



HAL
open science

Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans l'œuvre de Natsume Sōseki

Agathe Tran

► To cite this version:

Agathe Tran. Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans l'œuvre de Natsume Sōseki . Projets de paysage: revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace, 2020, 23, 10.4000/paysage.12151 . hal-03886350

HAL Id: hal-03886350

<https://hal.science/hal-03886350v1>

Submitted on 6 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans l'œuvre de Natsume Sōseki

*Landscape Language and Action : Awareness of the Landscape and the
Environment in the Work of Natsume Sōseki*

Agathe Tran



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/12151>

DOI : 10.4000/paysage.12151

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Agathe Tran, « Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans
l'œuvre de Natsume Sōseki », *Projets de paysage* [En ligne], 23 | 2020, mis en ligne le 30 décembre
2020, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/12151> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/paysage.12151>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.



La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans l'œuvre de Natsume Sōseki

*Landscape Language and Action : Awareness of the Landscape and the
Environment in the Work of Natsume Sōseki*

Agathe Tran

Figure 1. Sōseki à l'âge de 45 ans, en septembre 1912



Il porte un crêpe noir au bras gauche en hommage à l'empereur Meiji qui vient de mourir.

Source : domaine public.

- 1 Natsume Sōseki (1867-1916) est une figure majeure de la littérature japonaise moderne dont on vient de fêter le cent-cinquantième anniversaire. Son œuvre traite surtout des conflits de générations et de cultures qui ont marqué la fin de l'ère Meiji¹, période liminaire où le Japon s'ouvre sur l'Occident. Souvent représenté avec un chat, l'avatar de son premier roman à succès, cet auteur est perçu comme le meilleur représentant de la modernité japonaise et l'analyste le plus lucide de ses contradictions. À la différence de nombre de ses contemporains, il récuse aussi bien les excès de l'occidentalisation que le repli sur les valeurs traditionnelles. Il garde toute sa vie une position marginale vis-à-vis de la littérature nationale qu'il est censé représenter, et malgré ses critiques acerbes des modèles européens, il glane toutes sortes d'influences littéraires en voyageant en Angleterre au tournant du xix^e siècle. Sōseki est un auteur qui surmonte les contradictions les mieux ancrées, en particulier la dialectique persistante entre tradition japonaise et modernité occidentale. Il ne s'agit pas pour lui de rejeter les modèles étrangers ni de résister au changement, bien au contraire, mais de garder son indépendance dans un contexte d'impérialisme et de nationalisme culturels. Cette question de l'indépendance est une clé essentielle pour comprendre la pensée et l'œuvre de Sōseki. Outre ses partis pris personnels², les critiques ont relevé diverses formes de résistance esthétique dans ses textes : retour aux genres prémodernes, détournement des codes communs du roman, ou encore rejet de l'unification de la langue au profit d'une combinaison de styles parlés et écrits. On remarque que ces expérimentations littéraires sont liées à un thème central dans l'œuvre de Sōseki : le paysage.

- 2 En partant des relations étroites entre les modernisations du langage et de l'espace dans le Japon de Meiji, cet article vise à examiner les enjeux littéraires du paysage dans trois romans de l'auteur. Le paysage y sera abordé en tant qu'objet de représentation et projet esthétique, mais aussi mode de relation au monde et modèle culturel. Mon hypothèse de travail pour cet article est que Sōseki a contribué à la formation d'un regard moderne sur l'environnement. La critique a déjà remarqué que cet écrivain témoigne d'une période de rupture technique et culturelle dans la perception de la nature et de l'espace au Japon à une époque de transition et de modernisation accélérées³. Il décrit la découverte du monde urbanisé, les expériences visuelles nouvelles liées à l'électricité ou à la mécanisation des transports, mais aussi l'aménagement de la nature et la mise en tourisme des paysages. En utilisant les modes d'expression propres à la littérature, il représente les nouvelles manières d'agir de ses contemporains avec l'environnement au début du xx^e siècle. Autrement dit, il assiste aux prémices de l'action paysagère au Japon et sa critique des aménagements modernes, notamment de la pollution industrielle, reste d'actualité.

Le développement des paysages d'écrivains

- 3 Les critiques contemporains ont déjà souligné la centralité des notions de nature (*shizen*) et de paysage (*fūkei*) dans les discours esthétiques et politiques de Meiji. Ces mots dont l'usage et les connotations sont en pleine fluctuation au début du xx^e siècle traduisent un changement de paradigme culturel. Dans un essai incontournable sur les origines de la modernité japonaise, Karatani Kōjin décrit un moment de construction nationale où le paysage joue en quelque sorte le rôle de pivot conceptuel et s'impose à travers des innovations aussi bien esthétiques que technologiques comme un emblème de la modernité et de la nation japonaises. Il soutient que ce qui entraîne la redécouverte du paysage japonais est l'importation de la peinture occidentale dans les années 1890, ce qui permet de réinterpréter la nature en tant qu'objet extérieur libéré des clichés traditionnels.

« Mon hypothèse est que la notion de *fūkei* s'est développée au Japon durant la seconde décennie de Meiji. Bien sûr, les paysages existaient bien avant qu'on les découvre. Mais le paysage en tant que *fūkei* [c'est-à-dire produit d'une invention historique et culturelle moderne] n'apparaît pas avant les années 1890, et c'est seulement quand on aborde le problème dans ce sens qu'on peut saisir toutes les implications théoriques de cette "découverte du paysage" (*fūkei no hakken*)⁴. »

- 4 Avant l'ère Meiji, les représentations de la nature étaient basées non pas sur l'observation objective du monde extérieur, mais sur des conventions anciennes. Il faut attendre la découverte du moi moderne, c'est-à-dire d'une conscience subjective capable de transcrire la réalité comme elle apparaît, pour que le paysage sorte du domaine conceptuel pour devenir une réalité physique et vécue. Nakajima Kunihiko (2004) remarque également que la peinture occidentale, et notamment les pratiques du plein air comme l'aquarelle, contribue à la popularisation du paysage et de l'idée du retour de l'art au monde des impressions quotidiennes. On observe ainsi dans les écrits de 1900 un engouement pour la description objective, la métaphore picturale et le paysage, un genre qui entraîne une réflexion esthétique élargie sur la représentation du réel, de la nature et du sujet. Cette découverte du paysage « tel quel » est par ailleurs liée à la formation d'une langue moderne et à la conception *genbun itchi* (litt. unification des langues écrite et parlée⁵) du langage qui prône la transcription réaliste,

transparente et immédiate du réel. Dès lors, le mot écrit cesse d'être un instrument rhétorique et devient un outil de traduction et de communication pour refléter la réalité : le paysage perçu directement est décrit comme sous les yeux.

- 5 En somme, à la suite de l'acclimatation de la philosophie occidentale, la nature est objectifiée dans les sciences et les arts, et le paysage moderne est découvert, ainsi que la subjectivité. Ces découvertes entraînent un engouement littéraire pour diverses formes de naturalisme. Les écrivains renoncent aux euphémismes élégants basés sur l'imaginaire traditionnel pour adopter un point de vue individuel et capter les mouvances de la nature, sans embellissements ni rajouts, en théorie du moins. Par exemple, Kunikida Doppo (1871-1908) propose dans *Musashino* (1901) une série de descriptions ordinaires d'une plaine à l'ouest de Tokyo en s'inspirant du romancier russe Tourgueniev. Cet engouement pour la représentation de la nature donne naissance à toutes sortes de styles descriptifs dont la pratique du *shasei* (litt. reproduire le vivant) du poète Masaoka Shiki (1867-1902) qui se promenait en banlieue, un carnet sous le bras, pour composer des haïkus en plein air et découvrir de nouveaux sujets poétiques. La description réaliste de la nature est placée au centre d'un dispositif littéraire, culturel et politique. En 1894, le géographe Shiga Shigetaka (1863-1927) publie *Nihon fūkei ron* (« Le Paysage japonais ») qui devient un best-seller et plus tard la bible du nationalisme. Il fournit des observations « scientifiques » (parfois erronées ou embellies) afin d'exalter la beauté et la supériorité du paysage naturel japonais, notamment de ses montagnes. Shiga passe par la description du monde extérieur pour en faire un territoire identitaire en encourageant le régionalisme (Thomas, 2001).
- 6 Le paysage devient ainsi un projet collectif à la fin du XIX^e siècle et ses pratiques servent à dessiner les contours d'une identité⁶ et d'une littérature japonaises modernes sur la base d'une réforme de la langue, d'une redécouverte de la nature et d'une forme particulière de subjectivité (Nakagawa, 2017). Les écrivains japonais participent activement à l'avènement d'une société paysagiste en instaurant systématiquement dans leurs écrits un rapport contemplatif à l'espace ou en encourageant la rencontre sensible, esthétique et affective avec le territoire.

Figure 2. Kobayashi Kiyochika, *Le mont Fuji depuis Satta*, janvier 1881

Gravure sur bois.

Source : domaine public.

Complexité de l'imaginaire du paysage chez Sōseki

- 7 Sōseki est témoin de cet engouement général pour le paysage. Ce motif clé accompagne dans ses textes la transformation du regard poétique et d'une certaine idée du réalisme liée à la recherche de moyens d'expression plus directs. Sa position unique à la charnière des époques et des cultures lui permet de réactiver des modes perceptifs anciens et d'en promouvoir de nouveaux, car son œuvre accompagne cette fameuse « découverte du paysage » dont nous parle Karatani au lieu de la conclure.
- 8 L'œuvre de Sōseki émerge d'une confrontation entre les littératures occidentales et orientales, ou bien plutôt de la compréhension de leur distinction de nature, mais aussi de leurs influences mutuelles qui s'intensifient à l'époque moderne⁷. Très attaché à la tradition intellectuelle chinoise qui marque sa jeunesse, Sōseki fait aussi partie d'une élite cosmopolite japonaise qui voyage en Occident. Angliciste érudit, il séjourne deux ans à Londres (1900-1902) où il est impressionné par la culture victorienne transformée par la révolution industrielle et ses nouveaux modèles artistiques fin de siècle. L'affinité de Sōseki avec la tradition extrême-orientale cohabite ainsi avec un profond désir d'expériences nouvelles et étrangères. Cet aspect interculturel complexe de son œuvre interroge en même temps l'hégémonie occidentale et les nouveaux modèles de la littérature nationale qui se nourrissent d'importations étrangères. Sōseki critique les standards occidentaux et leur fonction de totalisation, notamment les formes en « isme » (réalisme, naturalisme, romantisme) qui dominent les discours littéraires de son époque :

« Les *ismes* sont fondés sur des événements révolus. Ils cristallisent le passé et simplifient l'histoire des expériences. Ce sont les contours ou les formes de faits

connus. Envisager le futur à partir de ces formes revient à anticiper tous les événements à venir sur cette terre selon des schémas préconçus par l'homme. Il est possible d'appliquer ces formes aux phénomènes mécaniques du monde naturel et en particulier aux plus simples qui se répètent. C'est l'objectif des études scientifiques d'identifier des constantes prévisibles. Cependant, si nos esprits humains tombaient sous l'emprise de quelques *ismes* étroits, nos vies s'en trouveraient considérablement restreintes⁸. »

- 9 Sōseki garde toute sa vie un certain complexe vis-à-vis de la civilisation anglaise qui motive sa recherche d'une autonomie intellectuelle et littéraire. Il résiste en inventant ou réinventant des formes pour échapper au cadre étroit de l'esthétique occidentale. L'une de ces formes expérimentatrices et porteuses de nouveauté est le paysage. Sōseki assimile, combine et sculpte une vaste palette de styles différents afin d'étendre et de dépasser les formes paysagères héritées. Se faisant, il refond différentes conceptions de la nature et développe son esthétique à partir de sources multiples, tout en cherchant une forme personnelle et novatrice d'écriture. Sa vision du paysage est construite grâce à plusieurs influences : la Chine classique, la poésie japonaise, le romantisme britannique, les sciences naturelles, les théories de Ruskin et la peinture de Turner, l'école *shasei* et les autres méthodologies de réalisme en vogue, mais aussi des dispositifs de vues modernes tels que le panorama ou le train qui nourrissent son imaginaire littéraire et témoignent d'une rupture technologique dans l'approche de la nature. Autrement dit, Sōseki explore le paysage dans sa complexité, à la croisée de l'esthétique, du matériel et du politique. J'examinerai principalement sa conscience culturelle et environnementale de l'espace dans *Oreiller d'herbe* (Kusamakura, 1906) (2018), *Le Mineur* (Kōfu, 1908) (2000) et *Le Voyageur* (Kōjin, 1913) (2017)⁹. On n'a pas la place ici d'analyser les trois romans en entier, alors on illustrera plutôt, à travers des exemples choisis, l'habileté de Sōseki à tout à la fois rompre et renouer avec les conventions existantes dans sa quête d'autonomie culturelle et esthétique.

La préservation des modèles culturels et du paysage traditionnel

- 10 *Oreiller d'herbe* est le récit d'un peintre anonyme qui cherche l'inspiration dans une station thermale déserte du Kyūshū profond pour échapper aux échos de la guerre russo-japonaise (1904-1905). Le titre est une expression poétique couramment utilisée dans la tradition japonaise pour se référer au voyage. Sōseki rend hommage aux genres littéraires de l'essai au fil du pinceau (*zuihitsu*), des notes de voyage (*kikō*) et de l'esquisse descriptive (*shaseibun*) liés à la méditation et à la contemplation de la nature. Cette œuvre hybride, entre le monologue intérieur, le poème imagiste et le tableau en prose, propose une succession d'esquisses insolites et d'épiphanies mentales. L'écrivain crée des paysages de mots dans lesquels se mêlent le naturalisme, la poésie traditionnelle et l'esthétique préraphaélite, dans une tension constante entre réalité et formalisme. Le narrateur-artiste cherche à dépasser le domaine terre à terre des sentiments humains afin de parvenir à un état d'impassibilité *hininjō* (litt. asentimental) qu'il croit nécessaire à la création.

« Il suffit que je contemple le paysage (*keshiki*) comme un rouleau peint ou que je le lise comme une anthologie de poésie. Une fois transformé en image ou en poème, il n'est plus un terrain à revendiquer et rentabiliser ni à défricher pour y creuser une voie ferrée. Ce paysage qui ne fructifie ni ne nourrit n'existe qu'en tant que paysage et ne s'accompagne d'aucune souffrance car il enchante l'esprit. Voici tout le

pouvoir de la nature : façonner l'esprit humain, le purifier et lui ouvrir un monde poétique sans tache¹⁰. » (Natsume Sōseki, 2018, p. 17.)

- 11 Le peintre développe une suite de scènes vues de loin et de l'extérieur pour maintenir une distance conceptuelle avec la nature instable du réel. La fenêtre et le miroir, souvent mentionnés, soulignent son détachement vis-à-vis du monde extérieur qui ne se révèle qu'indirectement dans une suite de reflets. Ses paysages verbaux suggèrent moins l'immédiateté de la nature que la surdétermination de la nature qui devient un marqueur idéologique (Layoun, 1990). Si *Oreiller d'herbe* est une œuvre qui s'inspire de l'esthétique du haïku, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une pratique poétique intertextuelle extrêmement codifiée et formalisée. Loin de décrire la réalité telle quelle, Sōseki opacifie le paysage en multipliant les références érudites. Un haïku de Bashō, un drame nō de Zeami, un paysage à l'encre de Sesshū, une certaine Ophélie de Millais, un poème romantique de Shelley, une tragédie de Shakespeare : la narration est transformée en galerie d'art internationale et exotique. *Oreiller d'herbe* se veut une médiation contemplative et critique des modèles esthétiques hérités des cultures chinoises et anglaises. Le peintre envisage les littératures japonaise et chinoise de façon connectée, mais perçoit la littérature occidentale en rupture.

« La poésie occidentale est ancrée dans le monde humain et ses poèmes les plus purs ne décollent pas de ce monde prosaïque. Elle recèle à foison les émotions en bazar ici-bas, la compassion, l'amour, la justice ou la liberté. Cette poésie ne laisse pas la liberté d'oublier le terrain que l'on arpente ou l'argent que l'on récolte. Par bonheur la poésie extrême-orientale est affranchie du monde humain. Son bienfait est celui du sommeil profond qui fait oublier le droit, la morale, les devoirs, le paquebot ou le train¹¹. » (*Ibid.*, p. 21.)

- 12 *Oreiller d'herbe* s'ancre dans la tradition extrême-orientale tout en mobilisant la tradition occidentale comme point de comparaison. Le peintre cherche un compromis idéaliste et clairement ironique entre deux conceptions opposées de la nature (Ikeda, 2013). Non sans contradictions et fréquents revirements, le peintre essaie d'adopter la perspective esthétique de Bashō, Buson, Wordsworth ou Keats, tout en opposant l'émotion romantique de Shelley à l'attitude de détachement bouddhique de Wang Wei¹². Il cherche ainsi à concilier beauté transcendante de la nature et perceptions individuelles en alternant les vues réalistes, impressionnistes et expressionnistes.
- 13 Le narrateur est en quête d'un imaginaire traditionnel et d'une couleur locale, mais paradoxalement il ne peut les définir que par des références constantes à l'étranger. Dans une parenthèse réflexive, il développe par exemple une théorie du déterminisme géographique pour expliquer les différences de sensibilités paysagères :

« Si l'objectif est de peindre un paysage (*sansui*) japonais, il faut commencer par capturer son atmosphère et ses couleurs spécifiques. La peinture française (*furansu no e*) est certes digne d'éloges, mais ses couleurs détonneraient dans un paysage (*keshiki*) japonais. Il faut renouer avec la nature environnante (*atari shizen*), étudier matin et soir la forme des nuages et de la fumée des maisons, et quand on a enfin trouvé les bonnes couleurs, il faut accourir sur-le-champ avec son chevalet. Il n'y a rien de plus fugace que les couleurs. Une occasion manquée, ce sont des nuances perdues à jamais¹³. » (*Ibid.*, p. 230.)

- 14 Le peintre emploie d'abord le terme *sansui* rattaché à la peinture de paysage chinoise pour qualifier un paysage proprement japonais en opposition à la peinture française¹⁴. Mais il utilise aussi le terme *keshiki* pour désigner cette fois un paysage japonais exécuté selon les techniques du réalisme occidental. Au vu de son matériel (chevalet, aquarelles) et de ses théories sur la couleur, il pratique une peinture pleinairiste

d'influence impressionniste et non pas une peinture traditionnelle à l'encre, même s'il reprend les thèmes de la peinture chinoise d'eau et de montagne. L'artiste cherche donc par un usage créatif des images passées et de la philosophie moderne à exprimer les aspects particuliers de la nature et de l'esthétique japonaises. Mais son entreprise synchrétique échoue puisqu'il ne parvient pas à peindre un seul tableau.

- 15 Coexistent ainsi dans *Oreiller d'herbe* un style nouveau imité de l'Occident et des genres anciens remis au goût du jour. Cette œuvre est moins un hommage à l'esthétique traditionnelle qu'un commentaire ironique sur la manipulation de la tradition. La quête du peintre se termine par une épiphanie déclenchée par un train, emblème de l'accélération moderniste et de la guerre impérialiste, donc sur une impasse et l'impossibilité de recréer un passé traditionnel préservé. Rappelons que la volonté de l'artiste de reprendre possession du passé pour affirmer des valeurs proprement japonaises, c'est-à-dire un particularisme culturel, fait écho au contexte nationaliste des années 1900 lié aux victoires militaires sur la Chine puis la Russie. *Oreiller d'herbe* cristallise ainsi les aspirations contradictoires de Meiji et éclaire une modernisation ambiguë marquée par l'ouverture et l'émergence de l'ultranationalisme.

L'environnement industriel et le paysage naturaliste

- 16 Dans *Le Mineur*, Sōseki passe du plan idéal au plan matériel. Réputé sans intrigue, le récit à la première personne suit les pérégrinations d'un jeune bourgeois anonyme qui est enrôlé malgré lui dans une mine de cuivre au nord de Tokyo. Après avoir traversé des montagnes dans la nuit et le brouillard, il plonge dans un labyrinthe souterrain où il atteint enfin le degré zéro de la description, le noir total et aveuglant. *Le Mineur* est une grande parodie de conventions : Sōseki parodie *Germinal*, le mythe de la descente aux enfers, le genre de l'esquisse de voyage, l'obsession naturaliste pour le réel immédiat et visible (Yiu, 1998). Le mineur se rend dans l'endroit le moins poétique qui soit, voyage avec des compagnons incultes et s'en tient à des remarques incongrues sur des événements prosaïques. Il enregistre de façon précise la façon dont le monde agit sur sa conscience, si bien que la description des phénomènes physiques et psychologiques devient le cœur du récit.

« Je n'avais pas les idées en place, ou pour mieux dire, j'avais l'âme saoule. Or, ce paysage (*keshiki*) qui aurait ébloui un aveugle me sauta aux yeux à l'improviste à la sortie du train. Durant ce bref instant entre le saisissement et le réveil, un sentiment curieux m'envahit. Ce paysage qui m'aguichait dans toute sa lumière diaphane, en contradiction absolue avec mes émotions, irradiait la vie, mais ni son intense clarté ni son amplitude ne lui permettaient d'échapper à la réalité. Comme mon esprit se trouvait curieusement disposé (capable de percevoir la luminosité du monde extérieur, il était trop pâteux pour comprendre que c'était la pure réalité), je percevais cette route toute droite avec son alignement rectiligne d'avant-toits comme un rêve brillant proche de la réalité¹⁵. » (Natsume Sōseki, 2000, p. 72.)

- 17 Paysages intérieurs et extérieurs s'imbriquent dans un brouillage permanent qui entraîne une forme de dépersonnalisation et d'irréalité menaçante. Le réalisme de l'œuvre ne s'établit pas à partir de la description minutieuse, mais à partir des jeux optiques et des variations de lumière qui confinent l'hallucination poétique. Le modèle est moins celui de la peinture que celui de la photographie expérimentale qui sert de métaphore à la perception esthétique et subjective. Loin d'offrir une lecture claire des modèles culturels comme dans *Oreiller d'herbe*, le paysage limité, brouillé et

fantasmagorique est lié dans *Le Mineur* à l'intériorité du sujet et à ses mystérieuses métamorphoses.

- 18 Comme le mineur est happé dans des morceaux de nature, le paysage apparaît au travers du prisme de facettes successives que déroule sa marche. Sōseki s'inspire de l'art de la composition dans la peinture chinoise où l'œil du spectateur qui voyage à l'intérieur de l'image est amené à découvrir des paysages changeants. Il multiplie les prises de vue originales et les fragments optiques qui amplifient la beauté du monde réel. Il trouve toute une palette de rendus poétiques en testant des procédés naturalistes et impressionnistes dans une écriture largement expérimentale, voire expressionniste, consacrée aux phénomènes vaporeux et lumineux.

« Arrivé en haut de la pente, je marquai une pause pour reprendre mon souffle et jetai un regard circulaire aux montagnes environnantes. Couvertes de forêts noires et terrifiantes, elles paraissaient s'éloigner à perte de vue quand les nuages les enveloppaient. Ou pour mieux dire, elles s'estompaient et se fondaient ainsi peu à peu dans les profondeurs, de sorte qu'on ne décelait même plus les contours de leurs ombres. À peine cette idée m'effleura-t-elle que des nuages passèrent en noyant le sommet d'un mont. Sa silhouette se profila faiblement au milieu des chapes blanches et tourbillonnantes. Ses contours se précisèrent peu à peu et quand ses arbres reprirent des couleurs, les nappes nuageuses dérivèrent déjà vers le pic voisin. Alors d'autres nuages surgirent en obscurcissant le mont aux couleurs émergentes. J'en arrivai à ne plus distinguer où commençait et finissait chaque montagne. Les arbres, les montagnes, les vallées se révélaient tour à tour tandis que je sondais la brume. Le ciel tombait depuis ses hauteurs infinies, au point d'être à portée de main¹⁶. » (*Ibid.*, p. 135.)

- 19 Les nuages sont à la fois un grand thème de la peinture extrême-orientale et un élément clé du programme esthétique de Turner. À la croisée des deux références, Sōseki cultive le flou jusqu'aux frontières de l'abstraction : la réalité s'estompe, les repères spatiaux deviennent incertains et le paysage se dote d'une opacité énigmatique. Ce n'est pas le sujet qui bouge, puisqu'il s'arrête pour parcourir des yeux la vue. C'est une épaisse nappe de brouillard qui déroule ses volutes sur le paysage en estompant les ombres noires ou transparentes des montagnes. Tout se propage en un tourbillon incessant jusqu'à ce que les monts transformés en formes fragiles et allégées semblent aussi se mouvoir avec ces vagues de nuages, émergeant et disparaissant dans des effets de glissement et métamorphose saisissants. La description ouvre ainsi une grande étendue de vide riche de résonances.
- 20 *Le Mineur* marque l'aboutissement de la recherche esthétique de Sōseki sur le paysage et le roman : en cherchant à rompre avec le naturalisme importé d'Occident, il invente un style descriptif non figuratif qui correspond à son projet de récit sans intrigue. Le motif de la négation dans l'œuvre – négation du paysage, de la subjectivité et du roman, et par la déconstruction de ces dispositifs, de la modernité – associe la nature à ce qui échappe à la conscience et au langage. Si on envisage le roman et le paysage comme des formes symboliques de l'État-nation en formation, alors *Le Mineur* peut également être interprété comme une œuvre antinationaliste. Elle ne correspond pas au genre de la littérature prolétarienne ni au réalisme social dans le style de Zola. Mais bien que parodique, elle s'engage contre l'esprit capitaliste et industriel. Sōseki révèle le véritable paysage du progrès, de la modernisation et de l'occidentalisation, un enfer obscur, écrasant et déshumanisant. Comme le rappelle Murakami Haruki (2016), la mine d'Ashio où se déroule l'action soutient les guerres sino- et russo-japonaises, et son exploitation entraîne un premier désastre écologique. La mine comme le train dans

Oreiller d'herbe devient le symbole d'une culture ultranationaliste qui transforme le paysage en territoire à conquérir puis à exploiter.

Figure 3. Mine d'Ashio, 1895



Source : domaine public.

Figure 4. L'ascenseur de Wakanoura



Un des premiers ascenseurs en acier du Japon, construit en 1910, détruit en 1916.

Source : domaine public.

Le paysage aménagé et la problématique du tourisme

- 21 Cette critique de la défiguration du paysage est particulièrement lisible dans *Le Voyageur*, l'un des derniers romans de Sōseki qui comporte des épisodes de voyages plus ironiques que poétiques. Car l'écrivain y décrit une expérience moderne, balisée et désenchantée par les nouvelles machines de voyage et de vision qui transforment le paysage en espace de curiosité pour le touriste.
- 22 Dans les années qui suivent la guerre russo-japonaise, le Japon s'établit comme une nation moderne et industrielle fondée sur une économie capitaliste en expansion rapide. Le roman, écrit au tout début de l'ère Taishō, éclaire le développement d'une culture consumériste et d'une classe moyenne qui se consacre de plus en plus aux loisirs et notamment aux voyages (Auestad, 1998). Il illustre une spectacularisation générale de l'espace et la manufacture des paysages touristiques dans une société où se renforce le contrôle. En résumé, une famille de la classe moyenne de Tokyo fait du tourisme dans la région culturelle du Kansai. Lors de leur visite de Waka-no-ura, site célébré dans les arts, le groupe emprunte un grand ascenseur¹⁷ en acier récemment édifié pour atteindre le sommet d'un rocher et apprécier un panorama pittoresque et dégagé. Selon un panneau publicitaire, il s'agit de « l'ascenseur le plus haut d'Orient ». Le narrateur qui se trouve être un jeune architecte compare cette machine à une attraction d'Asakusa, le quartier des spectacles de Tokyo qui est associé aux innovations étrangères. Autrement dit, l'ascenseur n'est pas un dispositif quelconque pour apprécier la vue, il est lui-même paysage de la mécanicité et de la modernité.

Cette image du progrès est immédiatement juxtaposée à celle d'un paysage renommé depuis l'époque ancienne, de sorte à connecter l'avenir et le passé.

« Grâce à notre situation en hauteur, nous avons une vue panoramique. On pouvait voir au loin le célèbre temple Kimiidera dans son bois touffu. En contrebas, une baie à l'eau paisible et scintillante était digne d'une peinture aux couleurs recherchées. On m'indiqua le pin pleureur qu'évoquait une pièce du théâtre de marionnettes. Ses branches poussaient vers le bas comme pour longer le précipice¹⁸. » (Natsume Sōseki, 2017, p. 125.)

- 23 La description de la baie donne l'impression de l'art plutôt que la sensation de l'eau. Les références au théâtre et au temple ancien contribuent à transformer la vue en estampe *ukiyo-e*, l'une de ces images colorées qui popularisent les paysages japonais à l'époque Edo. Les personnages s'amuse en outre à feuilleter des catalogues d'excursion et à envoyer des cartes postales entre chaque panorama, si bien que l'espace est sans cesse réifié en images immobiles et plates. Néanmoins ce cliché traditionnel est mis en scène via des dispositifs modernes, l'ascenseur et le belvédère, qui transforment le paysage vivant en spectacle pétrifié, voire en décor symbolique. On pense aussi aux trains, omnibus, pousses et autres observatoires mobiles qui contribuent à développer des images esthétiques et mécanisées d'un pays beau et unifié. Cet épisode illustre ainsi une volonté politique d'aménager des espaces de patrimoine et d'artialiser le pays via la marchandisation touristique des lieux célèbres et la diffusion des stéréotypes nationaux.
- 24 Dans *Le Voyageur*, les paysages mêlent le progrès et la tradition, la technologie et la nature, des aspects complémentaires de l'identité japonaise moderne. Le train qui faisait irruption à la fin d'*Oreiller d'herbe* est désormais partie intégrante de l'expérience de voyage : il conditionne l'accès aux sites et même leurs perceptions. Si à l'époque Edo, quitter la ville et errer était une condition de la création poétique, à l'ère Meiji, le voyage n'est plus une marche philosophique mais une forme de tourisme dont la fonction est normalisatrice et non libératrice. Les protagonistes du roman s'en tiennent à des itinéraires connus et à des sites célèbres du Tōkaidō¹⁹ desservis par des trains express ou des omnibus bondés. En insérant ainsi le paysage dans un contexte social et économique, Sōseki montre le développement d'une fausse modernité destinée à séduire les bourgeois. Les personnages entreprennent des voyages pour transcender le monde ordinaire, mais ils n'entraînent aucune renaissance spirituelle, car la nature est déjà intégrée dans le dispositif de la modernité.

Conclusion : un écrivain paysagiste ?

- 25 Pour résumer, j'ai d'abord présenté le paysage comme une production idéologique de la modernité, puis je l'ai identifié comme un dispositif complexe qui permet à Sōseki de combiner des éléments à la fois conservateurs et avant-gardistes, littéraires et extralittéraires. Dans *Oreiller d'herbe*, il porte sur l'espace un regard esthétisant hérité du monde de la peinture et travaille l'imaginaire du paysage en développant une perception interculturelle faite de feuilletages. Dans *Le Mineur*, il entre dans la matérialité du paysage réel en expérimentant un vaste répertoire descriptif allant jusqu'à un style radical qu'on dirait expressionniste. *Le Voyageur* révèle l'instrumentalisation des concepts de nature et de tradition à des fins marchandes et politiques. Ces trois œuvres témoignent de l'invention conjointe d'un paysage, d'une langue et d'une littérature modernes, ainsi que de leur déconstruction critique. Sōseki

met au jour les contradictions et les multiplicités supprimées par les discours dominants sur la modernité. La mixité de ses techniques descriptives et l'opacification de son style deviennent le signe de son engagement contre l'occidentalisation, le consumérisme et l'uniformisation.

- 26 Sōseki est témoin de la standardisation des expériences liées à l'espace et au paysage. Il constate les bouleversements engendrés par la révolution industrielle et le tourisme, le développement d'un patrimoine collectif et la mise en place de démarches permettant sa protection. Il recrée dans son œuvre cette double dynamique de destruction et de conservation qui caractérise l'ère Meiji. Sa recherche, bien que littéraire et individuelle, renvoie aux modalités collectives d'appropriation de la nature et d'aménagement du territoire au début du xx^e siècle. Son œuvre constitue une source d'information précieuse sur la naissance des politiques paysagères au Japon et même l'émergence d'une conscience environnementale. Elle invite à connecter des problématiques actuelles, comme le tourisme et la pollution, à leurs racines modernes.

Je remercie Catherine Grout et Sylvie Brosseau qui m'ont invitée à rejoindre le réseau Japarchi, et tout particulièrement Cyrille Marlin qui m'a incitée à soumettre cet article au comité de lecture de Projets de paysage.

BIBLIOGRAPHIE

- Auestad, R., « The Cultivation of Modern Taste , *Rereading Sōseki : Three Early Twentieth-century Japanese Novels*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998, p. 81-94.
- Ikeda, M., « Sōseki no fūkei teien ron to pikucharesuku bigaku : Pōpe, Tana, Wazuwasu (« Les théories paysagistes et l'esthétique pittoresque de Sōseki : Pope, Turner et Wordsworth »), dans *Natsume Sōseki : me wa shiru tōzai no ji* (« Natsume Sōseki : double vue des traditions occidentale et orientale »), Tokyo, Kokusho Kankōkai, 2013, p. 418-440.
- Karatani, K., « Fūkei no hakken » (« La découverte du paysage »), dans *Nihon kindai bungaku no kigen* (« Origines de la littérature japonaise moderne »), Tokyo, Kōdansha, 1980, p. 11-45.
- Layout, M. N., « Of Noisy Trains and Grass Pillow , *Travels of a Genre : The Modern Novel and Ideology*, Princeton, Princeton University press, 1990, p. 105-147.
- Miyamoto-Alvey, N., « With Sidewise Crab-Walk Western Writing : Tradition and Modernity in Shimazaki Tōson and Natsume Sōseki », dans Watson, A., Williams, L. (eds.), *British romanticism in Asia*, Singapour, Palgrave Macmillan, 2019, p. 249-273.
- Murakami, H., « Introduction to The Miner : A Nonchalant Journey Through Hell », dans Sōseki, N., *The Miner*, Londres, Aardvark Bureau, 2016, p. 14-23.
- Nakagawa, S., « Nature as a Problematic Concept in Japanese Literature », dans Ruperti, B., Vesco, S., Negri, C. (eds.), *Rethinking Nature in Japan : From Tradition to Modernity*, Venice, Edizioni Ca'Foscari, 2017, p. 71-80.

Nakajima, K., « Kindai shōsetsu no naka no fūkei : bungakusha wa shizen o dō egaitaka (« Les paysages dans la littérature japonaise moderne : comment les écrivains décrivaient-ils la nature ? »), *Cahiers du CEEJA*, n° 1, 2004, p. 75-81.

Natsume, S., *Teihon Sōseki zenshū (Œuvres complètes de Sōseki, édition révisée)*, vol. 3 : *Kusamakura* ; vol. 5 : *Kōfu* ; vol. 8 : *Kōjin* ; vol. 11 : *Meian* ; vol. 16 : *Hyōron hoka*, Tokyo, Iwanami, 2016-2019.

Natsume, S., *Oreiller d'herbe ou le Voyage poétique*, traduit par Élisabeth Suetsugu, Paris, Picquier poche, 2018, 272 p.

Natsume, S., *Le Voyageur*, traduit par René de Ceccatty et Ryōji Nakamura, Paris, Rivages poche, 2017, 423 p.

Natsume, S., *Le Mineur*, traduit par Hélène Morita, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, 349 p.

Thomas, J. A., « Nature as Japanese Culture : Bringing the Outside In », *Reconfiguring Modernity. Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 168-176.

Vilselv, A.T., « Questioning western universality : Sōseki's Theory of Literature and his novel *Kusamakura* », *Japan Forum*, n° 29, 2017, p. 257-278.

Yiu, A., « A Parody of Forms : Adventures in Narrative in *Kōfu* », *Chaos and Order in the Works of Natsume Sōseki*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998, p. 42-81.

NOTES

1. L'ère Meiji (1868-1912) est une période d'apogée industriel et artistique, de réformes linguistiques et politiques, où le Japon se dote d'une culture moderne en tirant les leçons d'une tradition européenne supposée plus avancée. Cette période est aujourd'hui perçue de façon ambivalente, car le pays émerge en tant que puissance militaire aux ambitions impérialistes.

2. En plus d'être romancier, Sōseki était essayiste et donnait des conférences. Il a beaucoup réfléchi sur l'art et la liberté, l'individualisme forcené et la société industrielle, ainsi que sur le processus de modernité.

3. Voir les nombreux essais de Maeda Ai, fondateur au Japon des études spatiales, qui s'est intéressé de près aux configurations de l'espace et aux représentations du monde urbain chez Sōseki.

4. Nous traduisons. 「私の考えでは、〈風景〉が日本で見出されたのは明治20年代である。むろん見出されるまでもなく、風景はあったというべきかもしれない。しかし、風景としての風景はそれ以前には存在しなかったものであり、そう考えるときにのみ、〈風景の発見〉がいかに重層的な意味をはらむかをみることができるのである。」(Karatani, 1980, p. 18.)

5. Il s'agit d'un style d'écriture visant à abandonner l'ancienne langue littéraire marquée par une multiplicité de styles au profit d'une langue « moderne » plus proche des usages parlés. Ce style qui s'imposa à partir de la fin du XIX^e siècle contribua au développement de la littérature japonaise moderne.

6. Rappelons que le paysage a aussi été un élément fondamental de la construction des nations européennes à la recherche de leur identité au cours du XIX^e siècle.

7. Je ne parviendrais pas ici à expliquer en entier la complexité de ses théories littéraires, mais je rappelle que Sōseki ne se contente pas de relativiser l'universalité de la littérature anglaise, il cherche plus fondamentalement à comprendre les transformations de la littérature dans un contexte d'interaction global, tout en hissant la littérature japonaise au rang de littérature mondiale (Vilselv, 2017).

8. Nous traduisons cet extrait de l'article « Izumu no kōka » (« Du pour et du contre des *ismes* ») que Sōseki publie en 1910 dans le *Asahi*. 「イズムは既に経過せる事実を土台として成立するものである。過去を総束するものである。経験の歴史を簡略にするものである。与えられたる事実の輪廓である。型である。この型を以て未来に臨むのは、天の展開する未来の内容を、人の頭で拵えた器に盛終せようと、あらかじめ待ち設けると一般である。器械的な自然界の現象のうち、尤も単調な重複を厭わざるものには、すぐこの型を応用して実生活の便宜を計る事が出来るかも知れない。科学者の研究が未来に反射するというのはこのためである。しかし人間精神上の生活において、吾人がもしイズムに支配されんとするとき、吾人は直に与えられたる輪廓のために生存するの苦痛を感ずるものである。」

(Natsume, 2019, vol. 16, p. 334.)

9. Nous indiquons, dans l'ordre, la date de publication originale puis la date de la traduction française de référence. Comme l'œuvre fictionnelle de Sōseki est presque entièrement traduite, nous nous appuyons librement sur les traductions d'Élisabeth Suetsugu, Hélène Morita et René de Ceccatty. Les citations en japonais en note sont également suivies des références de la dernière réédition des œuvres complètes de Sōseki aux éditions Iwanami.

10. 「ただこの景色を一幅の画として観、一卷の詩として読むからである。画であり詩である以上は地面を貰って、開拓する気にもならぬば、鉄道をかけて一儲けする了見も起らぬ。ただこの景色が——腹の足しにもならぬ、月給の補いにもならぬこの景色が景色としてのみ、余が心を楽ませつつあるから苦勞も心配も伴わぬのだろう。自然の力はここにおいて尊とい。吾人の性情を瞬刻に陶冶して酔乎として酔なる詩境に入らしむるのは自然である。」 (Natsume Sōseki, 2017, vol. 3, p. 8.)

11. 「西洋の詩になると、人事が根本になるからいわゆる詩歌の純粹なるものもこの境を解脱する事を知らぬ。どこまでも同情だとか、愛だとか、正義だとか、自由だとか、浮世の勤工場にあるものだけで用を弁じている。いくら詩的になっても地面の上を馳けてあるいて、銭の勘定を忘れるひまがない。うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある。汽船、汽車、権利、義務、道徳、礼義で疲れ果てた後に、すべてを忘却してぐっすり寝込むような功德である。」 (Natsume Sōseki, 2017, vol. 3, p. 9.)

12. Nahoko Miyamaoto Alvey (2019) donne un exemple frappant de cette synergie. Dans le premier chapitre, la vue d'une alouette évoque au peintre un poème de Shelley qu'il transcrit en japonais et en même temps un haïku de Mukai Kyorai. Il voit ensuite deux alouettes se croiser dans le ciel. Cette image semble symboliser la rencontre des poésies, ainsi que de deux systèmes d'écriture vertical et horizontal.

13. 「日本の山水を描くのが主意であるならば、吾々もまた日本固有の空気と色を出さなければならぬ。いくら仏蘭西の絵がうまいと云って、その色をそのままに写して、これが日本の景色だとは云われない。やはり面のあたり自然に接して、朝な夕なに雲容煙態を研究したあげく、あの色こそと思ったとき、すぐ三脚几を担いで飛び出さなければならぬ。色は利用に移る。一たび機を失すれば、同じ色は容易に眼には落ちぬ。」 (Natsume Sōseki, 2017, vol. 3, p. 145.)

14. Les premiers peintres japonais de style occidental (*yōgaka*) de Meiji ont étudié en France. À leur retour, ils ont adapté les techniques du pleinairisme français à l'esthétique et aux sujets japonais.

15. 「自分の魂は二日酔の体たらくで、どこまでもとろんとしていた。ところへ停車場を出るや否や断りなしにこの明瞭な盲目にさえ明瞭なこの景色にぼったりぶつかったのである。今まであやふやに不精不精に徘徊していた情性を一変して屹となるには、多少の時間がかかる。この景色はかように暢達して、かように明白で、今までの自分の情緒とは、まるで似つかない、景気のいいものであったが、自身の魂がおやと思って、本気にこの外界に付い出したが最後、いくら明かでも、いくら暢びりしていても、全く実世界の事実となってしまう。自分は自分の魂が、ある特殊の状態にいたため——明かな外界を明かなりと感受するほどの能力は持ちながら、これは実感であると自覚するほど作用が鋭くなかった

ため——この真直な道、この真直な軒を、事実に等しい明かな夢と見たのである。」

(Natsume Sōseki, 2017, vol. 5, p. 58.)

16. 「自分は高い坂へ来ると、息を継ぎながら、一寸留つては四方の山を見廻した。すると其の山がどれも是も、黒ずんで、凄い程木を被つてある上に、雲がかゝつて見る間に、遠くなつて仕舞ふ。遠くなると云ふより、薄くなると云ふ方が適當かも知れない。薄くなつて揚げ句は、次第次々、深い奥へ引き込んで、今迄は影の様に映つてたものが、影さへ見せなくなる。さうかと思ふと、雲の方で山の鼻面を通り越して動いて行く。しきりに白いものが、捲き返してあるうちに、薄く山の影が出てくる。其の影の端が段々濃くなつて、木の色が明かになる頃は先刻の雲がもう隣の峰へ流れてある。すると又後からすぐに別の雲が来て、折角見え出した山の色をぼうとさせる。仕舞いには、どこにどんな山があるか一向見当が付かなくなる。立ちながら眺めると、木も山も谷も滅茶々になつて浮き出して来る。頭の上の空差へ、際限もない高い所から手の届く辺りまで落ちかかつた。」 (Natsume Sōseki, 2017, vol. 5, p. 107.)

17. Sōseki visite lui-même Waka-no-ura au cours de l'été 1911 et emprunte le grand ascenseur en acier construit en 1910. Il raconte dans une conférence avoir eu l'impression d'être un ours prisonnier au zoo. Selon lui, cet ascenseur est « une curiosité inutile qui se contente de monter et descendre ».

18. 「其処は高い地勢のお蔭で四方とも能く見晴らされた。ことに有名な紀三井寺を蔭した木立の中に遠く望む事が出来た。其麓に入江らしく穏かに光る水が又海浜とは思はれない沢辺の景色を、複雑な色に描き出してみた。自分は傍に居る人から浄瑠璃にある下り松といふのを教へて貰つた。其松は成程懸崖を伝ふ様に逆に枝を伸してみた。」 (Natsume Sōseki, 2017, vol. 8, p. 131.)

19. Axe majeur du Japon d'Edo, la route du Tōkaidō (litt. « route de la mer de l'Est ») est une célèbre route qui relie Tokyo à Kyōto en longeant l'océan Pacifique. Ses paysages remarquables et renommés ont inspiré de nombreux poètes et artistes qui les ont immortalisés dans des estampes et des récits. À partir de Meiji, cet axe est modernisé pour faciliter les déplacements et le tourisme.

RÉSUMÉS

Cet article aborde la dimension littéraire de l'action paysagère à travers l'exemple de Natsume Sōseki, auteur japonais majeur du début du xx^e siècle. Je commence par expliquer comment la notion de paysage devient centrale dans les discours de Meiji et traduit un changement de paradigme culturel. Puis à travers l'examen de trois romans de Sōseki qui privilégient la description de la nature et de l'espace sur l'intrigue ordinaire, j'aborde le paysage en tant que dispositif esthétique et idéologique. J'analyse la façon dont cet écrivain enrichit le paysage par la prolifération de références poétiques et picturales interculturelles, mais le déconstruit aussi de façon postmoderne, en mettant à jour l'homologie entre nature, langue et identité nationale. Je conclus que la recherche de Sōseki sur les formes paysagères a contribué à modeler un imaginaire moderne de l'espace et le situe aux prémices d'une conscience environnementale.

This article approaches the literary dimension of landscape action through the example of Natsume Sōseki, a major Japanese author of the beginning of the 20th century. I begin by explaining how the notion of the landscape becomes central in Meiji's discourses and represents a cultural paradigm shift. Then, through a study of three novels by Sōseki which focus on

describing nature and space rather than following a conventional plot, I consider the landscape as an aesthetic and ideological narrative structure. I analyse how this writer enhances the landscape through a profusion of poetic and pictorial inter-cultural references and how he also de-constructs it in a post-modern fashion by modernising the homology between nature, language, and national identity. I conclude that Sôseki's research on landscape forms has contributed to shaping a modern imaginary construct of space and identifies it as being at the inception of an environmental awareness.

INDEX

Mots-clés : littérature, paysage, recherche esthétique, interculturalité, autonomie

Keywords : literature, research in landscape aesthetics, interculturality, autonomy

AUTEUR

AGATHE TRAN

Agathe Tran est doctorante à l'université Paris 7 (CRCAO). Elle termine sa thèse en littérature japonaise moderne sous la direction de Cécile Sakai. Ses recherches évaluent l'impact de la culture visuelle sur les pratiques d'écriture dans le Japon moderne.

agathe.tran1[at]u-paris[dot]fr