたりなどいふ事，たれたれもいふべく覚侍れども，黄奇蘇新のたぐひにあらずば云事なかれ。されども其所其所の風景心に残り，山館 野亭のくるしき愁も且ははなしの種となり，風雲の便りともおもひなして，わすれぬ所所後や先やと書集侍るぞ，（笈の小文，三一四）

On remarquera donc que le journal poétique d'un voyage ne consiste pas à décrire de manière exhaustive et savante un paysage, ni à faire la relation minutieuse des péripéties d'un voyage, mais s'attache à certains lieux dont le souvenir "reste dans le cœur" (心に残り). Il s'agit d'éléments isolés — "demeure de montagne", "étape dans la lande"... — ne constituant pas à proprement parler un paysage structuré et rempli, qui entrent dans la sensibilité — "*mélancolie* d'une demeure de montagne" — et impulsent l'écriture. Mais celle-ci, en retour, aide le poète à mieux apprécier "le vent et les nuages" (風雲). Dans *Notes d'un voyage à Sarashina* (更科紀行), on retrouve cette dynamique entre le concret référentiel et le poème qui le condense :

"Le soir venu, ayant trouvé un appui-tête d'herbes, je cherche à me rappeler les paysages qui m'avaient inspiré les versets composés au hasard pendant la journée." (*N. V. S.*, p. 66)

夜は草の枕を求て，昼のうち思ひまうけたるけしき，むすび捨たる発句など，（更科紀行，三三四）

Pour Bashō, le paysage littéraire garde toujours un rapport, si ce n'est de ressemblance extérieure avec le paysage concret, du moins d'identité émotionnelle. Il faut voir le paysage pour le sentir. C'est cette perception *intérieure* du paysage qui occupe la page et peut, à chaque instant, ramener l'auteur qui se lit à l'origine concrète de l'expérience. Cette relation réciproque assure l'authenticité du paysage écrit : authentique dans le rapport à l'expérience, c'est-à-dire à l'intimité d'une part et au référent d'autre part. Dans *Le carnet de la hotte*, Bashō dit

“être à l'affût de la vérité des gens de bon goût”⁽²⁾(風情の人の実をうかがふ) qui l'ont précédé dans cette voie. Le mot *jitsu* (実), qui est employé, signifie d'ailleurs la “vérité”, mais aussi “la réalité” et encore “la sincérité” et “la fidélité”, connotant à la fois l'extériorité objective et l'intériorité subjective dans leur relation exacte à une chose.

Ainsi face à la baie de Matsushima semée d'îlots (un des trois plus beaux paysages du Japon selon la tradition), Bashô commence par une situation géographique rapide mais exacte, puis continue avec une évocation des reliefs convulsés :

“Les îles sont innombrables et diverses, il en est de verticales, doigts dressés vers le ciel, d'horizontales qui rampent sur les flots. Certaines sont doubles, d'autres pliées en trois, séparées à gauche, reliées à droite. Il en est qui se portent, il en est qui s'embrassent, comme qui cajole un enfant. Les pins sont d'un vert profond, leur ramure est tordue par le vent du large, leur mouvement naturel paraît dû aux soins du jardinier.” (S.E.B.M., pp. 83-84)

島島の数を尽して、敬ものは天を指、ふすものは波に匍匐。あるは二重にかさなり、三重に畳みて、左にわかれ右につらなる。負るあり抱るあり、児孫愛すがごとし。松の緑こまやかに、枝葉汐風に吹たはめて、屈曲をのづからためたるがごとし。(おくのはそ道、三六一)

Nous avons d'ailleurs pour l'ensemble de ce séjour à Matsushima un des passages les plus étendus, précis et variés des relations de voyage de Bashô. Et pourtant d'autres choses charmantes ou émouvantes sont omises comme le pavillon Kanran tei, l'îlot du Godaidô avec sa chapelle ou les grandes grottes monacales creusées dans la falaise sur le côté du temple Zuigan-ji. Et puis surtout, le poète en arrive vite, malgré la justesse inspirée de son évocation, à avouer l'impossibilité de reproduire la merveilleuse fantaisie du site :

“Le génie du Céleste Artisan, quel homme pourrait le rendre par

le pinceau, le cerner par la parole?” (*S.E.B.M.*, p. 84)

造化の天工, いずれの人か筆をふるひ, 詞を尽さむ。(おくのほそ道, 三六一—三六二)

Mais à la question qui le hante — ainsi que tout artiste —, Bashô répond par la métaphore suivante :

“Tout ce paysage est d’une beauté distante, comme la physionomie apprêtée d’une belle.” (*S.E.B.M.*, p. 84)

其気色, えう然として美人の顔を粧ふ。(おくのほそ道, 三六一)

Ce paysage — comme tout paysage — reste fondamentalement inaccessible, incommensurable avec les moyens d’expression qui ne peuvent que l’aplatir, le réduire, le schématiser. Pour le saisir ou du moins s’en approcher de manière indirecte, le poète doit le sentir, c’est-à-dire le mêler à son monde intérieur, ce qui se fait d’ailleurs au premier regard. L’art — poésie, peinture — n’a pas à copier — c’est de plus impossible — mais à saisir et restituer l’impression profonde.

Devant la baie de Kusakata, sur l’autre face maritime du Japon, Bashô reviendra, par comparaison, à Matsushima, pour mieux dégager l’impression et donc l’essence de chaque site.

“Matsushima est souriant, Kusakata a l’air renfrogné. A la sévérité il ajoute la tristesse, la disposition des lieux évoque une âme tourmentée.” (*S.E.B.M.*, p. 92)

松島は笑ふが如く, 象潟はうらむがごとし。寂しさに悲しみをくはえて, 地勢魂をなやますに似たり。(おくのほそ道, 三七三—三七四)

Et un haïku vient condenser cette impression de solitude, de morosité, par une juxtaposition de la pluie sur la baie, des panaches légers, floconneux et roses de la fleur de l’albizzia et du souvenir de Seishi, princesse chinoise exilée.

“A Kusakata

象潟や

sous la pluie Seishi dolente

雨に西施が

fleur d'albizzia"⁽³⁾

ねぶの花

(S.E.B.M., p. 92)

(おくのほそ道, 三七四)

Cette princesse Seishi (西施, Xi-shi en chinois) avait été offerte par le roi Gou-jian (勾踐) au roi Fu-chai (夫差). Le poète Su Tung-po (蘇東坡, Su Dong-po, 1036-1101), de la dynastie des Song, avait comparé la beauté mélancolique de la jeune femme au lac Xi Hu (西湖). Que Bashô ait recours, pour une des métaphores de ce haïku, à une reprise d'un poème classique chinois n'est pas exceptionnel dans son œuvre et participe d'un fonctionnement du paysage littéraire que nous examinerons plus tard.

Dans cette saisie du paysage, par l'expérience, le haïku, on le voit, joue un rôle essentiel et vient, isolé ou en rafales de deux, trois, quatre ou plus, rompre la prose, en précipiter les détails, les notations, en une impression pleine d'écho.

Entre mille exemples, ceux-ci, empruntés à la même *Sente étroite du Bout-du-Monde* (おくのほそ道) :

“Ah la fraîcheur

涼しさや

sous le pâle croissant de lune

ほの三か月の

le Mont Haguro”

羽黒山

“Pics de nuages

雲の峰

l'un après l'autre croulent

幾つ崩れて

sur les monts la lune”

月の山

(S.E.B.M., p. 90)

(おくのほそ道, 三七一)

Bashô vient d'évoquer son pèlerinage aux Trois Monts — une véritable ascension alpine... — , mais soudain il s'interrompt car “la règle des ascètes interdit de révéler les mystères de cette montagne.” (S.E.B.M., p. 90) (惣而此山中の微細, 行者の法式として他言する事を禁

ず。おくのほそ道, 三七一) L'indicible du paysage se trouve donc renforcé par l'interdit religieux et Bashô alors confie à une salve de quatre haïku l'expression de cette expérience physique, esthétique et mystique.

Aussitôt après, descendant en bateau la rivière Mogami jusqu'à la côte de la mer du Japon, il ne fait aucune description en prose des paysages traversés, mais rassemble ses impressions en deux haïku pleins de la fraîcheur bienvenue de l'eau, de son élan vers le soleil couchant de l'été, vers l'infini :

“Du mont Atsumi	あつみ山や
jusqu'au rivage de Fukuura	吹浦かけて
fraîcheur du soir”	夕すずみ

“Le brûlant soleil	暑き日を
a dans la mer entraîné	海にいれたり
la Mogami-gawa”	最上川
(S.E.B.M., p. 91)	(おくのほそ道, 三七二)

L'appel du paysage

Cette expérience du site a quelque chose d'urgent et s'avère impossible à éluder. Le paysage inconnu appelle le poète voyageur, à travers les récits et les poèmes des écrivains du passé, par le moyen des légendes ou des souvenirs qui lui sont attachés ou par sa réputation de beauté, d'étrangeté. Ainsi, au tout début des *Notes d'un voyage à Kashima* (鹿島詣), invoquant le précédent du poète Teishitsu qui s'était rendu sur la plage de Suma pour y voir la lune jadis célébrée, en son exil, par le Conseiller Ariwara no Yukihiro, Bashô décide d'aller la contempler sur les monts de Kashima. Les *Notes d'un voyage à Sarashina*, commencent par une déclaration analogue :

“Au village de Sarashina aller voir la lune sur le Mont Obasuté, voici ce qu’avec insistance me suggère le vent d’automne dont le souffle agite mon cœur, et un autre partage avec moi le goût du vent et des nuages, celui qui a nom Etsujin.” (*N.V.S.*, p. 65)

さらしなの里, おばすて山の月見ん事, しきりにすすむる秋風の心に吹さはぎて, とともに風雲の情をくるはすもの, 又ひとり越人と云う。
(更科紀行, 三三三)

Dans *La sente étroite du Bout-du-Monde*, Bashô, entre autres directions dans ce long périple de cinq mois, court à un moment à la recherche des saules d’un certain endroit, évoqués dans le poème d’un ancien et se réjouit finalement de pouvoir “rejoindre leur ombrage”.

Il y a là quelque chose de touchant et aussi presque de ridicule qui relève à la fois du pèlerinage et du fétichisme. On pense à l’anecdote du poète Nôin (998-vers 1050) et d’un autre amateur de vers qui, lors d’une rencontre, se montrent l’un à l’autre leurs “trésors” respectifs : un copeau du pont de Nagara pour le premier, une grenouille d’Ide toute desséchée pour le second, les deux objets ayant été célébrés dans des *waka* de l’anthologie du *Kokinshû* (古今集, 905) 4. De sorte qu’on ne sait ce qui l’emporte de la révérence pour les poèmes des anciens ou de l’admiration des sites. Mais s’il est vraisemblable que la contemplation du cadavre parcheminé d’une grenouille devait être d’un faible plaisir esthétique, il n’en reste pas moins que Nôin, comme Bashô qui l’admirait, était un grand voyageur, toujours parti pour un “site célèbre” (*meisho*, 名所). Et qu’il s’agisse de révérence pour un lieu ou pour le poème, la légende, la spécialité qui s’y rattachent, on doit y constater une attitude quasi religieuse de recueillement à la source de l’inspiration poétique, au lieu de sa manifestation, en cette place où plus exactement le lieu s’est transformé en poème. Voir ce lieu, c’est participer à cette épiphanie, revient donc à se fondre dans cet échange de force entre la

terre et l'homme, en même temps qu'à entrer dans l'éternité de la littérature. La poésie au Japon, comme le shintoïsme et comme toutes les religions premières, est accrochée au lieu, à la terre, à ce qui est le fond sur lequel se dresse toute vie, d'où naît toute existence.

Dès lors, tout n'est pas égal dans le paysage, celui-ci a une densité très variable, n'est pas continu et en quelque sorte n'émerge que par îlots, en des lieux disparates et séparés. On remarque aussi, d'après les citations faites ci-dessus, que le lieu lui-même peut se résumer à fort peu de choses : un pont, des saules, un clair de lune, voire du vent et des nuages... Le paysage littéraire qui se dégage donc du paysage concret, référentiel que Bashô parcourt avec mille fatigues, finalement n'est en rien pittoresque, mais au contraire dilué parfois à l'extrême comme dans un lavis à l'encre.

Le paysage invisible

Ce faisant, Bashô n'est pas si original qu'un lecteur occidental pourrait le croire. Lui-même cite, ici et là, quelques-uns de ses prédécesseurs et modèles, tels que Ki no Tsurayuki (882 ? -945), auteur du fameux *Journal de Tosa* (土佐日記), la nonne Abutsu-ni (1228 ? -1283) et son *Journal d'Izayoi* (十六夜日記) ou encore le moine pèlerin Saigyô (1118-1190) qui, s'il ne rédigea pas de journal de voyage, couvrit le Japon de ses *waka* rassemblés dans diverses œuvres dont le *Recueil du chalet de montagne* (山家集). Et bien entendu, on pourrait multiplier les titres qui illustrent cette tradition du voyage poétique.

L'absence de décor précis et de narration suivie caractérise ces œuvres qui, par là, ressemblent aux "rouleaux peints" (*e-maki*, 絵巻) dont les paysages fleuris ou escarpés surgissent au milieu des nuages ou sont reliés entre eux par le cours sinueux, fantaisiste et irréel d'une

rivière purement décorative. Bashô invoque d'ailleurs une fois Sesshû (1420-1506), peintre à l'encre de Chine chez qui les paysages, malgré leur vigueur expressionniste, ne sont guère topographiques avec leurs montagnes fendues, leurs vallées noyées de brumes. Pour tout dire, la littérature comme la peinture de voyage cherchent non pas à faire l'inventaire d'un site ou le reportage d'un déplacement mais à rendre le mouvement dans l'espace et l'écoulement du temps sur un fond pratiquement vide. Ce vide esthétique, si important dans la structuration de la peinture chinoise et japonaise classique, n'a pas qu'une fonction formelle : bien entendu, il rejoint la notion de vide philosophique (dont il procède certainement.)

Bashô était un maître du *haikai-renga*, genre apparu dans le courant du XV^{ème} siècle, qui poursuivait et modifiait la tradition du *renga*, poésie collective consistant à enchaîner des suites de tercets et distiques à partir d'un thème initial. Dans le déroulement de cette suite défilaient les saisons et les paysages.

Avec cette culture dont il est nourri et sa pratique de la poésie enchaînée, Bashô entreprend ses relations de voyage, et l'on peut constater que leurs paysages (notamment celui du premier journal — *Dussent blanchir mes os...* — qui se présente comme une suite de haïku) sont extrêmement imprécis, à peine visibles. Ce sont ces jeux du visible et de l'invisible que nous voudrions inventorier.

De très nombreux haïku témoignent d'une grande sensibilité de Bashô au vent, à cet élément essentiel et invisible de tout paysage. Le plus célèbre, qui donne son titre à la première relation, montre bien l'exigence de la quête du poète vagabond :

“Dussent blanchir mes os	野ざらしを
jusques en mon cœur le vent	心に風の
pénètre mon corps”	しむ身哉

(D.B.O., p. 25)

(野ざらし紀行, 二八七)

Au prix de sa vie, il s'engage dans l'inconnu pour se laisser envahir par la couleur invisible et indicible du voyage, par l'absolu non représentable auquel il conduit au-delà des phénomènes et des apparences.

Ailleurs, dans *Le carnet de la hotte*, c'est le chemin que nous voyons s'étirer entre les rizières de l'hiver, comme sur une estampe de Hokusai ou de Hiroshige.

“La Sente d'Amatsu est une voie étroite entre les rizières ; c'est un endroit glacial du fait du vent qui souffle de la mer.” (C.H., p. 49)

あま津縄手, 田の中に細道ありて, 海より吹上る風いと寒き所也。
(笈の小文, 三一五)

Du paysage réel, Bashô n'a retenu que trois éléments : deux permanents, le chemin et les rizières ; un autre fugace, le vent. Le trait est minimal, essentiel, creuse l'espace vers l'hostilité de l'inconnu.

“Pierre plus blanche	石山の
que la pierre d'Ishiyama	石より白し
vent d'automne”	秋の風
(S.E.B.M., p. 96)	(おくのほそ道, 三七九)

Ce très célèbre haïku de *La sente étroite du Bout-du-Monde* a été inspiré au poète par sa visite du temple Ishiyama (“montagne de pierre”) et des étranges falaises blanches qui l'entourent, érodées et patinées, creusées de grottes et de chapelles. L'expérience du site explique seule la force de cette image énigmatique (aussi dense qu'une fulgurance de René Char) et pourtant nulle description. Au contraire, l'apparence s'évanouit dans l'être même du lieu, et le voyage, traversant toutes les illusions sensorielles, parvient à ce seuil infranchissable de l'absolu : là où la pierre et le vent ne font qu'un dans la même blancheur, là où la pesanteur et la légèreté se fondent en impénétrabilité. Ce haïku

porte sur l'ensemble du paysage dans l'œuvre de Bashô, accomplit ce vers quoi tendent tous ses voyages : l'abolition du visible dans la vision du vide. (Etre, absolu, vide : même chose.)

On retrouve un identique dépassement de l'évocation physique par la vision du vide dans le haïku suivant des *Notes d'un voyage à Sarashina* :

“A remuer les pierres	吹とばす
sur l'Asama déchaînée	石はあさまの
tempête d'automne”	野分哉
(N. V.S., p. 68)	(更科紀行, 三三七)

Derrière le mont Asama dont nous devinons les reliefs abrupts et périlleux, c'est tout l'inhumain du paysage qui s'avoue : son *envers* où l'homme n'a pas place. Le chaos. (L'expérience du vide ou de l'absolu, même si elle peut ouvrir la délivrance, d'abord frappe de destruction totale les repères physiques, sociaux, moraux et affectifs de la vie.)

Le paysage, comme dans tant de peintures à l'encre, souvent se dilue, s'estompe dans la brume ou la pluie.

“Brouillard et bruine	霧しぐれ
dissimulent le Fuji	富士をみぬ日ぞ
charme de ce jour”	面白き
(D.B.O., p. 25)	(野ざらし紀行, 二八七)

Il n'y a plus rien à voir, et cet effacement de la vue gagne le cœur à l'évanescence du monde, à l'acceptation heureuse de son évanouissement dans le vide.

“Est-ce le printemps	春なれや
sur la montagne sans nom	名もなき山の
brume légère” ⁽⁵⁾	薄霞
(D.B.O., p. 33)	(野ざらし紀行, 二九六)

Ici, dans cette confusion des teintes claires que l'on devine, affleure le commencement — “printemps” — d'un monde vierge — “montagne sans nom”. (Car au-delà de l'anecdotique et de la paraphrase, il faut bien se demander ce qui dans ce plaisir s'éprouve. Ce poète est un “voyant” qui donne à voir “l'invisible”).

Bashô aime les lueurs diffuses du ciel dispensées par la lune, par l'aube ou le crépuscule. Je ne citerai qu'un passage des *Notes d'un voyage à Kashima* :

“A l'aube, le ciel se dégage un instant, et l'Abbé nous réveille ; nous nous levons donc et sortons. Clair de lune et bruit de la pluie, cet émouvant spectacle emplit mon cœur et je ne trouve de paroles pour l'exprimer.” (*N.V.K.*, p. 40)

あかつきのそら，いささかはれけるを，和尚起こし驚シ侍れば，
人々起出ぬ。月のひかり，雨の音，ただあはれなるけしきのみむねにみち
て，いふべきことの葉もなし。(鹿島詣，三〇六)

Mais la lune se dérobe dans les nuages et Bashô songe à cette dame du passé, retournée chez elle sans avoir pu entendre le coucou pour le chanter dans ses vers. Le dépit se développe alors en une esthétique de l'attente, de l'aspiration, du souvenir où trois absences se fondent en une présence purement poétique : la lune, le coucou, la dame des temps anciens... Le voilement du paysage déploie dans l'absence toute la fragilité de la présence.

Déclin du jour sur les cerisiers des monts Yoshino, ombres qui épuisent la dernière lumière des fleurs ; aube sur les rameaux fleuris, au départ d'Edo, sur la côte de Suma avec ces couleurs incertaines et naissantes, toutes mêlées les unes aux autres...le monde hésite dans sa fraîcheur. Il faut délicieusement le percevoir de l'intérieur. Vivre devient un enjouement.

A cette confusion de la pâle lumière lunaire et de la nuit épaissie aux pieds des montagnes, s'ajoutent même la somnolence du poète à cheval et son rêve comme dilué dans la fumée qui s'élève d'une ferme, au loin, pour le thé du matin. Tout, même l'activité besogneuse que l'on imagine dans cette maison, participe de l'évanescence générale. Vivre est un rêve.

Ailleurs, c'est la danse des ondes de chaleur sur les herbes sèches et sur la statue de pierre d'un bouddha que le poète enferme en deux haïku.

Le paysage peut également se trouver unifié dans l'infini et l'indescriptible du vide par la neige. Entre ici et là-bas, il n'y a plus que cette étendue blanche et ces gens qui maladroitement s'entêtent à avancer.

“Sans doute est-il aussi	箱根こす
des gens pour franchir Hakoné	人も有らし
ce matin dans la neige”	今朝の雪
(C.H., p. 50)	(笈の小文, 三一六)

Une autre fois, nous assistons avec les yeux du poète à la réverbération de ce même paysage vide et neigeux dans le miroir sacré, placé au saint des saints d'un sanctuaire shintoïste.

“Le sanctuaire d'Atsuta restauré :	熱田御修覆
Repoli à neuf	磨なをす
limpide et pur le miroir	鏡も清し
et la fleur de neige”	雪の花
(C.H., p. 50)	(笈の小文, 三一六)

De même le monde se reflète par éclats dans le cœur du poète, de celui qui a pour mission de voir les choses à l'envers, c'est-à-dire de voir ce qui est *derrière elles*. C'est aussi pour cela que Bashô, sur sa route vers le nord, tient à passer derrière la “Cascade vue-de-dos”

(*urami-taki*) et s’y arrête même un instant, comme s’il y entreprenait la retraite d’été des bonzes. Pensant à la *flors enversa* du troubadour Raimbaud d’Orange, nous préférons d’ailleurs traduire “Cascade-de-la-vue-inverse” le nom de cette chute d’eau. En somme, l’extériorité et l’intériorité se confondent et c’est aussi le sens profond du titre du journal *Oku no hosomichi* que René Sieffert rend avec panache par “La sente étroite du Bout-du-monde” mais selon une perception purement géographique. Car s’il est vrai qu’*oku* (奥) désigne ce qui se trouve au nord, au bout de l’île du Honshû donc, ce mot signifie aussi le *fond* du dehors (de la montagne par exemple) comme le *fond* du dedans (de la maison par exemple), dans une relation horizontale où l’intérieur et l’extérieur se referment l’un sur l’autre. Telle est bien la dynamique poétique. Nous lisons donc tout simplement ce titre “L’étroit chemin du fond”. En suivant cette voie difficile, peu fréquentée, vers le fond des choses, du paysage, le poète entre en son cœur et, plus encore, au tréfonds de son être. De la sorte, dans l’apparence, il voit l’essentiel : le monde phénoménal et aléatoire — “monde flottant” du bouddhisme (*ukiyo*, 浮世) — se révèle à lui dans la fraîcheur de sa vérité secrète, comme si la pluie l’avait lavé de la suie qui le voilait, le ternissait.

“En voyage donc,	旅寝して
j’aurai vu ce monde flottant	みしやうき世の
lavé de sa suie.” ⁽⁶⁾	煤はらひ

Tel est le but que le poète assigne à la pérégrination dans *Le carnet de la hotte*.

Dans ce monde décapé, renversé, retourné sur la face cachée de l’être, Bashô parvient alors à entendre, au fond du paysage brumeux où le passé surnage, mêlé au présent, “la flûte muette” (ふかぬ笛) du jeune guerrier vaincu et décapité là, sur cette plage, il y a quelque cinq cents ans.

“Au temple de Suma	須磨寺や
j’entends la flûte muette	ふかぬ笛きく
pause sous le couvert” ⁽⁷⁾	木下やみ
(C.H., p. 61)	(笈の小文, 三二八)

Le paysage peut réellement se réduire à un son. Ainsi sur la plaine brouillée aux herbes légères et fleuries, flotte le brame du daim, sonne le trot des chevaux sauvages. Ailleurs, c’est le crissement des cigales qui perce le rocher :

“Ah le silence	閑さや
et vrille et vrille le roc	岩にしみ入
le cri des cigales”	蟬の声
(S.E.B.M., p. 88)	(おくのほそ道, 三六八)

Dans l’étourdissement de la chaleur et de ce vacarme, il semble que le monde ne soit plus qu’un seul rocher, ou plus exactement un seul bloc de matière dure et de bruit intensifié jusqu’au silence de l’ultra-son, silence du phénomène renversé là encore en son contraire, vers le contraire qui le *fonde*, en est l’essence. Le silence comme essence du bruit, car tout retombe en silence qui, dans la profondeur acoustique, est la manifestation du vide. Et la réitération mécanique et incessante du même sonore mouvement anonyme par ce grouillement invisible d’insectes participe aussi du vide, ainsi que toute vie. Ailleurs, dans les *Notes d’un voyage à Sarashina*, ce sont les bruits confus des paysans qui écartent les daims des récoltes ou bien, dans les *Notes de ma demeure d’illusion* (幻住庵記), l’espace s’emplit “des voix des bûcherons”, “des chants de repiquage”. Ainsi lorsqu’on lui demande l’impression que lui fait le passage de la Barrière de Shirakawa et l’entrée dans les territoires du nord, le poète répond en évoquant le chant du repiquage de ces contrées dont la mélodie particulière d’abord l’a touché.

“Du goût poétique	風流の
-------------------	-----

du Nord premier exemple	初やおくの
chant du repiquage”	田植うた
(S.E.B.M., p. 78)	(おくのほそ道, 三五—)

De même qu'il tend parfois à se résumer à un son, à d'autres moments le paysage n'est plus qu'un parfum :

“Par le montueux	山路来て
sentier ne sais quel charme	何やらゆかし
répand la violette”	すみれ草
(D.B.O., p. 33)	(野ざらし紀行, 二九七)

“De quel arbre	何の木の
ne sais les fleurs répandent	花とはしらず
ah ce parfum”	匂哉
(C.H., p. 53)	(笈の小文, 三一八)

Souvent aussi, le paysage, sans être invisible, se réduit à une seule couleur que condense un mot : rose des fleurs d'un verger de pêcheurs, jaune des champs de colza, vert tendre d'un champ de blé en herbe, champs moissonnés, champs brûlés, prairies fleuries d'automne, ce sont autant de haïku qui résument cette tonalité, ce mariage en une seule nuance de la terre et de l'air. Dans la couleur du printemps, tout le paysage est à imaginer :

“Printemps s'est levé	春立て
voilà neuf jours et déjà	まだ九日の
voyez monts et vaux”	野山哉
(C.H., p. 52)	(笈の小文, 三一七)

Et ce paysage de la terre devient donc, par ce refus du pittoresque, paysage de notre cœur.

La saison qui fuit creuse ainsi l'espace, le déroule, sans davantage le préciser :

“De printemps qui va	行春に
au rivage de Waka	わか <small>の</small> 浦にて
j’ai suivi la trace”	追付たり
(C.H., p. 58)	(笈 <small>の</small> 小文, 三二三)

Nous passons, ce faisant, comme dans un rêve, du Mont Kôya à Waka no ura, de la montagne à la mer, parcourant en un instant la distance sur laquelle le poète s’est déchiré les pieds. Ce paysage aussi est d’abord littéraire.

De même qu’une couleur parfois envahit l’espace, il lui arrive aussi de se résumer à un seul détail. Ici, c’est la montée sur laquelle le pèlerin appuie son regard, là c’est un pin ou une cabane d’ermite ou encore une sente qui s’allonge entre les rizières. Le trait peut, comme sur un lavis à l’encre, se faire vigoureux, se charger d’une précision concise.

Ainsi dans *La sente étroite du Bout-du-Monde*, l’ermitage découvert sur la montagne :

“[...] quand j’eus escaladé la montagne derrière le monastère, je trouvai sur un rocher un ermitage construit dans une anfractuosité. Je croyais voir la “Porte de la Mort” de My -zenshi ou la “Cellule dans le Roc” du Maître de la loi H un.” (S.E.B.M., p. 76)

[...] 後の山によちのぼれば、石上の小庵、岩窟にむすびかけたり。妙禅師の死関、法雲法師の石室をみるがごとし。(おくのほそ道, 三四九)

Remarquons d’ailleurs que la description tourne aussitôt à l’évocation comparative de lieux célèbres du bouddhisme *chan* chinois. L’imaginaire reste décisif pour voir le paysage.

Aussitôt après, le voyageur rend visite à la Pierre-qui-tue surgissant comme un flot fantastique dans les brumes de cet écoulement de l’espace.

“La Pierre-qui-tue est située à l’ubac d’une montagne d’où jaillis-

sent des sources chaudes. Les émanations meurtrières de la pierre n'ont point disparu encore ; des abeilles, des papillons morts gisent en couche épaisse au point que l'on ne distingue la couleur du sable." (S.E.B.M., p. 76)

殺生石は温泉の出る山陰にあり。石の毒気いまだほろびず。蜂・蝶のたぐひ、真砂の色の見えぬほど、かさなり死す。(おくのほそ道、三四九)

Par contre, la pierre de Shinobu que le poète s'attache à visiter ne lui inspire aucune description. Une croyance pourtant prétend que celui qui la frotte de jeunes feuilles verra apparaître le visage de l'être aimé, mais Bashô n'y fait nulle allusion, curieusement. Il nous la montre à demi-ensevelie. Là encore, il semble qu'avec elle le paysage entier bascule dans le secret. *Shinobu* (écrit avec les caractères "confiance" et "époux" 信夫) désigne d'abord une région du nord célèbre pour ses tissus imprimés, mais se trouve aussi traditionnellement associé en poésie amoureuse au verbe homonyme *shinobu* (忍ぶ) — "endurer", "se cacher", "dissimuler" — comme on le voit dans un poème des *Contes d'Ise* (伊勢物語) auquel songe vraisemblablement Bashô⁽⁸⁾. Un autre homophone *shinobu* (偲ぶ) — "se souvenir" — travaille peut-être aussi en secret le texte et expliquerait l'orientation nostalgique de son inspiration. Cette pierre servait donc autrefois à imprimer les tissus, c'est vers cela que le lieu retourne dans l'esprit du poète :

"La main qui repique	早苗とる
les jeunes plants eût jadis	手もとや昔
imprimé le <i>shinobu</i> "	しのぶ摺り
(S.E.B.M., p. 79)	(おくのほそ道、三五三)

La jeune fille traditionnellement revêtue d'un beau kimono pour plaire au dieu des champs se transforme en teinturière et, toujours plus féminin, le paysage des rizières s'efface et se recouvre vaguement du

souvenir des motifs herbeux et emmêlés de ces tissus imprimés. Le paysage sort d'une main de femme...

Plus loin, se dresse le pin millénaire de Takekuma, silhouette puissante et noueuse, chantée jadis par le moine Nôin.

Le journal de voyage retrouve là le principe des anciens itinéraires poétiques (*uta-nikki*, *kikô*, *michiyuki-bun*⁽⁹⁾), c'est-à-dire une progression de "lieux célèbres" (*meisho*, 名所) en "lieux célèbres". Mais ce qui fait l'originalité de Bashô et l'écarte des stéréotypes dans lesquels son rejet de la description pourrait le faire verser, c'est cette présence toujours inattendue et bien concrète d'un objet ou d'un être dans ce lieu obligé, c'est le coup de pinceau qu'on ne peut donner que sur le vif : ici, la forme du pin, plus haut, le jeune paysan qui raconte comment les villageois firent rouler la pierre de Shinobu dans la vallée pour éloigner les pèlerins de leurs champs qu'ils piétinaient. De la sorte, par ce détail réaliste, le paysage qui aspire à disparaître dans le vide, échappe à l'insignifiance ou au pâle poncif. Sur le fond des préoccupations triviales exposées par le garçon du village, la poésie affirme d'autant plus vigoureusement son envers. De même, de la ville de Sendai, Bashô ne nous donne à voir que les iris en fleurs sur les toits :

"Traversant la Natori-gawa, j'entrai dans Sendaï. C'était le jour où l'on couvre d'iris les toits." (*S.E.B.M.*, p. 81)

名取川を渡て仙台に入。あやめふく日也。(おくのほそ道, 三五七)

Dans le concret le plus immédiat, le détail de reportage, soudain jaillit la poésie.

Cette tournée des *meisho* peut conduire à évoquer le paysage par le produit qu'on y trouve (comme dans les antiques *fudoki* ou "recensements des coutumes et des terres") : tissus de Shinobu nous l'avons vu, mais aussi cette "zizanie aquatique" (かつみ, une variété d'iris, pense-t-on) après laquelle vainement et assez comiquement court à un certain

moment le poète dans son périple vers le nord. Lorsqu'il parvient à la pointe d'Irago, Bashô précise aussitôt qu'on y ramasse des coquillages qui servent à jouer au go et que l'on y capture des faucons que chantèrent les poètes du passé. Aussi, grande est l'émotion qui submerge le poète lorsqu'il découvre dans le ciel un rapace :

“Un faucon là-bas	鷹一つ
j'aperçois ah quelle joie	見付てうれし
à la pointe d'Irago”	いらご崎
(C.H., p. 50)	(笈の小文, 三一六)

A cet instant, dans cette *rencontre* du regard de Bashô avec le faucon s'éprouve la concomitance entre le passé et le présent, et le lieu limité devient commensurable avec l'infini. C'est la même rêverie sur l'infini que suggèrent les coquillages utilisés comme pions. Produits et recrachés sans fin par l'abîme, ils sont dispersés à travers tout le pays pour le jeu de go. Le lieu fermé est donc bien, là encore, traversé par l'infini temporel. En outre, sur l'espace infime et clos du damier, les pions, eux-mêmes limités en nombre, par leurs combinaisons innombrables, ouvrent l'infini. De sorte que ce bout de terre instable, que rien ne dépeint dans le journal, projette en nous un écho sans fin.

Au retour de son long voyage dans les provinces du nord, Bashô parvient au village miséreux d'Iro ga hama, autant attiré, semble-t-il, par la lumière de son nom — “plage des couleurs” — que par les minuscules coquillages rouges qu'on y trouve, comme si les couleurs du toponyme contenaient les coquillages. Deux haïku condensent merveilleusement la poésie de ce lieu perdu et de la saison automnale. Le premier s'attache à intensifier la tristesse de ce hameau solitaire par une comparaison avec un autre lieu de désolation, Suma sur la côte pacifique, entré en littérature avec l'exil de Yukihiro, déjà vu ci-dessus.

“Ah mélancolie	寂しさや
----------------	------

plus encore qu' à Suma	須磨にかちたる
plage à l'automne”	浜の秋
(S.E.B.M., p. 100)	(おくのほそ道, 三八五)

Le second tercet évoque plus précisément le site avec ses flots, ses coquillages et les souples panaches des buissons mauves du rivage.

“Entre les vagues	浪の間や
aux coquillages mêlées	小貝にまじる
fleurs de lespédèze”	萩の塵
(S.E.B.M., p. 101)	(おくのほそ道, 三八五)

Le paysage, on le voit, peut être recueilli en un nom, sorte d'unité poétique minimale. Les toponymes du Japon portent en général de magnifiques images et le poète, parfois, dans son effort pour alléger toujours plus le texte, se contente de ces noms.

“Les villages que l'on voit là-bas au loin sur la droite, à l'orée de la montagne, sont dits Minowa et Kasajima ; [...] Du fait des pluies de ces derniers jours, les chemins étaient très mauvais, et comme j'étais épuisé, je passai en contemplant de loin ces lieux ; [...] ” (S.E.B.M., p. 80)

是より遙, 右に見ゆる山際の里を, みのわ・笠島と云, [...] 此比の五月雨に道いとあしく, 身つかれ侍れば, よそながら眺やりて過るに, [...] (おくのほそ道, 三五六)

Aucune description ne suit, mais les noms de ces villages — “poncho de paille” et “île du parapluie” — inspirent au voyageur un haïku sur les “chemins bourbeux” de la lune des pluies.

C'est par une suite de noms de lieux qu'il évoque, dans le même journal de *La sente étroite du Bout-du-Monde*, les dangers des endroits vertigineux qu'il a dû traverser :

“Ce jour j'avais franchi les passages les plus difficiles des provinces du Nord, ceux que l'on nomme le “Fils-ignora-le-père”, le “Père-

ignore-le-fils”, le “Recul-du-chien” ou le “Renvoi-du-cheval” [...]”
(*S.E.B.M.*, p. 93)

今日葉，親しらず子しらず。犬もどり。駒返しなど云，北国一の難所を越てつかれ侍れば，[...]（おくのほそ道，三七五）

Souvent, le poète donne un toponyme immédiatement suivi d'un ou plusieurs haïku. C'est ce qui se passe par exemple dans *Le carnet de la hotte* pour la cascade du Ryûmon — “Porte du dragon” — qui est évoquée dans deux tercets successifs par allusion à l'ivresse taoïste d'un poème du Chinois Li Po (李白, Li Bai, 701-762). Dès lors, le poète enchaîne les noms des cascades qu'il trouve sur son chemin :

“Nijikô [...]

Cascade de Seimei

Cascade de Furu, au cœur des montagnes, à vingt-cinq *chô* du temple de Furu.

Cascade de Nunobiki, en amont d'Ikuta, province de Tsu.

Cascade de Mino, sur la route qui mène au monastère de Kachio.” (*C.H.*, p. 56)

西河

蜻蛉が滝

布留の滝は布留の宮より二十五丁山の奥也。

津国幾田の川上に

布引の滝

箕面の滝 勝尾寺へ越る道に有。(笈の小文，三二二)

La succession des noms conduit à percevoir l'essence une et universelle des cascades, transforme le texte même en cascade.

L'énumération donne son mouvement au voyage dans un espace presque vide, blanc :

“Au gué de Sodé, aux pâturages d'Obuchi, à la lande aux roseaux de Mano, je donnai un coup d'œil en passant [...]. Je longuai les Longs-

Marais dont la vue serre le cœur [...]” (*S.E.B.M.*, p. 85)

袖のわたり，尾ぶちの牧，まのの萱はらなどよそめにて，遙なる堤を行く。心細き長沼にそふて，[...] (おくのほそ道，三六四)

Avec le défilement des noms d'étapes, un autre moyen d'estomper le paysage, c'est de l'éloigner, d'ouvrir une brèche encore plus vide dans son pâle horizon :

“Après un coup d'œil sur la route du Nord qui se perd dans le lointain [...] ” (*S.E.B.M.*, p. 86)

南部道遙にみやりて，[...] (おくのほそ道，三六五)

“[...] la route qui mène à Akita se perd dans les lointains.” (*S.E.B.M.*, p. 92)

秋田にかよふ道遙に，(おくのほそ道，三七三)

“[...] je suivais des yeux les nuages sur la Route des Terres du Nord [...]” (*S.E.B.M.*, p. 93)

北陸道の雲に望。(おくのほそ道，三七四)

Et ce que l'on perçoit, à chaque phrase de ce genre, c'est le décrochement du désir du poète vers ces lointains invisibles, vers cet inconnu :

“Sur la mer houleuse	荒海や
vers l'île de Sado s'étire	佐渡によこたふ
le fleuve céleste”	天河
(<i>S.E.B.M.</i> , p. 93)	(おくのほそ道，三七四)

Puis ce paysage, effacé par sa transparence et sa profondeur, s'engloutit dans l'opacité de la nuit :

“A la tombée du jour, au bord de la mer :	海辺に日暮して
Sur la mer obscure	海くれて
le cri d'un canard sauvage	鴨のこゑ
vaguement blanche”	ほのかに白し
(<i>D.B.O.</i> , p. 32)	(野ざらし紀行，二九六)

Espace sans direction, où seul résonne le cri incompréhensible des oiseaux d'eau, de ces animaux qui peuvent s'abandonner aux flots et aux vents du monde quand l'homme s'arrête, perdu, interdit, exilé.

“Du Cap de l’Étoile	星崎の
les ténèbres voyez	闇を見よとや
crie le pluvier”	啼千鳥
(C.H., p. 49)	(笈の小文, 三一四)

L'espace comme écho

L'expérience du voyage conduit paradoxalement Bashô à l'élaboration d'un paysage invisible où l' *intérieur* accueille l' *extérieur* (*oku*, 奥), en même temps que “le monde lavé de sa suie” s'y manifeste dans sa réalité cachée. Mais il faut encore souligner le rôle des réminiscences qui, à chaque instant, sapent l'apparence présente et ressuscitent le passé tout en faisant basculer le lieu dans l'écriture. Le paysage *réel* finalement ne se saisit que par la littérature.

Ce sont des légendes, des souvenirs littéraires ou historiques qui appellent le poète, réminiscences de toutes façons transmises à lui par la littérature et qu'il utilise conformément au modèle classique de l'itinéraire poétique. Ainsi Bashô entreprend le voyage à Sarashina pour voir la lune sur “la montagne où l'on jetait les vieilles” (Obasute) selon une tradition orale, et c'est un haïku qui condense le site et sa légende :

“Sa forme évoque	倂や
une vieille seule qui pleure	姨ひとりなく
compagne de la lune”	月の友
(N.V.S., p. 67)	(更科紀行, 三三六)

Ailleurs, dans *Le carnet de la hotte*, c'est le souvenir de la laideur et de la honte de la déesse du mont Kazuraki qui rehausse l'éclat des

cerisiers en fleurs. Si Bashô se rend à Suma, c'est pour y recueillir l'écho des douleurs et tragédies d'autrefois. Alors que la lune brille dans tout son éclat, le poète éprouve d'abord la nostalgie de la présence du Conseiller Yukihiro qui fut exilé sur ces rivages, au X^{ème} siècle.

“La lune est là certes 月はあれど
mais il semble manquer quelqu'un 留主のやう也
l'été à Suma” 須磨の夏
(C.H., p. 60) (笈の小文, 三二六)

C'est cette insatisfaction précisément qui creuse le présent et l'accomplit dans l'évocation du passé. La poésie seule peut réaliser ce miracle de marquer l'absence pour la combler d'une présence invisible et d'autant plus puissante.

Puis, par le moyen d'une citation, affleure dans le texte l'exil purement fictif, imaginé par la romancière Murasaki Shikibu, du personnage littéraire du Genji.

Monté sur les hauteurs, Bashô croit entendre dans le paysage estompé par les brumes de chaleur de l'été, la flûte du jeune Atsumori, désarçonné en combat singulier, qui demanda à son vainqueur en larmes de le décapiter pour sauver son honneur. Il devine ensuite dans les lointains le village de Matsukaze et Murasame, deux sœurs, filles de pêcheurs, séduites par Yukihiro en exil, puis abandonnées lors de son retour à la capitale, et qui, de désespoir, se jetèrent dans l'océan.

Le paysage, *laqué* par ces couches de souvenirs, devient dans le cœur du poète la matière même de cette souffrance : “La tristesse, la désolation en sont indicibles [...]” (C.H., p. 61) かなしき, きびしき, いはむかたなく, (笈の小文, 三二八)

Les noms des lieux-dits qui parsèment la crête par où le jeune général Yoshitsune fondit à l'improviste, en pleine nuit, avec sa petite troupe, sur le vaste camp ennemi, portent le paysage senti et écrit par

Bashô à son intensité la plus tragique :

“Les troubles de ce règne-là, les tumultes de ce temps-là revivent dans mon esprit, des ombres s’y pressent […]” (*C.H.*, p. 62)

其代のみだれ、其時のさはぎ、さながら心にうかび面影につどひて、(笈の小文、三二九)

Tout à la fin du journal, l'évocation concise, haletante, de la fuite désordonnée, sur les bateaux, des femmes du camp assailli, rejoint l'essence éternelle de ce lieu de malheur : “détresse millénaire attachée à ces rivages où le bruit des blanches vagues même sonne lugubre.” (*C.H.*, p. 62) 千歳のかなしび此浦にとどまり、素波の音にさへ愁多く侍るぞや。(笈の小文、三二九)

L'essentiel dans un paysage pour Bashô, ce sont les superpositions d'espaces, de temps et de sentiments qu'il accueille, grâce à l'érudition et à la sensibilité du poète, par le miracle du *texte*, c'est-à-dire de l'écriture qui trame un maillage infini de résonances :

“Vu par plus savant que moi, sans doute ce paysage susciterait-il diverses comparaisons.” (*C.H.*, p. 62)

物しれる人の見侍らば、さまざまの境にもおもひなぞらふるべし。(笈の小文、三二九)

Ici toutes les souffrances viennent se fondre sur le paysage concret et en tirent un autre paysage, décalé, détaché, comme *envolé*, assez semblable à l'île d'Awaji, au large, dont les crêtes seules flottent sur les brumes de chaleur : paysage purement humain et poétique, espace infini du texte, de tout ce qui le tisse *en nous*.

Lors de son expédition dans le nord, le poète se rend de même à Hiraizumi pour s'y remémorer avec davantage d'émotion, face à la plaine où eut lieu la bataille, la fin tragique de Yoshitsune, le vainqueur de Suma, qui fut ensuite trahi par son frère, abandonné de tous, sauf d'une poignée de fidèles. Le poète ne décrit rien, énumère des lieux et des

noms qui immédiatement réveillent le souvenir, puis termine par ce célèbre haïku où, sur un site historique comme effacé, la brise et le temps agitent les ombres des morts et invitent à méditer la vanité dérisoire des ambitions :

“Herbes de l’été	夏草や
des valeureux guerriers	兵どもが
trace d’un songe”	夢の跡
(S.E.B.M., p. 85)	(おくのほそ道, 三六四)

Espace vague et de partout aussi bien que des vastes plaines du nord, envahi de hautes graminées, espace où seules tournent les saisons, dans un temps dépourvu de toute finalité, tel est le fond sans fond du monde, toujours plus ouvert dans l’immensité du vide, sur lequel des hommes aveuglés par leurs passions se sont entre-tués avec beaucoup de courage, d’acharnement et de banalité. Sous le paysage humain, soudain se creuse un gouffre qui n’a plus rien d’humain...

Cet écho du passé dans le présent trouve toute son amplitude dans les panoramas qui, à un moment ou l’autre, s’ouvrent dans les journaux de Bashô. Le défilement des sites alors s’interrompt : le poète s’arrête sur une hauteur ; à ses pieds, le lieu repose et, dans cette pause, se déposent toutes ses harmonies. Panoramas légers, toujours estompés, traversés de résonances, de Yoshino, de Matsushima, vue sur la vallée depuis “l’ermitage d’illusion” (幻住庵)...

“[...] à l’ouest l’on coupe du bois, et l’écho de l’est en renvoie le bruit [...]” (D.B.O., p. 29)

西に木を伐音東にひびき, (野ざらし紀行, 二九二)

D’une manière générale, l’écho construit le texte en se répercutant entre les temps et les lieux, de poème en poème. Ainsi une touffe d’iris auprès de laquelle Bashô prend le thé chez un ami d’Osaka, rappelle l’anecdote célèbre des *Contes d’Ise* et les nombreuses peintures

qui l'ont illustrée, lorsque « l'homme d'autrefois », parti en voyage et faisant halte avec ses compagnons devant un marais planté de ces fleurs, improvise avec les syllabes de leur nom un poème acrostiche sur la nostalgie pour la femme aimée.

“Après des iris	杜若
deviser est des voyages	語るも旅の
L'un des plaisirs”	ひとつ哉
(<i>C.H.</i> , p. 60)	(笈の小文, 三二六)

Le présent rejoint le passé dans une même éternité qui est celle de l'œuvre littéraire.

A Matsushima, l'émerveillement produit par le paysage est tel que le poète ne peut trouver le sommeil. Il entreprend alors de lire les poèmes consacrés à ce site par ses amis (qui ne l'ont pas vu!), c'est-à-dire qu'il continue à développer et enrichir en lui le paysage par un jeu d'échos, non pas à travers les temps, ici, mais à travers l'espace et entre les cœurs des poètes. De cette manière, par laquages successifs, s'élabore un paysage poétique qui parvient à s'approcher de “la beauté distante” du lieu concret.

“Les saules [du poème] : “L'eau coule limpide” se trouvent au village d'Ashino ; il en reste sur la berge des rizières.” (*S.E.B.M.*, p. 76)

又、清水ながらるるの柳は、芦野の里にありて、田の畔に残る。
(おくのほそ道, 三五〇)

Durant toute une journée, Bashô chercha ces saules chantés, cinq cents ans auparavant, par Saigyô. Retrouver le paysage célébré par un poète du passé, rêvé à travers les lectures, ce mouvement qui impulse voyage et texte, pourrait sembler contraire de celui qui tire le paysage concret vers l'espace littéraire. En fait, il souligne la communication permanente entre ces deux espaces. L'espace concret permet l'envol de l'espace littéraire, c'est-à-dire que l'espace concret ne se déploie — et

réalise — que dans l'espace littéraire qui le double. Ce paysage dans le texte n'est donc pas coupé du monde visible, concret. Celui-ci l'alimente, lui donne sa charge de réalité, en même temps que lui, en contrepartie, en développe l'éternité. L'espace littéraire doit, par le moyen du voyage, reprendre contact avec son fondement extérieur qui l'atteste, le prouve et le revivifie. (A moins que le fondement du paysage, soit, depuis toujours, en attente dans l'espace littéraire à venir.)

Mais il est un écho purement littéraire, invérifiable, qui traverse les paysages parcourus par Bashô et les fait pénétrer définitivement dans l'espace du texte : c'est celui du paysage chinois dans le paysage japonais. Des hauteurs qui surplombent Suma, Bashô regarde l'île d'Awaji qui partage la mer, en face de lui. Les vers du poète Tu Fu (杜甫, Du Fu, 712-770) remontent alors dans sa mémoire :

“Les pays de Go et de So, à l'est et au sud” que chantait le poète, offrirait-ils pareil spectacle ?” (*C.H.*, p. 62)

呉楚東南の詠もかかる所にや。(笈の小文, 三二九)

Le paysage dans le texte résonne soudain de cet écho d'un autre paysage — jamais vu par Bashô — dans un autre texte qui devient référence de l'absolu. L'espace et le temps s'approfondissent donc dans le moment où le site entre définitivement en littérature. Suma est ce lieu où tant de douleurs, de désespoirs se sont condensés, et la citation de ce vers de Tu Fu ajoute encore à cette souffrance, tout en l'universalisant. Car le poète des Tang, âgé, solitaire et gravement malade, a composé son poème pour exprimer son angoisse d'être séparé des siens, sans nouvelle d'eux, alors que la guerre faisait rage au-delà des montagnes, dans le nord.

“Matsushima [...] n'a rien à envier à Dôtei ou Seiko” (松島は [...] 洞庭、西湖を恥ず。) déclare Bashô dans *La sente étroite du Bout-*

du-Monde, devant la célèbre baie, parvenant ainsi, par cette comparaison oblique avec deux vues de la poésie chinoise, à établir le lieu japonais dans le classicisme littéraire. Par ailleurs, nous avons souligné plus haut la comparaison de la baie de Kusakata avec la mélancolie de la princesse chinoise Seishi. Et la diversité et la profondeur du panorama qui se présente à lui depuis son ermitage d'illusion, une fois de plus, l'enlèvent dans l'immensité de la Chine littéraire :

“[...] transporté d'allégresse, mon esprit court de Go en So et d'est en ouest, comme si je me tenais sur les bords des rivières Shô et Shô ou du lac Dôtei.” (*N.D.I.*, p. 120)

魂呉楚東南にはしり，身は瀟湘。洞庭に立つ。（幻住庵記，五〇一）

La comparaison n'a pas à être plus précise, elle ouvre le site japonais dans l'infini, le projette dans le vide, le blanc...

Ces superpositions de légendes, de réminiscences historiques, littéraires, ces enchaînements d'allusions poétiques, de citations à travers les siècles, mais aussi entre le Japon et la Chine, font des journaux de Bashô une sorte de vaste *renga* (poème enchaîné) qui élabore et continue, dans la sensibilité et l'originalité même du poète, un espace littéraire et collectif.

L'entrée dans l'inquestionnable

“[...]”sous la lune de la troisième veille dans l'inquestionnable suis entré”, pouvait dire cet Ancien : sur sa canne m'appuyant [...]” (*D.B.O.*, p. 25)

「三更月下無何に入」と云けむ，むかしの人の杖にすがりて，（野ざらし紀行，二八七）

Cet ancien, c'est le vénérable Guang-wen (広聞和尚), bonze chinois de la dynastie des Song du sud. C'est donc vers la même extase

que Bashô part en voyage et en poésie.

C'est parce qu'il voit "la fleur" du paysage que le peintre Kaemon, qui toute une journée lui a fait visiter des sites célèbres, trace pour Bashô une carte-paysage des environs de Matsushima et va-et-vient ainsi entre la topographie et l'art.

"Que ce soit le *waka* chez Saigyô, que ce soit le *renga* chez Sôgi, que ce soit la peinture chez Sesshû, que ce soit l'art du thé chez Rikyû, un seul et même principe régit leur voie. [...] De ce que nous voyons, il n'est rien qui ne soit fleur, de ce que nous ressentons, rien qui ne soit lune. Qui dans les formes ne voit la fleur est pareil aux Barbares. Qui en son cœur ne ressent la fleur s'apparente aux bêtes brutes." (C.H., p. 47)

西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道する物は一なり。[...] 見る処花にあらずといふ事なし。おもふ所月にあらずといふ事なし。像花にあらざる時は夷荻にひとし。心花にあらざる時は鳥獸に類ス。(笈の小文、三一一—三一二)

Dans ce paysage invisible, au bout de ces échos toujours plus dilués dans le vide, il y a cette "fleur" visible à celui qui seul *a dépassé* les apparences.

Ainsi sur ces cascades qui jaillissent l'une après l'autre dans *Le carnet de la hotte*, et où Bashô retrouve l'ivresse mystique du poète chinois Li Po, se penchent les fleurs des corètes (山吹). Au cœur même de l'écoulement fracassant, quelque chose ne passe pas et revient toujours qu'exprime cette floraison sur l'abîme.

Tout est emporté par le temps, rivières et montagnes... et pourtant reste la stèle de Tsubo (壺碑) rencontrée dans le nord et devant laquelle, soulevé d'émotion, longtemps médite le voyageur. Chargée de marquer les distances avec les provinces du Japon, elle superpose au paysage concret et soumis à la loi de "l'impermanence" (*mujô*, 無常), le

cadastre pensé par l'homme et, de ce fait, préservé du désastre par l'éternité de l'abstraction. La poésie (avec la peinture) procède par d'autres voies non abstraites de ce même désir d'accéder à une éternité dans l'impermanence. La percevoir, cette impermanence du paysage, la célébrer, c'est déjà la rendre éternelle, c'est faire entrer le paysage dans l'éternité, l'absence dans la présence, la fuite dans l'immuable. Est-ce contradictoire avec la pensée de l'impermanence ? En apparence oui, sur le principe non : car le vide est le fond toujours dérobé de l'impermanence, et le vide est éternel, c'est même la seule éternité. Là, il n'est plus de contradiction, plus de question. On est dans "l'inquestionnable" (*muka*, 無何), ce que les docteurs du bouddhisme appellent encore "ainsité" (*shinnyo*, 真如).

"Entre les pins s'étend partout le cimetière : au bout du serment des ailes couplées, des rameaux entrelacés, c'est cela, toujours : à cette idée, ma tristesse croît, quand sur le rivage de Shiogama, j'entends la cloche du soir." (*S.E.B.M.*, pp. 82-83)

松のあひあひ皆墓はらにて、はねをかはし枝をつらぬる契の末も終はかくのごとくと、悲しさも増りて、塩がまの浦に、入相のかねを聞く。
(おくのほそ道, 三五九)

L'avenir du paysage toujours plus dilué, plus blanc, c'est la mort, la disparition. Mais la cloche, à travers l'impermanence, annonce l'éternité du vide, sa fleur.

"Seul je m'enfonce dans les monts de Yoshino [...] le son des cloches des monastères au fond de mon cœur éveille des résonances. De ceux qui de tout temps se sont engagés dans ces montagnes pour oublier le monde, bon nombre se sont réfugiés dans la poésie chinoise, ou se sont adonnés à la japonaise." (*D.B.O.*, p. 29)

独よし野のおくにたどりけるに、[...] 院の鐘の声は心の底にこたふ。むかしより、この山に入て世を忘たる人の、おほくは詩にのがれ歌に

かくる。(野ざらし紀行、二九二)

La poésie, détachée des illusions, des apparences, des vanités et des mesquineries, peut recueillir cette fleur de la sérénité, et *réaliser* ainsi le paysage. C'est le sentiment qu'éprouve Bashô devant le panorama vu depuis le monastère Ryûshaku-ji :

“Le paysage était splendide et je sentais un total détachement envahir mon cœur.” (S.E.B.M., p. 88)

佳景寂寞として心すみ行のみおぼゆ。(おくのほそ道、三六八)

A Matsushima, le poète pèlerin aperçoit les silhouettes des ermites entre les pins des îles, regarde monter dans le ciel la fumée de leurs feux. “Un peu envieux” (先なつかしく), il va vers eux, mais la lune se lève et “renouvelle” (又あらたむ) le paysage.

“Je revins au fond de la baie et gagnai mon gîte : c'était une maison à étage à fenêtres ouvrantes ; dormir en voyage au sein des vents et des nuages, quelle sensation indiciblement merveilleuse !” (S.E.B.M., p. 84)

江上に帰りて宿を求れば、窓をひらき二階を作て、風雲の中に旅寝するこそ、あやしきまで、妙なる心地はせらるれ。(おくのほそ道、三六二)

L'admiration, l'émotion du poète relaie la méditation des ascètes. Elle aussi provoque une indicible et heureuse fusion avec l'être du monde, l'absolu. S'endormir dans le vide...

*

* *

Appelé par le paysage, par les diverses réminiscences sur lui déjà déposées, Bashô se met en route, dans les dix dernières années de sa vie, pour faire l'expérience de l'invisible caché derrière le monde des phénomènes. Et seule la poésie lui permet d'éprouver cet invisible et de le reconstruire sur le fond de son vide éternel. Les journaux insistent

peu sur les souffrances endurées, mais Bashô, miné par la maladie, savait qu'il avançait ainsi l'heure de sa mort. Il s'éteignit en voyage, à cinquante ans, ayant fait de son corps même l'aliment de la lumière de sa poésie. Et c'est cela qui donne toute sa vivante originalité à une œuvre, nourrie certes de classicisme, mais avide d'invention, portée par un engagement personnel et total, englobant la littérature, la vie, le monde.

Une lecture chronologique des journaux aurait montré d'ailleurs l'évolution qui conduit des suites de haïku de *Dussent blanchir mes os...* aux longs passages en prose du dernier recueil dont nous traduisons le titre "l'étroit chemin du fond". Bashô quitte un monde connu de tous et déjà recouvert d'innombrables poèmes par les générations précédentes, pour entrer dans un territoire nouveau et, de toute façon, peu investi par la poésie. Le voyageur tout naturellement peut donc s'étendre, doit même être plus précis et explicite. Mais incontestablement, le poète a aussi compris combien la prose lui permettait, en association avec le haïku, selon une dialectique du long et du bref, de saisir au plus juste cet envers des choses, la face cachée du prosaïsme, soudain tournée vers le fond dérobé du vide. Car le paysage, malgré les passions, les sentiments qui ont pu l'agiter, l'imprégner, le recouvrir, s'avère toujours fondamentalement étranger à tout projet humain, toute logique, toute psychologie. Il est le plein absolu (dans l' *Italienische Reise* de Goethe) ou le vide absolu — ce qui finalement revient au même — et le poète n'y pénètre qu'en renonçant à son ego. C'est ce que nous disait le premier poème du premier journal :

"Dussent blanchir mes os	野ざらしを
jusques en mon cœur le vent	心に風の
pénètre mon corps"	しむ身哉
(<i>D.B.O.</i> , p. 25)	(野ざらし紀行, 二八七)

A quoi font écho les derniers vers murmurés par le poète agonisant à ses disciples alors qu'il entre dans le paysage de la mort :

“Malade en chemin	旅に病で
en rêve encor je parcours	夢は枯野を
la lande desséchée”	かけ廻る
(<i>J.V.</i> , p. 17)	(小学館, 二六九)

Blanc sur blanc de l'inconnu, où la parole s'éteint dans le silence de l'indicible. Extrême limite impensable (pourtant absolument ouverte) qui, depuis toujours, fonde la parole poétique, non dans l'origine, mais dans l'avenir béant.

Notes

- (1) Edition pour le texte japonais : 小学館, 日本古典文学全集, 松尾芭蕉集。Traduction française par René Sieffert, Bashō, *Journaux de voyage*, Publications Orientalistes de France. Nous utilisons les sigles suivants : *J.V.* : *Journaux de Voyage* ; *D.B.O.* : *Dussent blanchir mes os... Notes de voyage*, 野ざらし紀行 ; *N.V.K.* : *Notes d'un voyage à Kashima*, 鹿島詣 ; *C.H.* : *Le carnet de la hotte*, 笈の小文 ; *N.V.S.* : *Notes d'un voyage à Sarashina*, 更科紀行 ; *S.E.B.M.* : *La sente étroite du Bout-du-Monde*, おくのほそ道 ; *J.S.* : *Le journal de Saga*, 嵯峨日記 ; *N.D.I.* : *Notes de la demeure d'illusion*, 幻住庵記。
- (2) Nous traduisons.
- (3) Nous retouchons la version de R. Sieffert qui traduit “acacia” et non “albizzia”.
- (4) Voir Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, éd. G.P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 166.
- (5) Nous retouchons la traduction de R. Sieffert qui écrit “brume du matin”.
- (6) Nous traduisons. (R. Sieffert, page 51)
- (7) Nous retouchons la version de R. Sieffert.
- (8) *Contes d'Ise*, 伊勢物語, 15, “Montagne de Shinobu”, しのぶ山 : しのぶ山しのびてかよふ道もがな人の心のおくも見るべく (小学館, 日本古典文学全集, 8, 一四七). Nous traduisons : “Dans la montagne de

Shinobu, ce chemin où je vais et viens en secret, s'il pouvait me faire voir le fond du cœur de l'aimée !”

(9) Voir Jacqueline Pigeot, *op. cit.*, ch. III “Les relations d’itinéraire”.

Nous voudrions ici remercier la Fondation du Japon (日本国際交流基金) grâce à qui nous avons pu, de juin à octobre 1995, sillonner le Honshû, à la recherche des sites visités par Bashô. Cette expérience concrète fut irremplaçable pour notre compréhension des journaux de voyage du poète.