

Jo Yoshida, passeur de Kyoto

C'est à mes collègues de Tokyo et de Kyoto, historiens d'art, spécialistes de littérature, philosophes, que je dois mon initiation à la culture japonaise. Cette culture m'avait toujours semblée étrangement proche, bien que je n'aie pas accès à sa langue : elle se concentrait pour moi dans des images – peintures, estampes, calligraphies – et dans l'influence que ces images avaient exercée sur la peinture et la poésie françaises depuis la fin du XIXe siècle. Il me fallait cependant être guidée dans la mise à l'épreuve d'intuitions qui restaient celles d'une sensibilité étrangère par des « passeurs » possédant une connaissance intime de l'univers qui était à l'origine de ces œuvres. Parmi ces passeurs, qui se sont tous montrés à mon égard également attentifs et indulgents, le professeur Jo Yoshida occupe une place particulière. Nos chemins se sont en effet croisés de façon espacée mais régulière tout au long de ces vingt dernières années, de telle sorte que semblait se poursuivre ainsi à travers nous un dialogue entre nos cultures aussi insolite qu'essentiel.

Ma première venue à Kyoto date de mars 1986. J'avais été accueillie à Tokyo par la Maison franco-japonaise pour y donner une conférence. Je souhaitais me rendre à Kyoto afin de vérifier l'hypothèse tout à fait abstraite et livresque que je m'étais forgée à Paris d'une certaine « pensée visuelle » qui serait propre au Japon. Au delà du plaisir de découvrir un monde si différent du mien, j'attendais de cette visite une *inquiétude du regard* qui serait aussi celle de l'esprit. Elle devait m'aider à m'affranchir d'une pensée critique que l'Occident me semblait avoir confisquée indûment au profit du seul langage, et à lui substituer un modèle plus souple et plus complexe, qui serait fondé sur l'image et sur l'écriture. Il y avait beaucoup de naïveté dans ce défi, mais le souvenir que je garde de ces premiers jours passés à Kyoto possède curieusement la même fraîcheur enthousiaste. Les photographies que j'en ai conservées en témoignent. M. Masayoshi Hirota avait organisé une visite du Murin'an pour le jour de mon arrivée. Les clichés de M. Yoshida montrent le petit groupe joyeux que nous formions ce matin-là, auquel s'était associé M. Yasukuke Oura. Les images que j'ai prises du jardin traduisent quant à elles mon émerveillement en découvrant que cet espace de nature savante offerte comme négligemment à la promenade

se démultipliait en fait, de pas en pas, en autant de tableaux précis, aussi parfaits qu'éphémères, que le cadrage photographique possédait le privilège magique de transformer en réalités. Mais il avait été également question de littérature au cours de cette visite. La revue *Equinoxe* était alors en projet – son premier numéro devait paraître l'année suivante – et elle occupa longuement les discussions de la matinée. De son côté, M. Yoshida m'expliquait le succès des œuvres de Marcel Proust au Japon en invoquant le rôle que jouent la mémoire et le temps dans les derniers chapitres du *Genji-monogatari*. Il pensait que ce rôle était assez semblable à celui qu'il occupe dans la *Recherche*, et qu'il avait pu ainsi en susciter et en préparer le goût pour le public japonais.

M. Yoshida avait également pris des photos de notre petite compagnie lors d'une visite que nous avons faite ensuite au parc Maruyama. M'introduire dans un espace qui n'était plus celui des jardins, contrôlé par la main de l'homme, mais d'un lieu brut, encore imprégné de traditions ancestrales, était une preuve de confiance dont j'avais été très touchée. C'était aussi une autre dimension de la pensée visuelle japonaise qui m'y était révélée. Assurément, nous étions bien loin des « concepts » par lesquels Paul Valéry stigmatise l'incompréhension de l'Occident envers tout ce qui touche au visible : « La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus que par les yeux », écrivait-il. Mais nous l'étions tout autant ici des « espaces colorés » qu'il leur oppose, ces pures surfaces de l'apparence qui constituent le grenier à images des peintres et des poètes. Dans un lieu comme celui-ci, le visible donnait directement et naturellement sur l'invisible.

J'ai eu la chance de pouvoir poursuivre mes enquêtes l'année suivante, à la faveur d'une invitation au *Jinbunken* dans le séminaire que dirigeait M. Hitoshi Usami. M. Yoshida ayant passé la majeure partie de cette année-là en France, nous n'avons pu que nous entrevoir. C'est seulement cinq ans plus tard, en 1992, que nous avons repris notre dialogue, dans le cadre d'un échange d'enseignants entre les universités de Kyoto et de Paris 7.

J'étais arrivée à Kyoto début avril. Par les fenêtres du taxi qui me conduisait, tard dans la nuit, à la Maison de Shugakuin, l'éclat lunaire de fleurs

fantômes surgissant en bouquets contre les vitres m'avait avertie que le printemps japonais était là : j'allais enfin, à mon tour, « voir les cerisiers ». Ce fut en réalité une aventure qui m'entraîna de semaine en semaine, pendant un mois, du nord au sud de Kyoto à la poursuite de floraisons capricieuses. Ce serait trop peu de dire que ces arbres étaient vivants. C'étaient des êtres radieux et énigmatiques, tantôt splendidement menaçants, tantôt, comme par l'effet d'une fatalité secrète, sombrant dans une brutale agonie : il suffisait d'une après-midi de pluie pour disperser leur fragile duvet floral et le répandre sur le sol, où de beaux oiseaux sombres et dorés venaient aussitôt les picorer en poussant de petits cris. Si les Japonais photographient les cerisiers au printemps et les érables à l'automne, me disais-je, c'est pour la même raison qui leur fait prendre en photo leur famille ou leurs amis, et négliger les paysages : parce que fleurs, feuilles et êtres humains *passent* également, tandis que les espaces naturels, qu'ils aient été abandonnés à eux-mêmes comme les abords des montagnes, ou artificiellement recomposés comme les jardins, sont déjà, d'emblée, des *images*, au sens où leur fonction première est, de même que celle des images, de nous transporter au-delà de toute mesure humaine, sur les frontières de *l'ailleurs*.

Cette réflexion devait me conduire à porter un autre regard sur la manière dont les chercheurs japonais abordent la littérature française. Je connaissais le décalage qui existe entre nos deux cultures par ses aspects graphiques et picturaux, mais il me semblait en quelque sorte naturel et relativement facile à déchiffrer. Toute image est faite d'amalgames – c'est sa définition même – et la nouveauté la plus inattendue ne la perturbe jamais : elle l'enrichit au contraire. Dans le domaine de la littérature, l'enrichissement que l'on pouvait attendre d'un tel décalage s'avérait beaucoup plus délicat à définir, et plus encore à justifier avec objectivité. En raison ses différences profondes qui séparent nos deux langues, sans aucun doute, mais aussi parce que se combinaient aux catégories sur lesquelles avait pris appui l'écrivain au moment où il créait son œuvre des critères d'appréciation et de goût qui n'avaient plus aucun rapport avec elles. Le problème semblait curieusement inexistant aux yeux de mes collègues japonais. Fallait-il y voir un écho des formes mêmes de l'écriture japonaise – si éloignées de la raideur monolithique de l'alphabet latin - qui jouent indifféremment du double clavier des *kanji* et des *kana* ? Jo Yoshida passait avec autant d'aisance

et de passion d'une culture à une autre, de la littérature française contemporaine aux traditions les plus anciennes du Japon. Il continuait d'ailleurs, avec beaucoup d'obligeance, à se soucier de m'y introduire. Le souvenir le plus impressionnant que j'aie gardé de ce mois d'avril est celui d'une journée où nous nous sommes rendus avec Mme Noriko Yoshida de Kyoto au lac Biwa, en passant par la montagne. C'était tout à la fois la fête et la mort, le surgissement de la beauté quotidienne d'une nature en plein éveil, et l'invisible partout présent, sous différentes incarnations que Jo Yoshida m'apprenait à reconnaître : les singes, messagers terrestres des dieux, qui venaient tout près de la voiture ; les petites cabanes de bois noir à la porte fermée ou grillagée du sanctuaire de Hiyoshitaisha, habitées chacune par une divinité – il songeait à la peur que l'on devait éprouver la nuit dans un tel lieu. Ainsi se précisait peu à peu pour moi ce que je ne saurais nommer que, beaucoup trop sommairement, « l'autre visage de Kyoto » – car il en existait de bien différents encore, que lui-même et mes autres « passeurs » m'avaient également révélés depuis six ans. Mais c'est ce visage-là, cette mémoire-là, qui restent associés pour moi le plus profondément à Jo Yoshida.

Je devais le revoir encore à trois reprises. Ce fut d'abord à Kyoto de nouveau, en 1998, à l'occasion d'un colloque organisé à l'Institut français, *Écriture/figure*, dont nous avons été l'un et l'autre, à distance, les responsables scientifiques. Les actes de ce colloque ont paru dans le numéro 17/18 d'*Equinoxe* – dont Jo Yoshida était devenu le directeur – deux ans plus tard, après un bref séjour qu'il avait fait à Paris, où je l'avais accueilli à mon tour dans le cadre de nos échanges interuniversitaires.

Nos recherches à l'un et l'autre avaient beaucoup évolué depuis notre première rencontre, mais il m'apparaît aujourd'hui que c'était de façon parallèle. Notre objectif était resté le même : interroger chacun nos deux cultures pour comprendre comment elles avaient pu – et pouvaient encore – se croiser et se compléter. Dans *Vues de Kyôto*, où il avait reconnu avec amusement certaines figures qui lui étaient restées familières, dont il m'avait donné des nouvelles, j'avais essayé d' « inquiéter » – pour reprendre le terme que j'utilisais tout à l'heure – le logocentrisme occidental. Il avait consacré pour sa part ses articles

les plus récents d'*Equinoxe* non plus à Proust, mais à un écrivain japonais à la culture composite, déchiré entre le passé et le présent qui s'affrontaient au Japon au début du XXe siècle, Ryûnosuke Akutagawa. Yoshida voulait apporter à la génétique littéraire française les enseignements de l'écriture et de la création japonaises. « ...Du moment que l'étude génétique vise à mettre au jour, en travaillant sur les brouillons et les ébauches, une partie des lois générales qui sous-tendent l'écriture d'un écrivain, elle pourra et devra, croyons-nous, franchir la frontière de la langue » écrivait-il en introduction à « Genèse de l'ouverture : *Rashômon* d'Akutagawa » (*Equinoxe* n° 16), nouvelle dont il commente avec minutie le processus étrangement syncopé, avant de s'interroger sur le rôle des digressions dans les avant-textes de *Hina* (n° 17/18).

C'est à Komaba que nous nous sommes salués pour la dernière fois, en novembre 2003. L'université de Tokyo avait consacré une journée d'études à Roland Barthes, au cours de laquelle nous devions intervenir tous deux. « Vous n'avez pas changé » m'avait-il dit aimablement, en me fixant du regard aigu d'un homme dont je savais depuis vingt ans à quelles astreintes médicales cruelles et lancinantes il était condamné chaque semaine, mais dont il ne m'avait jamais parlé, dissimulé derrière ses rires. Notre dialogue se poursuivait ailleurs : la galerie Idemitsu consacrait au même moment une exposition non pas aux haïkus de Matsuo Bashô, que Barthes avait tant célébrés, mais à ses calligraphies et à ses peintures, qu'il ignorait.

Anne-Marie CHRISTIN
Université Paris 7 – Denis Diderot