

IV 遠くから〈市民社会〉を眺める

12. Valeurs du peu dans *De nul lieu et du Japon*
de Jacques Dupin Franck Villain
13. Poésie Moderne et émotion: lyrisme et parole-énergie Franck Villain
14. 森への視線—屋久島における
世界自然遺産と観光開発のゆくえ— 関根久雄

12. Valeurs du peu dans *De nul lieu et du Japon* de Jacques Dupin

Franck Villain, Assistant Professor
Doctoral Program in Modern Cultures and Public Policies
Graduate School of Humanities and Social Sciences
University of Tsukuba

*La poésie qui nous chasse, et nous
prend à la gorge, elle rase plus près,
elle blanchit plus noir*

Publié dans la revue *Argile*¹ en 1978, puis chez Fata Morgana en 1981, *De Nul lieu et du Japon*, inscrit dans l'œuvre de Jacques Dupin, une référence japonaise qui rive l'écriture à une présence de l'Extrême-Orient dans laquelle se reflète une relation à l'épure. Ce recueil, réédité en 2001 chez Farrago, se voit complété par un second volet de seize poèmes. Ajoutons que ce recueil trouve sa première configuration en un groupe de 7 textes intitulé "Japon" et publié en 1975 dans *La revue des Belles Lettres* qui consacrait alors un ensemble en l'hommage à Philippe Jaccottet. Ce premier groupe de poème s'organisait alors comme une réponse à la sérénité gagnée par l'écriture du recueil *Air*, et orientait très nettement la relation de Dupin à l'Extrême-Orient vers une impossible ascèse. Le Japon, l'épure, l'écriture de la dessaisie n'effacent en rien les hantises intérieures et la violence qu'elles abritent. L'écriture du peu, chez Dupin refuse ainsi d'emblée une rêverie sur un illusoire "orient limpide". Cependant, il n'en demeure pas moins que ces questions du "peu", du dépouillement, du détachement ou du déplacement de soi restent prégnantes en arrière-fond de l'écriture et aux fils des années, en témoigne l'élaboration des différentes publications qui donne à *De nul lieu et du Japon* sa configuration définitive. C'est de cette présence du peu et de sa résonance japonaise dont j'aimerais parler en tentant d'en saisir les lignes de force. Qu'est-ce qui rattache Dupin à cette épure extrême orientale et le fait graviter, sans illusion, autour d'une parole se rétractant dans les plis du presque rien ?

I.

Pour cerner ce goût du peu, il convient d'abord de resituer brièvement l'écriture

¹ *Argile*, n.XV, Maeght édition, 1978, p.5-17.

de Dupin dans la génération qui le porte et dans laquelle ce recueil s'inscrit². Les années 50-70 sont profondément marquées par une défiance à l'égard de l'imagination, du langage et des valeurs qui sous-tendaient la société d'avant-guerre. Sur le plan esthétique, cette génération réagit contre les ambitions surréalistes, et sur le plan idéologique tente de répondre à un monde en ruine qui a perdu toute confiance dans le sens de l'Histoire. Dupin, à ces débuts, déclarait ainsi : "on ne peut édifier que sur des ruines"³. Et l'éboulement sera un des principes actifs de son écriture. Travail d'érosion, de saccage, de béance dans les certitudes léguées, crise du sens, ère du soupçon, tous ces constats et interrogations orientent cette génération vers les territoires du Vide, de l'inarticulé, du précaire qu'il s'agit alors d'investir en dehors de toute visée nihiliste. Le blanc envahit la page et l'écriture se replie sur les franges d'un minime permettant à la poésie de "baisser le ton", selon le mot de Jaccottet, et de se rabattre sur un quotidien et des paysages qui contrebalancent l'effondrement de l'Histoire. L'espace temporel du poème se rétracte alors sur un immédiat à saisir à la volée. Ce repli sur le peu d'un ici-maintenant permet également à la poésie de reformuler son fondement à partir de l'âpreté, de la vélocité et de l'ambition d'une décantation intérieure. C'est "l'aridité qui découvre le jour"⁴ dans "la férocité du rapide"⁵ de du Bouchet et c'est la poétique d'ascèse de Jaccottet qui trouve dans le recueil *Air* son expression la plus triomphante. C'est dans ce contexte d'interrogation et de séduction du peu que la matière japonaise et sa relation à l'épure rentrent en résonance.

En effet, face à cette crise du monde occidental, où il s'agit désormais de s'arracher d'un monde fléché par le plein et le lié, les voies de l'Asie s'imposent comme une tentation, un "contre ici"⁶. Michaux investit le vide du Tao, Bonnefoy se penche sur

² Voir à ce sujet, l'article de Dominique Viart "La poésie française et le sens de la précarité", in *Le haïku et sa réception en France*, Revue des Sciences Humaines, à paraître en 2005.

³ "Comment dire", in *Cendrier du voyage*, G.L.M., 1950.

⁴ "Du bord de la faux", in *Dans la chaleur vacante*, Poésie/Gallimard, 1991, p.11.

⁵ *Rapides*, Fata Morgana, 1980.

⁶ Olivier Himy, "la référence japonaise reste prise, ici comme ailleurs, dans un jeu très occidental, où l'orient apparaît comme un "contre ici". Ce qui est remis en cause c'est le piège de la rationalité objectivante qui veut que le langage ait un sens, ou que la peinture soit une question de visible" (Olivier Himy, "Phénoménologie du Corps et de la langue, Le souffle dans *Matière du souffle*", in *L'Injonction silencieuse, Cahier*

le Zen, Dupin se rend au Japon à six reprises, et sur un plan formel, la réception du haïku approfondit et encourage les expériences de la déliaison alors que la figure de Basho vient hanter bien des esprits⁷. *De nul lieu et du Japon* reprend ainsi à son compte cette atmosphère d'époque et rentre en débat avec ces attirances du moment. On retrouve ainsi au fil des textes, l'attrait pour une écriture travaillant à se détacher de l'Histoire et de l'enlissement intérieur, "Pour écarter le sanglier / et les monstres de l'Histoire"⁸, où il s'agit d'écrire "selon le si peu de soie / qu'un ver file"⁹ dans l'espoir de reconquérir l'essence d'une force et d'une réconciliation avec la finitude, "le vide est plénitude et la fleur / haillons de la mort légère"¹⁰. La donnée japonaise vient ainsi travailler les textes et tente de commercer avec la poétique de Jacques Dupin. Comment ces références s'inscrivent-elles alors au sein de l'écriture ?

Un premier élément de réponse est de constater que le Japon évoqué se condense la plupart du temps en quelques vers placés en attaque du poème et qu'isole ensuite un double interligne. Cette disposition typographique dans laquelle émerge un fragment de vie japonaise détaché de toute vue d'ensemble, et très marqué par la juxtaposition, place l'écriture dans une sorte de dialogue avec le haïku. Le poème trouve avec cette forme brève et les motifs qui la composent soit l'impulsion à partir de laquelle le texte s'élance, soit une matière qui s'infiltré dans le texte et le travaille de l'intérieur. Cette résonance a déjà donné lieu à une étude dont je résume ici les grandes lignes¹¹. Il ne s'agit pas bien sûr d'aboutir à un "haïku à la Française" mais d'intégrer la force de saisissement que véhicule cette forme d'expression. Le Japon de Jacques Dupin se condense ainsi en une vingtaine de mots qu'égrainent de-ci de-là les pages et

Jacques Dupin, La Table Ronde, p.133).

⁷ On connaît l'influence de la découverte par Jaccottet de l'anthologie de haïku de Blyth, ajoutons qu'en 1951, la revue du Sud, publie un cahier spécial sur le haïku ; de même, dans son numéro consacré aux événements de mai 68, les cahiers de revue L'éphémère, sous la proposition de du Bouchet, publie des extraits de la sente étroite du monde de Bashô, imposant ainsi au cœur de textes très marqués par l'événementiel (textes de du Bouchet, des Forest, Dupin) la figure du passant, volontairement anonyme, et libéré de tout attachement.

⁸ *De Nul lieu et du Japon, p.27.*

⁹ *Ibid., p.17.*

¹⁰ *Ibid., p.10.*

¹¹ Voir notre article "*De nul lieu et du Japon. En écho au haïku, brièveté et force d'effraction*", in *Revue des sciences humaines*, à paraître en 2005-2006.

dans lesquels une vie nipponne resserrée en une trame ténue et disloquée se donne à lire. Place alors au familier et à l'attention portée au plus infime. La cassure d'un cheveu¹², "la torsion d'une mèche qui se consume"¹³, la saisie d'une simple mousse, "le soliloque d'un crapaud"¹⁴, le bruit d'un couteau qui tranche¹⁵, placent le poème à l'écoute d'une acuité extrême où toutes les formes de manifestation de la vie se chevauchent et interpellent, qu'elles soit crapaud, danseuse, potier, cuisinier ou jardin silencieux. Citons pour l'exemple, ces ouvertures de poème :

- " Le génie d'envelopper
 trois fois sept fois un présent „16
 le soleil
- " La délicatesse la massivité
 de l'affrontement de deux rocs
 engraissés par le ciel „17
- " Une très lente ancienne
 chute d'eau hors „18
 la vie saccagée

La matière japonaise condensée en quelques vers joue ainsi comme force d'effraction. Saisie dans l'arraché de ses rites (l'art de l'emballage, le combat Sumo) ou de ses lieux, elle s'offre comme une force d'apparition qui délocalise plus le poète par son aspect inaugural, inédit ou indéchiffrable¹⁹ que par le désir de se retrouver allégé par une rêverie sur l'Extrême-Orient. Il s'agit avant tout d'être saisi, pénétré, déplacé par un abrupt violemment ressenti et que ce don du peu avive en sa plus fine arrête. Le clin d'œil au haïku est ainsi une manière de "perpétu(er) l'éclair"²⁰ et d'aligner sa force de frappe à une problématique toute occidentale et dans laquelle l'écriture de Dupin est

¹² "L'infime secousse d'un seul de tes cheveux en se brisant", *De nul lieu et du Japon*, p.11.

¹³ Ibid., p.14.

¹⁴ Ibid., p.16.

¹⁵ "sept coups d'un couteau effilé", Ibid., p.32.

¹⁶ Ibid., p.12.

¹⁷ Ibid., p.28.

¹⁸ Ibid., p.16.

¹⁹ "par un minuscule défaut de connaissance / je suis l'éjecté seul / du cercle Sumo", Ibid., p.28.

²⁰ Ibid., p.11.

profondément engagée. La forme dépouillée et disloquée du haïku participe à la rêverie d'une parole du surgissement, d'une écriture qui saurait reconquérir la dynamique de la naissance. Au poète alors de répondre à cette vélocité, de "plonger" en elle, comme l'annonce l'injonction du poème d'ouverture²¹. Le Japon de Jacques Dupin ne renvoie ainsi à aucun désir d'exotisme, ni à un plaisir d'érudition, mais à l'accueil d'un presque rien sur lequel le poème doit se tendre et vibrer. Le second poème du recueil énonce le champ d'une telle perspective :

" Sur le neutre de la flûte
où ta lèvre attire
et creuse une flamme d'air

le vide est plénitude et la fleur
haillons de la mort légère "

Entre le monde et soi, un accord sonore est à saisir, un accord que le poème place entièrement du côté de l'air et d'une révélation : "le vide est plénitude et la fleur / haillons de la mort légère". Nous sommes loin du tambour rimbaldien²² et des grandes orchestrations poétiques. Si chant du monde il y a, il s'écrit à partir d'une modeste "flûte", sans doute japonaise, et sur laquelle ne s'impose d'une participation minimale du sujet, "sur le neutre de la flûte". L'accueil du peu commence par ce vide intérieur et se charge d'accueillir et de creuser la plus insaisissable des énergies : "une flamme d'air". La réponse au monde ne doit rien dire d'autre, l'érotisme des lèvres se détache de tout magnétisme. Il ne s'agit ni de projeter sa libido, ni de s'approprier l'énergie du "peu" mais de répondre au désir en taillant indéfiniment ce legs du minime, à l'image de cette "lèvre qui attire et creuse une flamme d'air". Le "neutre de la flûte" est un travail à rebours de soi et de la matière, et c'est sur ce mouvement de sape que le révélé se donne : "le vide est plénitude et la fleur / haillons de la mort légère". On part ainsi du "peu" de la flûte, de l'air et de soi pour aboutir à un accord ancré sur le vide, un "vide

²¹ "Plonger / entre ses genoux ouverts / reconquérir sur le blanc / le sang heurté de sa naissance", Ibid., p.9.

²² Rimbaud, "Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie", extrait cité par Jaccottet dans la préface de son anthologie personnelle de Haïku (*Haïku*, Fata Morgana, 1996, non paginé). Sur le rapport entre la citation de Rimbaud et la réception du haïku par Jaccottet, nous renvoyons à l'article de Yasuaki Kawanabe, "Tambour et éventail : Rimbaud face au haïku dans le regard de Philippe Jaccottet", in *Arthur Rimbaud à l'aube du nouveau siècle*, Klincksieck, à paraître en 2005.

plénitude", chargé positivement.

Le Japon qui étonne et se fait événement, ces fragments de quelques vers que le texte cristallise en jaillissement et la réplique intérieure qu'ils provoquent vont s'organiser autour de ce vide. Le "neutre de la flûte" s'établit donc sur le refus de construire, de hiérarchiser ce qui se propose et dicte ainsi à l'ensemble du recueil et à la dynamique interne des textes une esthétique fondamentalement marquée par l'irruption; irruption d'une part des mots sur la page qui se découpent avec netteté et s'affirment avec certitude dans leur isolement, mais également irruption dans le mouvement du texte de brusques bifurcations au jeu de décrochements abrupts où l'on passe brutalement d'une sensation à un lieu, d'un motif à un autre. L'accord au monde sur lequel s'élabore ce recueil gravite autour d'un magnétisme obscur, d'une cavité secrète dans laquelle retentit une force de déflagration. "Le neutre de la flûte", loin de toute harmonie, libère plutôt une onde de chocs, une vibration première, nue, tendue sur sa tension native et que le texte travaille surtout à ne pas trahir. Le troisième poème du recueil donne à cette résonance neutre sa configuration fondamentale.

" L'archipel et les constellations

qu'on me lie à cet attelage au savoir
au non-savoir poudrière

désir gisement

dont l'infime secousse d'un seul
de tes cheveux
en se brisant perpétue
l'éclair "

En attaque du poème une donnée nette de tout commentaire : l'archipel, ce Japon éclaté, brisé par les forces telluriques et qui trouve son reflet cosmique dans le feu nocturne des constellations. Ce trait d'union entre terre et ciel est entièrement tendu par la présence du vide, vide de la mer - vide du ciel, et donne espace à un dehors façonné par une force d'éclatement primitive, tendue sur sa figure d'unité brisée. Voilà de quoi river l'intériorité et "le neutre de la flûte" : "L'archipel et les constellations / qu'on me lie à cet attelage". L'injonction est lancée et déjà l'écriture mime par sa

disposition typographique la configuration du répondant intérieur : "au savoir / au non-savoir poudrière // désir gisement / dont l'infime secousse d'un seul / de tes cheveux / en se brisant perpétue / l'éclair". Il n'y a pas à niveler la réplique intime mais à vibrer au jeu de ses secousses, de ses cassures et de ses contradictions spontanés. "Le neutre de sa flûte" établit ainsi sa ligne sonore sur ce balancement du "savoir" et du "non-savoir", se détache de toute ligne mélodique pour une "ligne explosive –vivante, et qui éclate au fond de nous, à la lisière de la conscience et du sommeil"²³ : "poudrière désir / gisement" nous dit ce poème. Nœuds d'énergie enfouies et que le saisissement du "peu" est à même de raviver en sa plus vive crête, à l'image de ce simple "cheveu" qui se brise et "perpétue l'éclair".

De nul lieu et du Japon trouve ainsi dans ce troisième poème la configuration générale dans laquelle l'écriture de l'épure va s'écrire ou tenter de s'écrire. Le Japon, condensé en une trame ténue dans laquelle peut se lire comme un clin d'œil au haïku, envahit le poète. Il importe alors de se laisser pénétrer par cette force de saisissement et de capter l'implosion intime qui se libère. Un tel accord au monde suppose bien sûr un excès. Excès de cette extériorité dépouillée de tout cadre et de la densité qu'elle absorbe, et excès de cette réponse intime désenclavée de tout. Le neutre, dans ce recueil, trouve ici sa configuration : rencontre entre une intrusion du dehors contractée en quelques mots et rendue étrangère par sa valeur japonaise, et une déflagration intime autour d'un "vide plénitude" à préserver tel quel²⁴. Au poème alors de se tendre sur cet aura du non-formé et sur l'aigu des rapports qui donne corps à l'écriture du peu.

A quoi nous mène alors cette esthétique ? Peut-on parler ici d'une décantation intérieure, d'une ingénuité au monde retrouvée et épurée de toute angoisse et par laquelle vie et mort se réintègrent aux lois des cycles ? Si les trois poèmes d'ouverture établissent en effet une sorte de lieu initial à investir, l'ensemble du recueil multiplie les tentatives pour y accéder, et force est de constater que très rapidement les poèmes se démarquent d'une hypothétique réussite. Le travail d'épure, loin de dégager un espace d'air, s'ancre irrésolument sur un "ossuaire grouillant de démangeaison",

²³ *Couleurs*, Paris, Maeght, 1981, p.16.

²⁴ Le poème travaille donc à accentuer ses cassures, ses silences et la force d'injonction de ce qui se libère.

couvrant ainsi l'effraction du peu et le "vide plénitude" qui l'organise d'une ambiguïté fondamentale. C'est cette ambiguïté que j'aimerais désormais souligner.

II.

De nul lieu et du Japon consacre une série de poèmes aux jardins zen. Lieu emblématique de l'épure japonaise, de sa philosophie, de son travail pour s'extraire de la lourde matérialité. Espace d'air par excellence et de "leçon d'humilité"²⁵. Dupin tente alors de rejoindre le jardin zen et sa méditation mais loin de toute assonance, le texte marque soit un écart, soit une brusque déviation du ton. La valeur de l'épure balance alors entre une plénitude ressentie et une frappe résolument creuse. Le premier texte consacré aux jardins repose ainsi sur cette volte-face du tout et du rien, du sérieux et du dérisoire.

" On a payé les trois yens
on est passé devant le jardin
sans le voir

et ce fut l'éblouissement du retour
le rebrousse chemin volatil

la voie soudain
illuminante illuminée
- et rien

"

Un jardin, sa modestie et son méditation saisie au vol. Dupin se plie au rite d'une visite touristique. Banalité de l'expérience et simplicité de l'expression qui en témoigne. Nous voici dans le décor japonais tel que l'on peut aisément l'imaginer : une brutale confrontation à l'épure qui tend ici à l'extrême de la disparition, et en retour, "le rebrousse chemin volatil", la grande leçon intérieure : "l'éblouissement du retour", "la voie soudain / illuminante illuminée", un surcroît d'émotion et de langage, cette "flamme d'air" qui nous embrase et qui tout d'un coup nous dit : ça parle, ça parle fort, absolument. Poème qui pourrait être de la victoire, du dégagement de soi, mais voici que tout s'effondre aussitôt. A peine la "voie" s'inscrit qu'elle se voit tailler par sa propre évanescence. Cette entaille savamment découpée par l'attaque du tiret et du rejet, rend encore plus aiguë la coupure irréparable qui s'organise : illumination "· et

²⁵ Ibid., p.26.

rien". Le "vide plénitude" se double d'un puits sans fond. Si le peu vient trouer l'opacité tragique qui nous enferme, il nous rive également à son don de poussière : décharge d'intensité "– et rien". Comment alors lire ce "rien" ? Doit-on l'interpréter comme une illumination intacte, préservée, tendue à vif sur "la lisière du sommeil et de la conscience", fruit de ce "savoir - non-savoir", pure émotion dégagee de toute mémoire, ou doit-on l'accueillir, au contraire, comme l'enthousiasme brisé d'une révélation creuse, illusoire, dévorée par l'inconsistance qui la soulève ? Le texte repose sur cette ambivalence et entrecroise ainsi au fil des vers un ton à la fois proche d'une ferveur juvénile totalement ouverte à la charge du monde ("l'éblouissement", "la voie soudain / illuminante illuminée") et d'une ironie critique, acerbe, rabaissant le lieu visité en un "jardin à "trois yeûs", en une leçon à trois sous où l'on "passe sans (rien) voir". Force ou dérision de cette épure ? La question reste posée.

Ainsi la plupart des textes consacrés aux jardins japonais établissent la valeur du "peu" sur ce double-fond. Et d'une manière générale, si le poème parvient à travers la référence japonaise à découper des brèches, des élans aériens, ces derniers sont systématiquement contrebalancés par un autre bloc qui vient faire dissonance à cette légèreté entrevue. A l'exception de quelques équilibres heureux²⁶, la perception de l'épure et son travail d'évidement ne s'établissent pas sur un vide résolument conquis et entièrement habité par l'allègement. Le peu est vécu dans la volte-face de sa matière et tantôt s'embrace en un feu de paille, tantôt s'écrase sur le retour d'une opacité résolument fermée. Mais ajoutons cependant que l'écriture ne tranche jamais sur la portée de la dissonance. L'absence de point en finale de chaque poème en témoigne. On reste sur le neutre de l'affrontement et sur l'irrésolu de son ouverture, dans ce choc des contraires cher à Héraclite et à René Char. Il ne s'agit donc pas d'annuler le pouvoir d'effraction du "peu" mais de l'inscrire dans tous ces composants au-delà de toute adhésion fervente et sans partage. Ce qui est contesté est plutôt une victoire de la transparence et du détachement intérieur, l'impossibilité dans l'absolu d'acquiescer et de s'abandonner totalement à la philosophie extrême-orientale²⁷. Un des poèmes

²⁶ "Les mains lisses de terre humide / un potier tourne de l'aube // à la nuit
l'instant différé de sa mort // nous goûterons dans ce bol / la mer intérieure / le riz
blanc", *ibid.*, p.15.

²⁷ Le texte consacré au combat sumo et à sa ritualisation est ici exemplaire : " La

consacrés au jardin est à ce sujet très révélateur :

" Pour écarter le sanglier
et les monstres de l'Histoire

la scansion de l'eau		la pulsion
de la source		
captée dans le tibia de bambou		
qui bascule	et sonne	contre le rocher

dans les jardins du Prince	jardins	"
du Vide		

De nouveau un lieu de taille et d'effacement, un lieu suspendu sur la royauté de sa découpe et de sa composition, "dans les jardins du Prince". Lieu qui écarte l'animalité lourde, "le sanglier"²⁸, et inscrit une autre temporalité, une mesure capable de repousser "les monstres de l'Histoire" et qu'incarne ici ce rythme minimal libéré par la "scansion de l'eau" "capté dans le tibia de bambou / qui bascule et sonne contre le rocher". Rythme fondateur, "pulsion de la source" nous dit Jacques Dupin. Autre figure du "neutre de la flûte". Un dégagement aérien se propose : le filet d'eau, le bambou qui l'accueille et ce battement primitif dégagé des bruits de la ville et des hommes dictent au lieu sa mesure sonore et régulière. De quoi méditer, se détacher, participer à ce vide conquis qui vibre dans l'effilée des formes et des forces, mais l'écriture de nouveau, par sa découpe et ses blancs, met en relief une contre-mesure ambivalente. L'attention, en effet, se condense plus sur le mouvement de bascule et de fracas du bambou "contre le rocher". De nouveau la loi de la matière, son invincible opacité et qui ne sont pas sans rapport au "sanglier" et à "l'Histoire". Tout le travail de taille n'efface pas ce rocher rudimentaire contre lequel l'envolée silencieuse et intérieure vient s'écraser. On retrouve ainsi sous une autre configuration l'ambiguïté du texte précédent : nulle échappée définitive, un accueil certes et une tentation de l'épuration, mais dans lesquels la contradiction se tend sur son aigu. Se réimpose ainsi la volte-face du lieu, "jardins du Prince jardins du Vide", alors que la taille du jardin

délicatesse la massivité / de l'affrontement de deux rocs / engraisés par le ciel // par un minuscule défaut de connaissance / je suis seul / éjecté du cercle sumo", *ibid.*, p.28.

²⁸ le sanglier est le totem de l'enlissement intérieur pour Jacques Dupin.

nous place du côté du squelette, "la pulsion / de la source / captée dans le tibia de bambou". Un rongement radical s'inscrit désormais en arrière-fond du tableau et oriente le jeu du tout et du rien sur une autre ambiguïté : La saisie du "peu" s'accompagne également d'un travail de saccage qui réinscrit l'épure dans le travail de la mort.

C'est sans doute sur ce point que la sensibilité de Jacques Dupin prend le dessus sur l'accueil de "l'extrême pensée de l'extrême orient"²⁹ et marque la limite du dialogue avec la culture japonaise. Si d'un côté, le poète, au cours de ses séjours, est extrêmement attentif à tout ce qui touche cet effilé des lignes et des formes que le Japon décline sous tous les angles (cuisine, temple, jardin, écriture), il n'en demeure pas moins que cet évidemment, loin de dégager la neutralité d'un chant, réinscrit au contraire le poète dans son face à face à la matière et aux forces sous-terraines qui le hantent et le fondent. La relation à l'épure est ainsi systématiquement reconduite à l'échancrure qui la supporte et qui n'est pas sans rappeler le travail de sappe de Giacometti et de l'énergie négative qui porte l'écriture du poète. Le jardin zen et sa méditation sont ainsi traversés par des images de broyage et de dépeçage, un "théâtre de becs et de griffes"³⁰ que cristallisent l'emblème du "couteau" et celui des "ongles" d'une main fantomatique grattant le sol jusqu'à l'arrêt, plaçant au même niveau "jardin de mousses" et "supplice". L'épure est ainsi le fruit d'un corps à corps acharné et témoigne en ultime lieu d'un travail de rongement du dehors sur le dedans, et en réplique du dedans sur le dehors par lequel l'acte créateur renoue avec le fondement de son impulsion et le mystère de son origine.

On retrouve donc en arrière-fond du dialogue avec l'épure japonaise, l'ambivalence fondatrice de l'écriture du poète : cette confrontation du corps, des mots à une force originelle chaotique qui ruine et dresse en même temps et que la poésie de Dupin tente de ressaisir en son intensité, et ce depuis ses premiers écrits. *De nul lieu et du Japon* prolonge et met en scène différemment l'écriture de l'éboulement proclamée dans les premiers recueils. Ainsi, l'écriture minimale qui se propose ici est plus le

²⁹ *Matière du souffle*, Fourbis, 1994, p.19.

³⁰ *De nul lieu et du Japon*, p.25.

résultat d'un travail de découpe abrupte que d'une pesée de nuage. L'écriture aiguise plus ses cassures qu'elle ne les efface. En témoigne la syntaxe des poèmes très marquées par ces coups de butoir soutenus par d'incessants rejets et par une dynamique de juxtaposition rêche. Tout est fait ainsi pour que la parole "jette aux orties la conspiration du lisse et de l'étincelant (...) pour la rocaille et l'embu, pour le glissement, le gémissement, pour le gisement de la nuit"³¹. Le cinquième poème du recueil propose un bel exemple de ce glissement de l'épure japonaise vers le travail de ruine qui la sous-tend mais par lequel l'acte créateur renoue en parallèle avec l'essence du monde.

" la nuit	la mer
l'ombre verte	
d'un mât	
la cassure	
correction de visée	l'infini
rongeant le fer	
la carène	
d'œuvres vives	
si je n'écrivais d'être mort	» ³²

La première partie du poème condense en quelques traits un paysage digne d'une estampe japonaise, et s'impose en partie sous les traits d'un haïku, du moins tel qu'un lecteur occidental peut les lire³³ : la nuit, la mer, le jeu d'ombre du mat qui erre sur les eaux et vient casser la monotonie du grand ensemble cosmique; en quelques traits, les vers d'ouverture installent un décor minimaliste et

³¹ "Tirée de soi", in *Echancré*, p.20.

³² *De nul lieu et du Japon*, p.13.

³³ On retrouve en effet ici les grands traits propre à l'écriture du haïku : les lacunes, la juxtaposition, la brièveté, le choc des contraires et l'irrésolu du rapport entre les mots. Ces vers d'ouverture, comme le haïku, restent ouverts à une question et vont varier leur signification sur une large palette sensible où plusieurs lectures s'entremêlent : faut-il ainsi retenir de cet ensemble, l'isolement de l'homme face aux grandes forces cosmiques et naturelles, cette solitude de la barque noyée entre "nuit" et "mer" ? Faut-il saisir de cette cassure la volonté même de l'homme de s'extraire pour inscrire dans l'insondable de l'origine (la nuit la mer) la marque de son histoire; cassure où se dit l'homme en partance, en errance; cassure qui perturbe la monotonie des grands ensembles et inscrit le particularisme, la trace, une ombre à l'image du "mât" ? Y a-t-il alors désespoir ou rage de vivre, de souiller, de marquer le monde ? Y a-t-il volonté d'aboutir à quelque chose ou juste de briser l'éternité des lois ... l'interprétation de ces trois vers nous laisse dans le questionnement à l'image des haïkus.

une méditation toute asiatique sur la place singulière de l'homme en partance face à l'infini de l'univers, mais cette esquisse et l'interrogation qu'elle porte ne donnent nulle suite.

Au contraire, la seconde partie du poème impose immédiatement une "correction de visée" et réoriente la parole vers une autre captation sensible qui se cristallise sur le travail de rongement de l'eau sur le bateau, "l'infini / rongant le fer / la carène / d'œuvres vives". Au paysage d'estampe se superpose brutalement la force de destruction qui dynamise secrètement la face rêche de l'univers, de l'homme et de sa réponse artistique : sous la ligne de flottaison du bateau, le travail de rongement du dehors, cet infini rongant le fer, le détruisant couche par couche mais qui dégage en parallèle "la carène d'œuvres vives". C'est tout le travail de Giacometti qui pourrait se refléter dans ce décor japonais revisité, ce Giacometti qui travaille, qui déchire, qui entaille chaque centimètre carré de ses sculptures pour dégager l'arrête vivifiante d'une épure certes, mais réintégrée aux forces paradoxales qui l'animent et qui replacent l'homme sur l'ambiguïté de son désir. Loin d'un dégagement aérien et d'une pacification de la relation au monde, l'épuration reconduit ici sur le terrain du combat violent entre intériorité et extériorité, de l'homme au monde et du monde à l'homme, combat de ruine réciproque mais qui, pour Giacometti et Dupin, fait la vie ardente et que l'art se charge de canaliser sans concession, "l'infini rongant le fer / la carène / d'œuvres vives".

*

Le désir d'épuration, de taille sur la matière reconduit Dupin à la force d'échancrure qui domine le monde. Ainsi loin d'un dégagement intérieur, la structure dialogique par laquelle le poète se laisse envahir par une tentation de l'épuration n'efface en rien le fond obscur et chaotique sur lequel se tend cette poésie. "Le chant neutre de la flûte" tant convoité et que porte en attaque du poème les motifs du haïku ne sont d'aucun secours face "au miasme et à la fédition du dedans". L'écriture ne se détache donc pas des tensions internes qui la fondent et l'animent³⁴ et par lesquelles s'écorche irrémédiablement le sujet lyrique. A la violence et à la destruction s'ajoutent en effet le trauma de l'enfance et de la mort du singe qui réapparaissent en final du recueil³⁵. On retrouve donc les leçons sévères de cette écriture en clôture de l'expérience extrême-orientale, une "encre irréparable"³⁶ qui

³⁴ Nous renvoyons ici aux articles de Valéry Hugotte, "Jacques Dupin. Poésie du désir, écriture du désastre" (p.107-118) et de Michel Collot, "L'écriture et le chaos" (p.97-106) in *L'Injonction silencieuse, Cahier Jacques Dupin*, La Table Ronde, 1995.

³⁵ "Un sublime singe / métissé d'encre et de mort // par le lointain / par la branche qui plonge d'ubiquité // il prédit la fleur sauvage", *De nul lieu et du Japon*, p.33.

³⁶ Bernard Noël, "Une encre irréparable" (p.89-94), in *Strates, Cahier Jacques Dupin*, Farrago, 2000.

privent cette poésie de toute réconciliation facile avec le monde. Terminons cependant sur le fait que, malgré cette négativité incurable, la tentation de l'air et de ses traversées survivent et rivent cette poésie aux tirants du désir et des envolées précaires qui les provoquent et les bousculent.

13. Poésie Moderne et émotion : lyrisme et parole-énergie

Franck Villain, Assistant Professor
Doctoral Program in Modern Cultures and Public Policies
Graduate School of Humanities and Social Sciences
University of Tsukuba

Interroger la poésie moderne à partir de l'émotion, rien de plus banal. Depuis le début du XIXe, la poésie s'est imposée en France, avec le mouvement romantique, comme le langage même de l'émotion¹. Au plus fort de ce mouvement, Musset déclarait : "Frappe toi le cœur, c'est là qu'est le génie !", plaçant ainsi en amont de l'écriture poétique l'expression des émotions et l'accès au monde intérieur. De nos jours, le public de masse et les non-initiés l'entendent toujours, en général, de cette façon : la poésie est d'abord ce qui touche, ce qui émeut, ce qui parle au cœur. Il n'est pas rare d'ailleurs qu'un poème accompagne nos actes et nos vies lorsque nous sommes frappés par un événement heureux ou tragique. Cette connivence entre émotion, poésie et langage, on l'appelle le lyrisme. Cette poésie lyrique, loin d'être une simple évidence ne se limite pas en fait à une définition toute faite. Au contraire, depuis le dix-neuvième siècle, elle engage une profonde réflexion des poètes sur d'une part, leur rapport au monde, d'autre part leur rapport à eux-mêmes et au langage, réflexion qui de nos jours reste toujours active².

C'est cette question du lyrisme que je voudrais aborder, en soulignant son acception moderne, notamment celle qui s'est plus nettement développée à partir des années 50-70 autour de poètes comme André du Bouchet, Jacques Dupin, Philippe

¹ Cette prédominance du lyrisme, au XIXe siècle, écarte ainsi progressivement du champ poétique tout ce qui touche au narratif. La satire, la poésie historique, l'épopée ou tout ce qui touche à "l'universel reportage" (Mallarmé) et à la didactique s'étiolent ainsi au XIXe siècle. Narrer, enseigner, décrire ne relèvent plus du domaine du poétique. La poésie à écrire désormais se cristallise sur les expériences intimes et indicibles, sur cette parole de l'émotion qu'elle a charge d'interroger en sondant l'expression d'une subjectivité parlante. Sur cette exclusion progressive du narratif, voir le livre de Dominique Combe, *Poésie et Récit*, puf, 1989.

² Ainsi le débat propre à la question du lyrisme départage encore la production contemporaine ou s'oppose d'une part les tenants d'un "nouveau lyrisme" et qui se regroupent autour de la personne de Jean-Michel Maulpoix et de sa revue *Le Nouveau Recueil*, d'autre part les tenants d'une poésie dite plus objective et qui affirme une "littéralité" du projet poétique, ces derniers se regroupant alors autour de la personne de Jean-Marie Gleize et de la revue *Nioques*.

Jaccottet ... Il s'agira, pour nous, d'articuler ces propos autour de trois axes.

Le premier s'attachera à cerner le rapport au monde qu'implique le lyrisme moderne. Et j'insisterai surtout sur l'évolution de sa définition, plus précisément pourquoi l'on passe progressivement d'un lyrisme vécu comme l'expression des sentiments à un lyrisme vécu comme l'expression d'affects complexes placés en amont de la conscience. Dit autrement, il s'agira de souligner pourquoi l'on passe d'un lyrisme replié autour d'une subjectivité peut-être trop plaintive ou exaltée, à un lyrisme qui inscrit le poète sur une frappe émotive encore détachée de toute signification. Quelle relation au monde, alors, cette position lyrique moderne implique-t-elle ?

Dans un second temps, j'examinerai comment cette émotion humaine s'infiltré et s'incarne dans le langage. L'émotion est une intensité. Soudain, le poète est frappé par une énergie. Cette intensité a une conséquence sur la conscience qui l'éprouve et sur le langage qui la traduit. Cette parole de l'intensité née de l'émotion, je l'appellerai "la parole-énergie" et j'insisterai essentiellement sur sa syntaxe particulière.

Dans un troisième temps, j'examinerai dans le détail trois textes en prise avec l'émotion, trois textes issus de trois poètes différents : Pierre Reverdy, André du Bouchet et Pierre Chappuis. Ces poèmes qui s'échelonnent sur tout le XXe siècle, nous permettront alors d'avoir à l'esprit un pan de la poésie moderne française³.

1) Lyrisme et émotion : l'affect comme force d'ouverture au monde.

La question du lyrisme s'est imposée au cœur de la poésie française avec le courant romantique. Le poète se charge, alors, de puiser dans ses émois ou ses souffrances la matière même de son poème. Il s'agit d'émouvoir, de témoigner d'un vécu personnel, de placer entre le monde et l'écriture l'expression subjective d'un "je". Au poète donc de parler de lui, de mettre en scène ses épreuves affectives ou ses élans enthousiastes. Si émotion il y a, elle doit impérativement se traduire par l'expression

³ En effet, on peut aisément relier Reverdy, du Bouchet et Pierre Chappuis à une sorte d'orientation commune ou de famille qui a envisagé l'acte d'écriture comme une tentative d'ouvrir conjointement le monde, le "moi" et le langage à une "matière-émotion" pour reprendre l'expression de René Char. D'autres pratiques d'écriture ponctuent également le XXe siècle et déplacent l'exigence poétique vers d'autres problématiques; citons par exemple les poètes dits "textualistes" qui dans les années 60-70 accentuent leur effort sur le travail du langage et de la matérialité qui encadre l'élaboration du poème.

d'un sentiment lié à un "moi" singulier. L'émotion romantique va ainsi se cristalliser, d'une manière générale dans l'effusion sentimentale⁴.

Cette émotion romantique est très vite critiquée par les générations suivantes. Baudelaire réalise un premier coup de semonce ("la sensibilité du cœur n'est absolument pas propice au travail poétique"), qu'approfondira ensuite des poètes comme Mallarmé, Rimbaud. C'est à partir de leur pratique d'écriture que va se dessiner l'aventure de la poésie moderne; une aventure qui ne cessera d'interroger le fondement et la nature profonde de l'émotion. Que s'agit-il en fait de vivre et d'exprimer ?

Face au poète se dresse le monde, cette "ténébreuse et profonde unité / vaste comme la nuit et comme la clarté" dont parle Baudelaire et qu'il s'agit de saisir dans la fugacité des sens et dans l'ambiguïté sans fond d'un clair-obscur. Ce même monde que Rimbaud qualifie, de son côté, de "réalité rugueuse à étreindre". Les poètes modernes, à partir de Baudelaire, ne placent plus ainsi leur parole dans l'expression d'un sentiment exacerbé mais l'enracinent au désir d'un contact concret avec le monde, aussi fugace soit-il. Il ne s'agit plus alors d'incliner et de référer l'émotion ressentie à un sentiment personnel ou à une identité précise mais de saisir à partir d'elle un rapport au monde qui dépasse la personne, une tonalité affective anonyme, une atmosphère dans laquelle le poète se sent soudain intégré par le monde. L'émotion à inscrire change donc de nature, passe de cette sensibilité criarde et liée à un "moi" singulier à un rapport au réel où le poète se voit brutalement saisi par l'attraction du dehors, ou pour reprendre le titre de Francis Ponge, par ce "parti pris des choses".

Plus question de placer au cœur du poème le chagrin évident d'un amour enfui et de figer l'émotion sur une sensiblerie exacerbée, il s'agit désormais de rendre compte d'une expérience sensible directement captée par le corps et que le poème doit inscrire dans sa plus fine exactitude. Le lyrisme moderne découvre ainsi que l'émotion et la voix

⁴ Notons que cette approche du lyrisme romantique reste cependant très caricaturale et réductrice. Le lyrisme romantique, en fait, amorce déjà les questions dans lesquelles la modernité va s'engager. Voir à ce sujet l'article d'Yves Vadé, "L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique", in *Figures du sujet lyrique*, puf, 1996, p.11-37.

intime qui la porte libèrent plus une charge d'affects mystérieuse qu'un sentiment clairement défini. Et cette énigme garantit à l'émotion sa force d'ouverture au monde. En effet, il ne s'agit plus de lire ou de déchiffrer un sens au cœur de l'émotion mais d'en éprouver l'origine, l'attrait, la force d'impact, ce brutal ébranlement par lequel soudain le poète se sent dépossédé de lui-même et intégré au mouvement anonyme du monde.

Bien sûr, cette décharge d'énergie est vécue différemment par les poètes au fil des générations. Baudelaire, dans son fameux poème, "Correspondances", placera dans cette émotion le pouvoir de la synesthésie, cette capacité secrète de l'esprit où "les parfums, les couleurs et les sons se répondent" et intègre soi et monde en une architecture commune que le poète a charge de révéler, Rimbaud, lui, au contraire, y inscrira "le dérèglement de tous les sens" apte à désenclaver la mémoire de ses quadrillages prédéfinis. D'un autre côté, Verlaine, vivra l'émotion comme l'épreuve d'une dissolution de soi et l'apparition d'une angoisse étrange qualifiée de "langueur". Le XXe siècles, de même, poursuivra ce questionnement lyrique : les surréalistes, nourris des découvertes de Freud vont rattacher l'émotion et sa décharge d'énergie au flux d'une parole libérée de l'emprise de la raison et que l'écriture automatique se charge de capter. L'émotion face au monde s'enracine désormais dans le labyrinthe de l'inconscient. D'une manière moins spectaculaire et plus modeste, Pierre Reverdy, incline l'écriture de l'émotion à une évocation pétrie de notations visuelles, d'irrégularités et de discontinuités où s'entremêlent et se brouillent les frontières du monde extérieur et de la vie intérieure. L'émotion devient ce par quoi le sujet s'efface au profit des choses qui l'entourent et le décadrent; la poésie de Reverdy est alors très sensible à la durée de cette émotion et aux forces actives qui l'animent. Chez lui, l'émotion ne révèle plus par les sens une architecture secrète du monde, comme chez Baudelaire, mais une force d'impact et de dispersion dans laquelle s'ouvre et se perd le contact au monde.

Ainsi, rien ne s'installe définitivement dans l'émotion, cette dernière, au contraire, s'impose comme une brève et éclatante "embrasure" pour reprendre le titre d'un recueil de Jacques Dupin. Cette précarité de l'émotion sera reprise par les générations d'après-guerre et va assigner au poème une nouvelle fonction. Il s'agira

désormais d'être au plus près de cette immédiateté, de rester le plus longtemps possible sur le jaillissement de l'émotion, et de maintenir au sein du langage l'intensité qu'elle libère. C'est dans cette perspective d'écriture que s'engagent des poètes comme André du Bouchet, Jacques Dupin, et plus récemment Pierre Chappuis.

Cette importance de l'émotion, au sein de la poésie moderne depuis plus de deux siècles, a donc une conséquence majeure sur l'écriture poétique et oriente profondément sa fonction et le contrat qu'elle passe avec la réalité. Car il ne s'agit pas d'écrire un texte à partir d'une idée ou d'un jeu sur le langage. Le débat qui s'ouvre à travers l'émotion engage le poète dans sa relation au réel et affirme que l'aventure poétique moderne est indissociable de la vie. Cette pratique de la poésie comme traductrice de l'émotion implique alors une certaine philosophie de l'écriture sur laquelle j'aimerais désormais insister, car elle touche à la fois au fondement et à la particularité de cette poésie vécue comme expérience du réel. J'insisterai sur deux points. Le premier touche le rapport au monde, le second le rapport au langage.

- Emotion et rapport au monde

L'écriture de l'émotion associe l'espace du langage à une expérience sensible de la réalité. Dans cette optique, cette poésie se démarque d'un strict exercice littéraire; on ne construit pas le poème à partir de contraintes formelles définies préalablement (comme c'est le cas par exemple pour les poètes de l'Oulipo), mais à partir d'une émotion réellement vécue; ce qui implique une connivence étroite entre le "je", sa vie intérieure et la réceptivité du monde qui l'entoure. Nous ne sommes pas dans une fiction ou une pure rêverie mais dans une confrontation entre le poète et le dehors. Nombre de poèmes soulignent cette situation et se cristallisent sur un poète scrutateur du monde. L'inspiration, la "Muse" ont changé de visage. Il ne s'agit plus de tourner les yeux vers une hypothétique transcendance, il s'agit de sortir, de sentir, de se mêler aux choses et à leurs attraits mystérieux. Cette position poétique trouve d'une certaine manière son emblème dans la figure du poète marcheur: que ce soit la ville (Jacques Réda et ses promenades dans Paris) ou la campagne (Philippe Jaccottet, *Paysages avec figure absente*), il s'agit de rechercher le contact avec le monde, de s'ouvrir au

saisissement émotionnel qui nous traverse le corps. Au poète, alors, de rester sur cette émotion le plus longtemps possible, d'en démêler le tissu complexe, de remonter, et de découvrir la généalogie intime qu'elle ébranle. Ainsi Francis Ponge, dans *La fabrique du pré*, tente de ressaisir par l'écriture une émotion ressentie un jour devant un pré; l'ensemble du recueil se propose alors comme une sorte de manuscrit exhibant ses ratures, ses hésitations, ses reprises et porte à nu "les états successifs (du) travail d'écriture à propos de telle ou telle émotion qui (l'a) d'abord porté à cette activité"⁵. De même, Philippe Jaccottet dans *Paysage avec figure absente*, sonde avec la plus extrême vigilance le pourquoi et le comment des émotions qui le saisissent lors de ses promenades.

Deux postures d'inscription s'envisagent ainsi face à l'émotion : la première correspond aux poètes évoqués ci-dessus, elle assigne à l'écriture une sorte de "retour amont", la seconde implique un rapport plus immédiat à l'émotion et consiste à l'inscrire en son acte même, dans le bouleversement et l'intensité de son jaillissement, c'est ici que s'imposent des poètes comme Pierre Reverdy, André du Bouchet, Jacques Dupin et Pierre Chappuis, nous y reviendrons.

L'émotion poétique moderne est donc désormais interrogée en son être-même. Il ne s'agit plus de l'offrir à la pente d'une pensée qui s'intériorise et se charge de plus en plus d'éléments, qu'ils soient d'ordre subjectifs ou idéologiques, mais de saisir l'émotion en son état brut afin de déchiffrer le rapport au monde qu'elle ouvre. C'est cette force d'ouverture du sujet au monde que les poètes modernes veulent désormais saisir. L'émotion trouve ici son acception moderne, comme le rappelle Michel Collot : "L'é-motion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique⁶, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. (...) L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors"⁷. Si un espace intime est désormais questionné dans son rapport à l'émotion, il correspond à un "je" brutalement interpellé et nourri par la présence des choses; cet état de soi, la phénoménologie le qualifie de "moment

⁵ *La fabrique du pré*, Les sentiers de la création, Albert Skira éditeur, 1971, p.11

⁶ D'après le Robert : *emotion* 1534; de *émouvoir*; d'apr. *motion* « mouvement » (XIIIe).

⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, puf, 1997, p.11.

pathique" de l'être, moment dans lequel soi-même et monde s'éprouve mutuellement⁸. Au cœur de l'émotion ne règnent donc plus des sentiments mais des sensations et des affects ne relevant plus forcément d'un sens dicible et d'une énonciation personnelle fermement établie dans la langue. C'est cette question de la langue que je voudrais désormais souligner.

- Emotion et langage : "la parole-énergie" et "la fonction tactile".

En effet, si le travail poétique s'enracine en amont en une expérience concrète du monde, il n'en demeure pas moins qu'au final le poème se propose comme une émotion esthétique. Du dehors et du "je", on passe à l'univers du mot. Reste que cette parole à inscrire se prête mal aux convenances d'un langage prédéfini. L'émotion est ce qui "appelle et déjoue la parole"⁹, elle s'impose fatalement comme quelque chose qui résiste au formalisme et à la modélisation du langage¹⁰. En se centrant sur cette force qui parle tout en se taisant, les poètes, du même coup, se heurtent à la part la plus énigmatique du langage, cette part qui ne relève ni de la linéarité, ni des conventions du discours. Ecrire l'émotion revient ainsi à placer le langage sur ses franges, à déplacer le dit sur les limites du non-dit, à perturber l'ordre du sens et de l'intelligible

⁸ La phénoménologie a particulièrement réfléchi sur ce moment d'ouverture au monde, et a permis de renouveler entièrement l'approche de l'affectivité et de son univers jugé auparavant comme une stricte expression subjective repliée sur elle-même. Voir à ce sujet le travail de Michel Collot qui retrace les grandes lignes de cette évolution dans *La matière-émotion* (notamment p.9-24) et dont nous tirons ce long extrait : "l'affectivité n'est pas un univers subjectif clos sur lui-même, mais une manière de vivre le monde. C'est ainsi que Heidegger réinterprète la *Stimmung* chère aux romantiques. Si l'humeur la plus banale, ennui, tristesse ou gaieté, peut affecter l'image du monde qui nous entoure, c'est qu'elle "ne se rapporte pas de prime abord à un état d'âme, et n'est pas elle-même un état intérieur qui se projetterait ensuite mystérieusement au-dehors pour colorer les personnes et les choses" (Heidegger, *L'être et le temps*, Gallimard, 1964, p. 171), c'est une "atmosphère", ou une "ambiance" révélatrice d'un certain rapport au monde" (p.20). Voir également à ce sujet les travaux de Maldiney, notamment *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, 1993 et Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, puf, 1998.

⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, id., p.264.

¹⁰ Ainsi Francis Ponge parle à ce sujet du "drame de l'expression" et à la mort de son père, il ressent au plus aigu cette impossibilité de dire le plus intime dans une langue qui est celle de tous, une langue si chargée des idées des autres et de sa culture, "les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point" ("Rhétorique", in *Proèmes*). De même, Philippe Jaccottet, dans *Leçons*, éprouve la résistance de son écriture à accompagner poétiquement l'agonie d'un proche.

par celui des affects, du désir, de l'inconscient. Du Bouchet, à ce sujet, déclarera : "je me nourris d'un feu de pierres"¹¹, assignant l'émotion et la parole à inscrire au cœur du plus opaque des foyers.

J'appellerai cette émotion verbale marquée par l'opacité : la "parole-énergie". Énergie, car il s'agit plus de témoigner d'une intensité que d'un sens clairement défini; et parole car il s'agit d'inscrire, d'intégrer cette intensité au sein du langage. Ainsi, l'émotion comme "parole-énergie" loin de contester, d'étouffer et de replier le langage sur un silence souverain se charge au contraire d'ouvrir le non-dit, de lui donner sa chance verbale. Il s'agit d'être toujours avec les mots mais d'établir avec eux un autre rapport, une autre logique. La relation monde-langage n'est plus alors envisagée sur le mode de la représentation, de la distance des mots aux choses, et de la clôture du discours sur lui-même, mais sur celui d'un signe pénétré par la force du sentir, ce sentir par lequel brutalement la parole se rapproche des choses, se charge de leur impact et s'anime par ce contact. L'émotion comme "parole-énergie" place ainsi la langue dans un autre rapport à elle-même, place "la fonction poétique", pour reprendre les mots de Jakobson sur une "fonction tactile"¹². Le mot doit désormais nous faire sentir le contact au monde.

Quelles formes verbales cette "parole-énergie" va-t-elle alors prendre ? Comment les poètes vont-ils parvenir à dire ce langage qui touche les choses ? Quel travail vont-ils exercer sur les structures de la langue pour qu'elles s'ouvrent à cette "fonction tactile" ? Je tenterai de dégager et de justifier les grands traits de cette syntaxe de l'émotion.

Pour des raisons de clarté, reprenons la notion d'émotion et divisons-la en trois grandes caractéristiques. En effet, comment se manifeste en soi une émotion ? Cette dernière est d'abord quelque chose de rapide. L'émotion correspond à un rapt qui déborde et décadre la conscience. C'est également un saisissement qui se présente de

¹¹ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Poésie / Gallimard, p.18.

¹² Gilles Quinsat, "Parler d'un autre lieu", in *Autour d'André du Bouchet*, PENS, p.61.

manière inopinée et qui déjoue les attentes de celui ou de celle qui l'éprouve. Troisièmement, l'émotion libère en soi une intensité, une sorte de coup de poing par lequel brutalement le monde et le "je" se télescopent en une synthèse indissoluble et précaire. C'est à partir de ces trois éléments (la rapidité, le saisissement et l'intensité) que je vais dégager la syntaxe de la "parole-énergie". Il s'agira de souligner les conséquences de ces trois caractéristiques sur le plan formel ?

- Emotion et rapidité : fragment, juxtaposition et énonciation primitive.

Ecrire le rapide, cela implique de saisir les mots à la volée, de transcrire le vif de l'émotion en une langue qui n'est pas encore préparée, installée. Cela a une conséquence immédiate sur sa syntaxe. Il ne s'agit pas de s'appuyer sur une parole résolument aboutie mais d'inscrire les mots en un rythme plus marqué par l'irruption, la saccade, le discontinu et l'inachevé de la formulation. Sur le plan sémiotique, ainsi la "parole-énergie" n'est pas le véhicule du tissage de la langue mais le point de départ d'une énonciation primitive. Nous voici donc à l'envers de la logique ordinaire du langage. Il ne s'agit pas de transcrire l'émotion ressentie en une langue qui s'affirme de plus en plus en ses règles et ses tissages. Au contraire, priorité est donnée au hasard, à l'arbitraire et aux courts-circuits. Si une syntaxe s'empare des mots et leur dicte leur conduite, elle doit impérativement répondre à une structure à peine ébauchée, à peine établie en ses fondements.

Le rapide de l'émotion implique ainsi une esthétique de la surprise, un langage amorcé en son départ et accepté tel quel. En une telle énonciation, le mot s'enracine plus en une valeur d'évocation¹³ que de représentation et le discours se détache de toute linéarité préétablie pour épouser les saccades du discontinu. Cette mise à

¹³ Ce qui le détache du mot de la communication sociale marqué dans son rapport au monde par un référent préalablement et arbitrairement défini. Le mot comme évocation implique, lui, une relation aux choses plus marquée par l'individu et ses affects; cette implication place au sein du langage une motivation des signes liée à la personne. La puissance évocatrice du mot installe ainsi dans le langage des propriétés qui échappent au simple dictionnaire, et surtout elle humanise l'univers de la parole. On emploie jamais un mot de manière innocente, il y a toujours derrière tel usage verbal une histoire, un lien étroit qui associe la personne, le langage et le monde qui les entoure.

distance de la linéarité est prise en charge, d'une part, par le travail sur le rythme (les poètes vont ainsi privilégier des formes verbales marquées par l'ellipse des enchaînements propres au discours ordinaire), et d'autre part par une extrême attention portée à la mise en page du poème. L'espace de la page, la répartition de ses blancs, le regroupement de telle expression à gauche, à droite, en haut, en bas sont appelés à témoigner de la rapidité de l'émotion ressentie et des lacunes fondamentales qui la constituent.

Une forme verbale très particulière se prête ainsi à cette esthétique de la surprise, de l'inachèvement et du discontinu, c'est l'écriture fragmentaire. Cette forme, depuis les années 50, s'est imposé comme une forme dominante de la poésie moderne. Elle est à même de contenir et d'exprimer dans la langue le rapide de l'émotion. En effet, d'une part, le fragment garde en lui une forme d'instantanée¹⁴; d'autre part, l'émotion amorce en lui une transcription formelle à peine décantée et apte à dire l'énergie. Cette pratique fragmentaire se retrouve, par exemple, dans la poésie d'André du Bouchet dont nous allons examiner un poème tiré d'un des ses premiers recueils, *Dans la chaleur vacante*, recueil publié en 1962 au Mercure de France.

" L'aridité qui découvre le jour.

De long en large, pendant que l'orage va
de long en large.

La terre immense se déverse, et rien n'est perdu.

A la déchirure dans le ciel, l'épaisseur du sol.

J'anime le lien des routes. "15

On pourrait résumer tout le travail de la poésie d'André du Bouchet à un désir : exprimer le plus intensément possible le contact au monde, un contact vécu dans son jaillissement premier. Il s'agit ici de saisir l'instant émotionnel au travers duquel le "je" brutalement ressent la présence du monde en lui. Du Bouchet est alors soucieux de ne pas recouvrir cette émotion de pensée. Il n'est pas question, en cette poésie, de

¹⁴ C'est d'ailleurs pour cette raison que de nombreux poètes de cette génération se sont intéressés au Haïku.

¹⁵ "Du bord de la faux I", *Dans la chaleur vacante*, poésie/gallimard, p.11.

rattacher l'émotion à une idéologie, à un sens ou à un sentiment mais à "ce départ qui est violence"¹⁶. Cette intensité du dehors en soi, du Bouchet la rattache à l'image du "jour", à un plein de lumière qui soudain nous éclaire, nous enveloppe et nous intègre au monde, un monde ressentie alors comme énergie, comme un flux qui nous traverse et que traduit le troisième vers du poème : "la terre immense se déverse, et rien n'est perdu."

Ce poème se présente donc comme la transcription d'une émotion où le poète se sent pénétré par la matière du monde, une émotion vécue au faite de son surgissement et que le poème décompose en cinq temps au jeu d'une écriture marquée par la saccade. Nous voici dans cette écriture du rapide porteuse d'une parole première. En effet, qu'avons-nous ici sur un strict plan formel :

- D'une part, le poème regroupe cinq expressions apparemment indépendantes et que séparent un double interligne. Entre elles, ni liens logiques, ni entente. L'absence d'agent de liaison désenclave le texte de tout tissage. Ce bloc verbal composé essentiellement d'éclat se donne en dehors de toute articulation, et impose ses fragments au jeu d'une juxtaposition abrupte. La langue n'établit donc pas encore son pouvoir de stratification, de nivellement. La voici dominée par l'impulsion du rapide.
- D'autre part, on retrouve, de même, cette marque de la vélocité dans la composition interne des séquences. La langue s'y rétracte en effet en une formulation syntaxiquement incomplète et immobilise le sens sur un inabouti ou le constat d'une évidence obscure. S'impose ainsi un nom et sa relative, "L'aridité qui découvre le jour", une proposition circonstancielle de lieu, "De long en large, pendant que l'orage va / de long en large", ou une brutale apposition de deux expressions nominales, "A la déchirure du ciel, l'épaisseur du sol". Dans le mouvement du rapide, la langue reste en ses structures périphériques, elle n'a pas le temps de se consolider et d'établir son noyau verbal.

¹⁶ "Ordinaire", *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, 1992, p.54.

Bel exemple ici de cette émotion qui "appelle et déjoue la parole"¹⁷, de cette énergie qui investit la langue mais qui l'empêche en même temps de se refermer sur ses propres structures. Nous voici bien sur le point de départ d'une énonciation primitive et dans laquelle l'émotion s'inscrit dans le rapide de sa frappe.

Qu'en est-il alors du saisissement, et quelle conséquence formelle va-t-il impliquer ?

- Saisissement et intensité : effacement du "je", expression nominale et pouvoir du signifiant.

Nous avons défini le saisissement comme le résultat d'une impulsion antérieure à la réflexion. On ne commande pas à l'émotion d'apparaître. C'est elle qui s'empare de notre être-au-monde et en modifie brutalement la configuration. Ce bouleversement intérieur nous relie ainsi à la présence des choses de telle sorte qu'elles n'apparaissent plus devant nous, dans la distance stable de la conscience qui la déchiffre, mais dans la confusion d'un contact qui ébranle les données perceptives. Soudain, la chose est là, nous touche, rentre en nous-même et nous disloque. Le saisissement de l'émotion inverse ainsi le rapport au monde. On ne se positionne plus devant les choses en un "je" indiscutable et fermement établi, mais on est envahi, débordé par elles et intégré à une commune appartenance. D'un coup, sujet ressentant et monde perçu ne se distinguent plus. Intériorité et extériorité se confondent. Sartre, à ce sujet, déclarait : "le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble"¹⁸. Merleau Ponty, de son côté, a qualifié cette ouverture du dedans au dehors de relation de "chair"¹⁹.

Le saisissement émotif annule donc la dualité qui sépare le "je" du monde et libère en soi l'expression d'un "être-ensemble", aussi bref et précaire soit-il. Au cœur de l'émotion, il n'est donc plus possible de dire "je pense donc je suis", de placer en amont de tout rapport aux choses ce "je" indépendant, réfléchi et garant d'"une conscience

¹⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, id., p.264.

¹⁸ *Esquisse d'une théorie des émotions*, (1939), rééd. Hermann, 1965, p.37.

¹⁹ "La chair (...) est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant" in *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p.191.

claire". Il s'agit d'un autre "je", un "je" désormais effacé. Ce terme de "l'effacement du sujet" est au cœur de la poésie moderne et s'est décliné de différentes manières suivant les époques et la sensibilité des poètes. C'est le fameux "on" de Rimbaud, dans les lettres du voyant, "c'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense" qui place ainsi le saisissement de l'émotion au cœur de l'impersonnel; c'est également un "il" qui envahit parfois la poésie de Verlaine, comme dans "Il pleure dans mon cœur", mais c'est également tout le XXe siècle avec entre autres un poète comme Pierre Reverdy, et à sa suite, une grande partie des poètes d'après-guerre, qui ne cesse d'interroger cet effacement du "je" afin de donner forme à la voix qu'il libère. Car il s'agit bien de la dire au plus juste dans la langue, de transposer ce saisissement de l'émotion dans le territoire des mots.

Comment, alors, écrire cet effacement du "je" qui annule la distance entre le "moi" et les choses ? J'aimerais désormais insister sur une forme verbale qui va particulièrement se développer par rapport à ces questions : l'expression nominale²⁰.

Réduire la phrase en une expression nominale à une conséquence sur le plan de l'approche du langage et de la relation qu'elle tisse avec le réel. On le sait, la structure de base de la phrase française repose sur la structure sujet-prédicat. Pour exprimer quelque chose, il faut d'abord un sujet grammatical identifié puis ensuite un verbe marqué d'une temporalité précise et accompagné de ses divers compléments. Par cette structure, la langue répartit, stratifie, hiérarchise et oriente la relation entre le sujet de l'énonciation et l'objet de cette énonciation. Or, justement, l'émotion comme saisissement, au contraire, exprime un état antérieur à cette organisation. Il n'y a pas d'une part, un sujet défini et de l'autre un objet sur lequel s'organise le tissage de la langue mais une indistinction de l'un à l'autre, une donnée brute. Dire l'émotion, sur un plan verbal, va donc revenir à ébranler la structure sujet-prédicat et à placer les mots avant l'établissement de son agencement. C'est ici que se justifie le recours à l'expression nominale. Pourquoi ?

²⁰ Au sujet de l'évolution de cette forme verbale dans la poésie moderne et de son rapport à la forme exclamative, voir Michel Collot, "la syntaxe nominale", in *La matière-émotion*, p.282-295.

- D'une part, en elle, la relation sujet-verbe-complément disparaît et se condense en une frappe nominale impersonnelle. Comme le dit Benvéniste, la phrase nominale "pose l'énoncé hors de toute relation avec le locuteur"²¹. L'énoncé parle ainsi de lui-même sans passer par les marques d'un sujet grammatical défini; ce dernier n'est pas absent de la phrase, mais il n'est pas encore repérable, isolé verbalement, c'est à dire placé dans une relation de distance, de vis-à-vis avec ce qui s'énonce. On peut parler ici d'une fusion entre le sujet de l'énonciation et de l'objet de son énoncé. L'expression nominale, au sein du langage, est ainsi à même de rendre compte de l'effacement du "sujet lyrique", de cette fusion sujet-monde par laquelle se donne le saisissement de l'émotion.
- D'autre part, par son caractère inachevé et résolument abrupt, l'expression nominale traduit une expérience antérieure à toute réflexion. La chose éprouvée et transcrite ne relève pas encore d'un jugement mais d'une donnée sensible traduite en sa force d'effraction.

Michel Collot, a résumé admirablement, cette qualité de l'expression nominale en insistant bien sur le fait qu'elle invente une nouvelle syntaxe "au profit d'une autre logique, d'une structuration différente du sens et de l'expérience. La phrase nominale qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation *antéprédicative* au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toutes analyses et à tout jugement"²².

Afin d'illustrer cette syntaxe du saisissement, examinons désormais le poème "Soleil" de Pierre Reverdy tiré du recueil *Les ardoises du toit* (1918).

" Quelqu'un vient de partir
 Dans la chambre

Il reste un soupir

²¹ "La phrase nominale", in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p.159.

²² Michel Collot, *La matière-émotion*, p.284.

La vie déserte
La rue
Et la fenêtre ouverte
Un rayon de soleil
Sur la pelouse verte

"

Que quoi s'agit-il dans ce poème ? Du départ d'une personne, "Quelqu'un vient de partir". D'une part, l'évocation de "la chambre", du "soupir" qui s'impose et d'autre part une vie désormais "déserte" nous place dans une situation intimiste précise : le départ de l'être aimé et l'apparition d'une absence immédiatement vécue comme douloureuse. Par ce thème très classique, ce poème reprend ainsi un élément traditionnel de la poésie amoureuse : la séparation de l'être aimé. Cependant le poème ne développe nulle plainte, nulle effusion sentimentale, mais fixe une atmosphère où s'interpénètrent subtilement une douleur humaine à peine décantée et une présence concrète des choses environnantes. "La rue", "la fenêtre ouverte", "un rayon de soleil / sur la pelouse verte" surimpriment en effet à la douleur intérieure le constat neutre d'une extériorité qui se démarque par son contraste lumineux. À l'absence de l'être aimé se juxtaposent les couleurs du monde qui poursuivent leur propre course.

La force de ce poème est qu'il ne tire aucun jugement de l'émotion ressentie, et ne lui prête aucun commentaire. L'écriture, au contraire, se contente de placer les mots sur le saisissement affectif et premier qui s'opère. Nous sommes ici avant que le "je" se positionne face au monde et ne développe ses affects tout en réfléchissant sur lui-même. Le poème fixe l'instant où le vif de l'émotion s'empare du sujet ressentant et l'intègre au monde qui l'entoure. Nous sommes bien dans ce saisissement préalablement souligné et dont rend compte admirablement la syntaxe et la configuration du poème.

"L'effacement du sujet" est ainsi rendu par une présence anonyme, "quelqu'un vient de sortir", l'emploi de la forme impersonnelle, "Il reste un soupir", et une priorité importante accordée au monde des choses. Nous ne sommes pas face à un "je" qui se place d'emblée au devant du monde et qu'il identifie et commente abondamment. Le sujet ému ne perçoit pas son environnement en une architecture détaillée et organisée par sa conscience, au contraire, les choses s'imposent sur lui, tombent d'elles-mêmes, en témoigne cette stricte juxtaposition nominale qui impose sa dictée

dans le poème et qu'aucune conscience lucide ne contrôle : "Il reste un soupir / La vie déserte / La rue / Et la fenêtre ouverte / Un rayon de soleil / Sur la pelouse verte". Reverdy, de plus, n'organise pas cette juxtaposition nominale suivant une banale énumération linéaire. La disposition sur la page, le recourt à une inscription qui se décale de gauche à droite, ou qui s'impose d'un vers à l'autre par créneau, accentue le mouvement d'un balancement et d'un discontinu, et témoigne d'un désordre perceptif ressenti en dehors de toute conscience unitaire.

Par ces effets typographiques et syntaxiques, l'émotion transmise par le poème se détache de tout sentiment organisé par un "je" lucide. Ce que donne à lire le poème témoigne au contraire de son effacement et capte la charge émotive en des impressions vagabondes, saisies dans leurs éclats et que le texte capte à la volée sans les configurer en un sens précis. Et je terminerai sur ce point fondamental car il caractérise tout un pan de la modernité poétique : l'émotion à dire n'est, en effet, plus prétexte à développer un pathos dans lequel s'enfermerait la subjectivité du poète, mais se charge d'exprimer un moment d'ouverture du sujet au monde. Cet instant tant convoité ne recouvre pas l'émotion ressentie d'un sens global et orienté, mais fixe une intensité où brutalement le sentiment personnel du sujet est envahi, bousculé et décadré par l'anonymat des choses qui l'entourent. Cette intensité émotive est alors plus motivée par un nœud d'affects et de percepts indépendants que par une stricte référentialité organisée autour d'une perception fixe et stable.

Dans le poème de Reverdy, cette intensité émotive dégagée de toute signification précise apparaît dans le jeu d'opposition qui sépare le sujet ressentant et le monde qui l'entoure. En effet, quelle conclusion peut-on tirer quant à la nature de l'émotion qui se libère ? A la douleur ressentie par la séparation de l'être aimé se juxtapose la lumière du monde extérieur. Mais comment articuler ces oppositions ? La douleur de la séparation se voit-elle amoindrie et nuancée par cette brusque apparition de couleurs vives ? Le départ de l'être aimé et l'absence qu'il creuse sont-ils comblés par cette échappée lumineuse qui envahit la chambre ? Effet de compensation ? Perception réparatrice ? Ou au contraire solitude amplifiée du sujet face à l'indifférence des choses ... Le poème ne tire aucune conclusion, se contente uniquement de juxtaposer ce choc

d'affects et de percepts, cette brutale confrontation du dedans et du dehors. Il en ressort une émotion saisie en son acte même, dans une intensité dégagée de toute réflexion. Il ne s'agit plus d'exprimer un sentiment ou un jugement mais de capter l'interrogation mystérieuse qui relie le sujet à son environnement. Un moment d'ouverture où connivences et dissonances secrètes réinscrivent l'homme dans le monde.

Pour dire ce secret qui échappe à la logique ordinaire, au poète d'utiliser les parts du langage qui échappent eux-mêmes au fonctionnement sémantique classique : au rythme et à la musicalité des mots, donc, de témoigner du fond secret de l'émotion. Une extrême attention est ainsi portée au pouvoir signifiant des mots. En témoigne, le poème de Reverdy : si "partir" implique "soupir" et incline implicitement la langue à répéter le thème de la souffrance, de même, "La vie déserte" appelle "la fenêtre ouverte" et "la pelouse verte". Là, où les choses s'appellent et vibrent d'une résonance anonyme, de même les mots tissent leur parenté et leur différence comme cette vie désormais vide mais toute remplie de la couleur du monde et qui donne au poème son titre : "Soleil".

Rapidité, saisissement, intensité, tels sont les qualités que nous avons rattachées à l'émotion. Ces dernières, au niveau de la langue qui les inscrit, imposent alors un autre rapport aux mots et à la syntaxe qui les soutient. En effet, il ne s'agit plus d'inféoder la parole à une stricte fonction de représentation mais d'inscrire en elle "la fonction tactile" par laquelle le sentir et le ressentir investissent le langage. Cette parole nous l'avons appelé la "parole-énergie" et nous en avons dégagé les grandes lignes. Cette autre modélisation du langage privilégie alors l'expression fragmentaire, la dynamique de la juxtaposition, et condense la langue en des formulations inachevées ou incomplètes. Cette réduction formelle, loin d'être une contestation du langage, met au contraire en relief un autre pouvoir des mots, active ou réactive en eux des composants en général peu usités ou peu reconnus dans la pratique ordinaire. Ces derniers, alors, appuient et orientent le rapport monde-langage en un autre lien existentiel. Ainsi, l'effacement du "je", garant d'une émotion échappant au piège de

l'enfermement subjectif, privilégie l'expression nominale et place l'échange chose-sujet-langage en une relation antéprédicative; de même en insistant sur la charge signifiante des mots, le langage s'enrichit d'une autre valeur, s'humanise et s'enracine en un nœud d'affects et de percepts qui décadre le mot d'un simple sens préalable et limité à une stricte référentialité. Mais laissons désormais la parole à la poésie même et terminons nos propos par la lecture d'un poème qui enracine désormais l'émotion dans le paysage. Après le départ de l'être aimé et l'expression d'une émotion amoureuse, laissons la place à une émotion suscitée par la beauté du monde et l'étonnement mystérieux qui nous rattache à elle. J'évoquerai ici le poète contemporain, Pierre Chappuis.

- Pierre CHAPPUIS, poème extrait de *Pleines marges* (José Corti, 1997).

Filant droit
coupant les vagues,
jusqu'aux dernières bouffées de lumière
en altitude.

Ici
– comme bat le pouls –
le bleu des iris.

(balance égale)

Nous ne sommes plus ici dans l'univers confiné d'une chambre traversée par la lumière du dehors mais face à un paysage partagé entre ciel et terre, entre "altitude" et "le bleu des iris". Paysage d'où ne se détache aucune conscience personnelle et clairement identifiée. Pas de "je" au-devant des choses mais une atmosphère impersonnelle porteuse d'une émotion où monde et conscience s'enveloppent mutuellement. Et pour dire cette dernière, dans les mots : vitesse, saisissement, intensité.

Vitesse, d'abord, par ce vocabulaire saisi à la volée, proche de simples notations neutres. Aucune conscience ne juge ce qui jaillit, de même que le texte ne construit aucune description. Le paysage ne s'organise pas au sein d'une perspective, ni au cœur d'un axe fixe mais est transcrit dans la flèche d'un mouvement : "Filant droit / coupant

les vagues, / jusqu'aux dernières bouffées de lumière / en altitude." C'est le ciel qui appelle et happe "jusqu'aux dernières bouffées de lumière". Mouvement qu'il ne s'agit pas de développer dans la langue. A peine inscrit, le poème s'en détache par sa typographie, coupe court à son prolongement et se démarque par un double interligne qui introduit une autre thématique toute aussi brève : " Ici / – comme bat le pouls – / le bleu des iris. Entre ces deux fragments, alors, une équivalence non logique que le poème qualifie en final, dans la confidence des parenthèses, de "(balance égale)". On reste ici sur la périphérie du langage (proposition circonstancielle, expressions appositives marquées par le participe présent, ellipse du noyau verbal), nous sommes bien dans ce saisissement, préalablement évoqué, et qui condense la langue en un bloc antéprédicatif. Saisissement porteur d'une expérience préréflexive.

Voyons le premier paragraphe : de quoi s'agit-il ici ? Qui monte en flèche vers le ciel ? La langue ne nous révèle aucun sujet identifiable, le participe présent dresse son mode impersonnel. Ce mouvement "filant droit / coupant les vagues, / jusqu'aux dernières bouffées de lumière / en altitude.", peut tout à fait correspondre à un oiseau dans le ciel, à un avion étincelant, au vent traversant les nuages ou au regard d'un homme, d'une femme happé par le bleu aérien. L'émotion suscitée par le paysage n'est pas référée à un sentiment personnel et clairement défini mais à une force anonyme porteuse d'un élan vers le monde. De quoi dire en toute force l'intensité d'un "ici" où brutalement monde et sujet se confondent dans l'indistinct²³ et scintillent au sein d'une relation encore détachée des quadrillages et des rapports établis. L'intensité de l'émotion, dans ce poème, reste ainsi indéchiffrable. Les mots, leur forme et leur disposition sur la page visent à désigner un pur ressentir. Ce poème, ainsi, n'est pas l'expression d'un sentiment mais d'une frappe, d'un rythme fondamental et physiquement ressenti comme le battement d'un cœur, "-comme bat le pouls".

Comment lire alors ce poème ? En acceptant ses lacunes mais surtout en découvrant la question de l'être-au-monde qu'il ouvre. Car l'émotion, dans son silence,

²³ L'usage du déictique "ici" prolonge ainsi dans le second paragraphe l'effacement du "je". Le déictique permet d'affirmer dans la langue la présence d'une conscience sans l'établir distinctement dans le cadre d'un pronom personnel qui lui réintroduirait dans le langage la structure sujet-prédicat.

est bavarde et nous révèle brutalement notre relation au monde. Qu'avons-nous ici : quelque chose se perd dans le ciel en toute vigueur, "jusqu'aux dernières bouffées de lumière". Oiseau, avion, vent, regard, ce n'est pas la question. Ce qui domine, c'est cet appel vers le haut, ce décollage sans limite vers le ciel, vers ce là-bas sans fond porteur de tout ailleurs. Mais en même temps s'affirme l'"ici" du monde, de la terre, du sol où domine une autre clarté condensée dans "le bleu des iris". Bleu du ciel, bleu des fleurs, une même couleur en partage mais placée sur des oppositions. L'émotion naît du contraste entre mouvement et immobilité, appel du là-haut et appel de l'ici-bas. Et nulle réponse, nulle explication, juste ce cœur qui bat et se répète, ce cœur porteur de tout désir et par lequel s'éveille l'émotion au monde. Au poème de s'y suspendre ...

14. 森への視線

—屋久島における世界自然遺産と観光開発のゆくえ—

筑波大学大学院人文社会科学研究所 国際政治経済学専攻 助教授 関根久雄

1. 屋久島の森と「視線」

1993年12月9日、コロンビアのカルタヘアでおこなわれていた世界遺産条約世界委員会⁽¹⁾が、屋久島（鹿児島県熊毛郡）と白神山地（青森県、秋田県）の一部地域を「世界自然遺産」リストに掲載することを決定した。同日の国内の新聞各紙夕刊は、一面と社会面でその決定を報じている。そこには、「世界の自然遺産に」（朝日新聞、毎日新聞）、「世界の遺産『縄文杉』、『ブナ林』も喜びに沸く」（読売新聞）などの活字が踊る。しかし、それと同時に各紙は、世界遺産登録に伴う観光客の増加への対応と自然保護との両立が課題として残されている点も指摘する。その点に関連して鹿児島県知事が、「無制限に観光客を呼ぶようなことはしない」と語ったという記事もみられた⁽²⁾。

屋久島は九州最南端の佐多岬から南へ約60キロメートルに位置し、1,400万年前に花崗岩の隆起によってできた島である。周囲は約130キロメートルのほぼ円形で、総面積は504.8平方キロメートルである。世界遺産となった地域は、総面積の約1/5に相当する107.47平方キロメートル（1万0,747ヘクタール、95.5パーセントが国有林、他は西部地域の民有林）である（図1）。世界遺産指定の主な理由は、数千年の樹齢をもつスギ林が世界的にも貴重な天然林であることや、屋久島固有の植物や北限・南限種の自生する特異な生態系が存在し、さらに亜高山帯から温帯、暖帯、亜熱帯におよぶ植生の垂直分布がみられる点である。

屋久島には九州最高峰の宮之浦岳（1,936メートル）をはじめ、永田岳（1,886メートル）、栗生岳（1,867メートル）など2,000メートル近い山が連なる。屋久島では一般に沿岸部に近いところに位置する標高800メートル前後の山を前岳、それよりもさらに島の中心付近に位置する山々を奥岳とよびわける。前岳は主に照葉樹林に覆われ、奥岳は800メートル位からスギ樹林帯に入るが、1,200メートル位までは照葉樹林も混在する。また、標高1,800メートル以上になるとスギ樹林帯を抜け、ヤクシマダケ草原帯になる。

昭和30年代までは、屋久島は登山者や特異な動植物相に関心を抱く自然愛好家や研究者などにはよく知られた島であったが、一般の観光客は極めて少数であった。その状況に大きな変化が生じたのは、1964（昭和39）年における国立公園指定である。それ以後、見学を主体にした一般観光客や磯釣り客が増加した。また1966（昭和41）年に上屋久町役場観光課に勤務していた岩川貞次が縄文杉⁽³⁾（当時は「大岩杉」と呼ばれていた）を「発見」し、その話題が島外にも広く知られるようになったことや、役場が積極的に広報宣伝活動や環境整備をおこなったことも[上屋久町郷土誌編集委員会 1984:619]、屋久島の観光化と無縁ではなかった。

その後、1989（平成元）年に鹿児島と指宿、種子島、屋久島を結ぶ高速船「トッピー」が就航し、屋久島への入島者数は前年の約2倍に膨れあがった。すでに世界遺産に指定される4年前から、観光客数の急激な増加ははじまっていたことになる。

一般観光客の来島目的は圧倒的に「縄文杉見物」に偏る。富士総合研究所によると、登山客（エコツアー客を含む）の64パーセントがそこを訪れているという[富士総合研究所 2002:49-50]。ゴールデン・ウィークや夏休み期間中には1日数百人が訪れ、縄文杉までの道が人で「渋滞」する。それ以外の巨樹・著銘木（紀元杉など）や滝、苔むした森などにも人気が集まる。縄文杉「発見者」の岩川貞次は、後年、「縄文杉がマスコミにさらされ、

全国から、また海外からも観光客が訪れるようになって、根が荒らされるのを嘆いて、発見したことをマスコミに公開したことが良かったのか悪かったのか分からないと述べていた」[兵頭千恵子 2001:162]という。屋久島の場合、「自然」という要素を完全に抜き取り観光を想定することはあり得ない。それも、一般に観光客は、たとえ屋久島のスギや自然をテーマにしても、博物館型の人工的に整備された施設ではなく「生」の自然を求めてやってくるという現実がある[cf. 深見・坂田・柴崎 2003:44]。その点を考慮すると、世界遺産リストへの掲載決定時に新聞にみられた懸念は、人々が「観光」を島の産業のひとつとして認識し続ける限り、背負い続けなければならない課題であるといえる。そしてそれは、昭和40年代以来連綿と潜在し続けている事柄なのである。

このことは、自然環境あるいは生態系の保全、継承という自然科学的課題であると同時に、観光開発という産業と人々の暮らしに大きく関わる社会科学的問題でもある。しかしこれまで、屋久島に関する研究は圧倒的に自然科学分野が主流であり[e.g. 田川 1994; 湯本 1995 など]、社会科学系の研究は極めて少ない。ただし、自然科学的研究の中でも、例えばニホンザルの研究グループは、単にその生態を研究対象とするだけでなく、人と自然との共生のあり方にまで言及している[高島・山極 2000]。その中で、具体的に「屋久島オープン・フィールド博物館」構想が提唱されている。これは、1984(昭和59)年に出された日本モンキーセンターの発想を下敷きにしたもので、屋久島の自然と人の共存の方策を確立し実現するために、「(博物館が)自らの存立基盤である地域を保護し、保存し、正しく活用するために、絶えずその地域を調査研究して価値を掘り起こし、その価値を一人でも多くの人々に普及し理解してもらおう活動をおこなう」[大竹・三戸 1984:90]という考え方である。それについて生態学者の湯本貴和は、具体的に、既存の施設(環境文化村センターなど)との連携をはかりながら、インターネットのホームページを利用したバーチャルな博物館という形態で、研究ネットワークの構築や自然学習の機会提供、そして屋久島が直面する有機農業やツーリズム、廃棄物リサイクルなどの諸問題に対応するシンクタンクとしての機能も付与することを企図する[湯本 2000:209]。

文化人類学者の中島成久は、社会文化的な視点から現代における屋久島の「地域発展とは何か」という根本的な問いかけをおこない、「自然の宝庫屋久島」という島の自然やスギに視線を集中させて生み出される言説に疑義を唱える。彼はこれを「近代的な視線」と呼び、世界遺産指定もこの視線と結びついたものであるという。さらにそれとは別に、森を民俗社会の論理、人々の世界観、宇宙観と結びつけてとらえる「ローカルな視線」にも注目する。中島は、この2つの異なる視線を、島の歴史の変遷や現在の社会的現実にも照らしながら、「持続性」という観点から統合することの必要性を説く[中島 1998:11, 15-16]。彼は、屋久島の「真の」社会的活性化(発展)として、経済と環境との調和、地元の人々の人材育成といった、そこに居住する人々の生活のあり方を再考する中から表出されるような「共生」の思想を、屋久島から発信することの意義を主張する。

栗山浩一らは環境経済学の立場から、世界遺産としての屋久島に対して人々がもつ価値を利用価値と非利用価値に分類して定量的にそれらを評価し、今後の自然の利用と保護のあり方について考察した[栗山・北島・大島 2000]。これは、分析の対象とした中に、屋久島に来たことはないが、その価値を十分に認識し、屋久島に関心を寄せる島外者の意識も取り入れ定量化を試みている点に、一定の意義が認められる。

これらの研究は、「視線」や「価値」という異なる概念を用いながら、いずれも屋久島の森に対してさまざまな形態でかかわる人々の意識の複数性を扱っている点において共通する。そして、いずれもその中から、島の人々自身による自然環境保全と経済開発(発展)双方を共に成り立たせることの重要性と展望について指摘している。しかし、これらの研

究には具体的な政策提言という実践的側面が不足していた。深見・坂田・柴崎は、複合的な視線の質的差異については考察の対象として明確に言及していないものの、上記2点を両立させる手段としてのエコツーリズムを展開するために必要な条件を実践的視点から考察し、観光客と地元住民との間でかわされる地域通貨の導入や、それと連動する「散歩マップ」（集落ごとに「魅力ある名所」を地図上にプロットしたもの）の作成を具体的に提言する[深見・坂田・柴崎 2003]。とくに深見らは、地域通貨を「人的資産と自然資産を結ぶ媒体」[*ibid.*:51]として位置づけて重要視する。

太平洋戦争後における屋久島の森は、開発と保全（保護）との間で揺れ動いてきた。従来、それらは両立しえない二者択一的な対立項としてとらえられてきた。しかし、同一の主体（個人、組織）であっても、森を見る際に用いる「林業」、「聖なるところ（守るべきところ）」、「世界遺産」などのフィルター（文脈）の違いによって、その見え方は大きく異なっていた。たとえば、1970年代に屋久島民の中から生まれた「屋久島を守る会」（以下、「守る会」）が伐採反対の運動を大々的に展開した際、逆に同じ島民の間から「屋久島住民の生活を守る会」（以下、「生活を守る会」）という組織がつくられ、対立したことがあった[兵頭千恵子 2001:114]。後者は主に島内で林業関係に従事する者たちを中心に組織され、林業を失うことによる生業への支障を回避することを目的としていた。ここで注目すべきは、生活を守る会の中から、「一度伐採してしまえば、屋久杉原生林は永久に姿を消してしまうという主張は十分に理解できる、といった意見もあり、次第に姿を消していく世界的至宝に対する評価には、両方とも基本的に差がないことを印象づけた」[兵頭千恵子 2001:116]という現実である。生活を守る会の人々の中には、林業生活者としての視線と中島のいう「ローカルな視線」が混在しており、一人一人が内面的に双方の間で揺れ動いている様子がみとれる。

純粋な自然科学的研究を除いて、これまでの屋久島の森に関する研究は、いわば屋久島の森へ向けられた視線のすべてを「満足させる」ことに関係していたといえる。筆者も基本的にその方向性を否定するものではなく、むしろ明確に指向しているといえる。ただ本稿では、近年の屋久島で注目される世界自然遺産をめぐる観光開発、とりわけ「エコツーリズム」の文脈に焦点をあて、森に対するさまざまな視線の束を整理することをとおして、これからの屋久島における地域開発のゆくえについて考察することを目的とする。

本稿の内容に係る現地調査は、2000（平成12）年8月、2001（平成13）年2月、2003（平成15）年1月におこなった。なお以下では、文脈に応じて「島民」、「島出身者」、「地元住民」という表現を用いるが、それらはすべて移住者や観光客などの島外出身者の対立概念として同一の対象をさすものとする。

2. 森と人の関係史：「共生」をめぐる視線の変遷

はじめに、屋久島の森とそれを取り巻く人々との関係を概観し、歴史的にどのような視線が森に向けられてきたかを明らかにしておきたい。取りあげる時代は屋久島が島津藩領に入る17世紀以降になるが、すでにその内容についてはいくつかの文献において詳細に[e.g. 藤村 1976; 上屋久町郷土誌編集委員会 1984; 田川 1994ほか]、あるいは一般向けのガイドブック類においても要点を整理して紹介されている[e.g. 屋久島環境文化財団 1996; 熊本営林局他 1996; 真板他 1996など]。本節では、基本的にそれらの資料を用い、それに筆者が現地調査において聞き取りした内容も加味しながら述べることにする。

17世紀頃まで、島の人々は建築や薪炭用の資材を得るための伐採を集落に比較的近いところではおこなっていたものの、奥岳にあるスギに対しては「神木」と認識していたため、伐採することはなかった⁽⁴⁾。このような森に対する「畏怖」の視線に変化がみられたのは、

島出身の儒学者で、島津藩に召し抱えられていた泊如竹の進言による。

1612年に屋久島は島津藩の直轄地となり、藩は財政上の目的からヤクスギを伐採し、屋根材用の平木⁽⁵⁾に加工したものを京都や大阪などへ出荷するようになった。しかし、ご神木のヤクスギを伐採するためには、人々のもつ畏怖の視線を文化的に転換させる必要があった。如竹は7日間山に入ってヤクスギの伐採許可を岳神に祈り、神からの許可を得たことを告げた。島民から多大な尊敬を得ていた如竹が神と対話し、「畏怖」と「伐採」という対立的な立場を、神からの許可という文化的合理性のもとで結びつけたのである。明治維新後に屋久島の森が国有化されるまで、島津藩の管理によるこのような利用が続き、森は経済的な視線（あるいは開発の視線）の対象となった。田川は、その時代を「屋久杉受難の歴史」[田川 1994:124-125]と表現する。スギが経済活動の中心におかれることによって自然への負荷が増大したという見方からすれば、たしかに「受難」の時代であったといえる。しかし、平地部分が少なく、多くの米の収穫が望めない屋久島の人々にとって、平木が年貢や物々交換に用いられる状況は、歓迎すべきことであった。そのことは、ヤクスギ伐採のきっかけをつくった泊如竹が出身地の安房にある如竹神社（如竹廟）にまつられ、「聖人」として称えられてきたことや、旧暦5月25日の命日とお盆に如竹神社で盆踊り（如竹踊り）が奉納されている[下野 1988:213]ことからもうかがえる。

明治になると、地租改正によって旧島津藩の所有林がすべて官有林（国有林）となり、屋久島もその例外ではなかった。藩政時代に屋久島の森は島民の所有ではなかったが、実際に山林を運用していたのは島民であり、日常的な利用は慣行として制約されていなかったという[上屋久町郷土誌編集委員会 1984:302]。しかし、1882（明治15）年における国有林化によって、島民は、奥岳だけでなく前岳においても伐採できなくなり、日常生活に支障をきたすようになった。そこで島民は、1899（明治32）年に国有土地森林原野下戻法が施行されたのを機に、翌年下げ戻しを申請した。しかしこの申請は却下され、島民は1904（明治37）年に行政訴訟をおこした[藤村 1976:101-102]。裁判は結審するまで16年かかり、結局1920（大正9）年に島民側の敗訴で終わった。この結果を受けて、1921（大正10）年3月に上屋久村（現・上屋久町）永田地区の住民が鹿児島県知事や鹿児島大林区署長などにあてて、「行政処分確定せられたる結果、燃料の供給、食糧の補給等生活資料に窮乏を告げ」[上屋久町郷土誌編集委員会 1984:313]ている状況の打開を求める陳情、請願をおこない、他の地区からも同様の要求が出された。そこで農商務省は、同年5月に、一般に「屋久島憲法」と呼ばれる「屋久島国有林経営の大綱」4項目を示し、島民の森林利用を可能にした。その骨子は次の通りである[藤村 1976:104-105; 上屋久町郷土誌編集委員会 1984:314 など]。

- ①国有林4万2,000町歩のうち、奥岳部分を除く前岳約7,000町歩については、地元住民の利益となるべく取り扱いをすること。
- ②自家用薪炭材は無償で譲渡し、販売用は有償で委譲し、地元民の生業活動の便宜を図る。また、開墾に適したところがあればそれを地元住民に貸し与え、民力の充実化に貢献すること。
- ③奥岳における伐採や造林事業には、なるべく地元住民を雇用する。山中のモチの木（ヤマグルマ）は、地元住民が利用できるようにする。
- ④固有林施行（伐採）や地元住民の生活上の便宜を図るため、必要な道路整備をおこなうこと。

1970年代に伐採反対運動を展開した柴は、とくに屋久島憲法の中で「前岳」という概念が明示され、位置づけられたことに注目する。屋久島憲法は島民を利するものとして島内外から高く評価されたが、彼は、「屋久島の中に島民のために利用する林地と、島民を越

えて国民のために利用する林地とが截然と分けられたことは、その後の島民の山に対する考えや意識のあり方（において）、（中略）屋久島の中に自分たちの関わりや思考の埒外の空間としてあり続ける奥山が島民の心に落とした影は、色濃いのかもしれない」[柴 2002:87]と述べる。当時の森に対する屋久島の人びとの視線は、基本的には藩政時代と同様の経済（生業維持）的なものであった。漠然と認識されていたそのための活動範囲が特定のゾーンとして確定されたことによって、森に対する島民の視線は前岳と奥岳とを明確に区分するようになったのである。

屋久島憲法が出された翌年の1922（大正11）年に、小杉谷⁶における樹齢1000年以下のスギの伐採がはじまった。伐採は江戸時代の延長で択伐が主であり、斧や鋸を人力で操る作業であったため、生態系に対する損害が深刻化することはほとんどなかった。しかし、太平洋戦争後にチェーンソーや集材機などの機械力が導入されると、伐採量は当然のことながら増加した。また戦後になると、国土総合開発法（1950〔昭和25〕年）や離島振興法（1953〔昭和28〕年）の施行、1958（昭和33）年における国有林生産力増強計画（チェーンソーとワイヤーロープを用いた機械化の促進、林道整備とトラック輸送などを伴う大面積皆伐方式の導入）、1961（昭和36）年における同計画の改定（収穫量の20パーセント増強など）、一連の法律、計画、規定の制定、見直しを通じて、屋久島憲法時に確認された保護主義的な国有林経営は、経済採算性（企業性の確保）に力点をおく方向へ大きく転換した[上屋久町郷土誌編集委員会 1984:500-504]。とくに昭和30年代以降は全国的な高度経済成長期にあたり、宅地開発やインフラ整備が急速に進み、増大する木材需要に見合う国有林経営が模索された時代であった。その対象となったのが、屋久島のようなそれまで積極的に人手が加えられることのなかった天然林であった[柴 2002:87]。

島民の多くが伐採事業に関わっていたため、拡大生産を指向する資本主義的経済活動の場として森を眺めることが強調されていたことは、疑いないであろう。そのことは、1972（昭和47）年に「守る会」を立ち上げ、「即時全面伐採禁止」を唱えた一部の島民たちに対する「生活を守る会」の反・反森林伐採的主張や、当時の行政や議会などにおける町の有識者たちが「山の問題はすでに終わったこと」[柴 2002:85]と認識していた点に、如実にあらわれている。

守る会など、屋久島の自然環境を保護することを目的とする団体や個人は、昭和30年代以降活発化した屋久島における激しい森林伐採による島の変化を憂えて登場したものである。それまでに屋久島の自然は、1922（大正11）年の学術参考林指定や、その翌年におけるヤクスギ原生林の特別天然記念物への指定、1964（昭和39）年の国立公園編入など、保護的な施策が中央や県行政によって施行されることはあったが、島民自身の「保護の視線」が直接的に森へ向けられることはほとんどなかった。島の経済が森林開発に依存していた中でこの視線は、開発と環境の関係性を問うことにもつながる。

歴史的に森に対する島民の視線は、信仰における「畏怖」から「経済（生業）」的充足、その資本主義的拡大化を指向する文脈へ移り、そして1970年代以降におけるその反作用的な「保護」、「保全」の文脈に立ち至った。基本的に各島民は文脈に応じて資本主義的視線と自然保護・鑑賞型の視線という2つの視線のいずれかに民俗的意味を含む文化的視線を部分的に重ね合わせて、森を眺めてきたといえる。林業における資本主義的生産の拡大化はしばしば「乱伐」という言葉で表現されるが、森が島における暮らしを成り立たせるために役立っていたという意味で解釈すれば、それも広義の「共生」と捉えられる。つまり、島民と森との歴史的関わりは、乱伐と保護を両極とする連続的な「共生の視線」の上で展開されてきたといえる。それぞれの共生の意味は、島を取り巻く時代背景や社会状況に応じて変化してきた。そして1980年代以後、世界的な自然環境保護の風潮も手つだい、

屋久島では経済生活（あるいは産業）と自然保護双方を満足させる共生の視線が森に向けられている。

3. 屋久島観光とエコツーリズム

屋久島は行政的には鹿児島県熊毛郡上屋久町と屋久町の2町で構成される。2000（平成12）年における島の人口は、両町合わせて1万3,800人⁽⁷⁾であった。一般に離島社会では島外への人口流出が顕著にみられ、屋久島もその例外ではない。昭和40年代には、小杉谷集落が閉鎖されたことや、サトウキビ産業が立ちゆかなくなったことで離農して土地を売却し、都会での働き口を求めて出てゆく人たちが多数いた。しかし、1990年代以降島の人口は横ばいかやや増加傾向を示す[上屋久町 1999:4; 屋久町 1999:1]。これは、世界遺産指定以後、屋久島の自然環境に魅せられて移住を希望する家族、個人が増加したことと、町役場や民間企業がホームページ⁽⁸⁾で島内の不動産情報を提供していることなども関係しているよう。

主要産業は、ポンカンやタンカンなどの柑橘類の生産や、トビウオ、カツオ、タイ漁などの水産業、建設業、そして民宿経営や自然環境を利用した観光業である。2000（平成12）年における就業人口でみると、公務員およびサービス業が34.9パーセントと最も多く、次いで卸・小売り・飲食業の19.2パーセントである。これらを含め第3次産業だけで全体の約62パーセントに達する。そのほか第2次産業の建設業（15.5パーセント）が続く。主に離島振興関連の公共事業に携わる人たちである。第1次産業は農林水産あわせて14.6パーセントである⁽⁹⁾。

上屋久、屋久両町の統計資料によると、1990（平成2）年以降、全人口に占める15歳～64歳までの生産年齢人口の割合は59パーセント前後でほぼ横ばいであるが、65歳以上の老年人口は1990（平成2）年に両町あわせて18.0パーセント、1995（平成7）年に21.9パーセント、2000（平成12）年には24.6パーセントに上昇した。逆に0歳～14歳までの年少人口は減少傾向にある⁽¹⁰⁾。屋久島と人口規模や地形条件において比較的類似する離島（利尻島、隠岐島島後、五島列島福江島、徳之島）との2000（平成12）年における老年人口を比較すると上記の数字は他の離島よりも若干低い[富士総合研究所 2002:68-70]、全国平均17.36パーセント⁽¹¹⁾より約0.7ポイント高くなっている。また、1人あたり町民所得は、上屋久町約220万円（1999年）、屋久町約194万9,000円（2000年）であり、全国平均302万3,000円（1999年）、299万8,000円（2000年）を大幅に下回る。単純に量的データだけで語ることはできないが、屋久島の経済が全国的にみて低水準であることは間違いない。

1989（平成元）年における高速船の就航とその後の世界自然遺産への登録は、観光や登山を目的とする入島者を確実に増加させた。島の面積の約90パーセントを森が占めるが、森を利用した地元住民の直接的経済活動としては、一部の林業および公共事業従事者を除いて、観光にほぼ限定される。しかし、現在の屋久島における観光は、鹿児島などの島外資本によるホテル経営や、主として移住者によるエコツーリズム事業に占められ、地元出身者は民宿経営⁽¹²⁾や土産物販売などに偏る。その点に関連して、屋久島に自然環境に関連した新しい産業が増加したことを肯定的に評価する地元住民が多くみられる反面、そのような産業の受益者が限られ、地元が必ずしもその恩恵にあずかっていないと感じている人も同程度にいるという調査報告もある[富士総合研究所 2002:148]。

(1) 屋久島のエコツーリズム

「千古の大樹が生きる世界遺産の森」⁽¹³⁾

「世界自然遺産の森で太古から続く大自然の息吹と出会う」⁽¹⁴⁾

「悠久の歴史を刻む大自然に抱かれた森と水を訪ねて」⁽¹⁵⁾

これらは、国内の旅行代理店が販売しているツアーのパンフレットに記載された、屋久島観光の宣伝文である。また中には、「とにかく自然に癒されたい。最後の秘境屋久島をたっぷり満喫！」⁽¹⁶⁾というように、豊かな自然に包まれた環境を、「秘境」イメージで表現するものもみられる。

これらのツアー企画には屋久島の森を散策（もしくは登山）する1日ツアーが、標準あるいはオプションでついている。代表的なツアーは縄文杉や照葉樹林帯を散策するものである。それらは、パンフレットには「縄文杉トレッキング」や「白谷雲水峡トレッキング」のように「トレッキング」の呼び名が付されているが、ここでいう「エコツーリズム」と基本的には同義であり、屋久島観光協会に登録している島内のエコツアー催行会社や個人ガイドが請け負う。

登山ガイドやエコツアー（エコツーリズム）を商品として観光客に提供する個人および民間団体で、屋久島観光協会に登録されているところは51ある。民間団体ではたいてい複数のガイドを抱えており、各ガイドは個人レベルでも観光協会に登録している。2004（平成16）年3月末時点で同協会に登録する個人数は80人であった⁽¹⁷⁾。ただし個人ガイドの数は、未登録の「自称」も含めると100人以上になるという。エコツアー催行団体は、上記の大手旅行代理店のツアーを請け負う以外に、ホームページや屋久島観光協会などを通じて、1人から2～3人の小グループを中心に予約を受けつける。ツアーガイドの料金は、催行団体や個人ガイドによって異なるが、概ね1人1万～1万5,000円であり、これで早朝から夕方までの1日ツアーに参加できる。半日の場合は7,000円前後である。観光客が訪問を希望するところは、圧倒的に縄文杉や白谷雲水峡などの「森」に偏る。

屋久島のエコツアーに参加する観光客は、たいてい島に2～3泊する。ツアーに参加する前日に屋久島に到着し、翌早朝からツアーに参加し、暗くなる頃に宿に帰着する。そして翌日の飛行機か高速船で鹿児島へ戻るという旅行日程が典型である。

エコツーリズムという言葉に統一的な定義はないが、日本エコツーリズム協会⁽¹⁸⁾がその意味を明示している。それは、「地域の自然や文化への理解を深め、そのよりよい保全とゆとりある活用により、みずみずしい観光と産業を持続的に発展させる運動」⁽¹⁹⁾をさすという。またユネスコは、世界自然遺産におけるエコツーリズムを奨励して遺産の価値を普及するとともに、遺産地域に外貨収入をもたらして雇用を生み出し、地元の人々にも遺産を保護する重要性を理解してもらうことに注目する[山極 1996:199]。いずれにおいても、エコツーリズムは、単なる「自然保護」ではなく、保護しつつ地域住民の自然との関わり（文化）を見つめ直し、それらを彼らの経済と結びつけてゆくことを意味する。いわば、環境保護と開発という、以前は二律背反的に捉えられてきた事柄を共に成り立たせようとする考え方であり、それに基づく実践ということである。

それでは、現在どのようなエコツーリズムが屋久島でおこなわれているのであろうか。筆者が直接参加した団体「A」と「F」を中心にみておこう。エコツアー催行団体間で基本的にはツアーの種類に大きな違いはない（ただし、ガイドの質は異なる）。

Aは、1993（平成5）年に島外出身者3名によって設立された団体（現在は有限会社）であり、屋久島におけるエコツアー催行団体として、先駆的存在である。その後も島外出身者中心のスタッフ構成で運営している。彼らはそれぞれ自然・環境系の学科、大学院を卒業すると共に、学生時代からフィールドワークや沢登りなどを経験してきた。3人も1987（昭和62）年に屋久島に居住し始めている。

Aは、主に白谷雲水峡、ヤクスギランド、西部林道などをめぐる森の散策、海や安房川におけるカヤック、スクーバ・ダイビング、シュノーケリングなどの機会を客に提供する。

屋久島観光で最も需要のある縄文杉日帰りツアーは、「少し遠すぎて、じっくりと森を味わう時間的な余裕がない。得てして縄文杉と出会う事だけが目的になりがち」⁽²⁰⁾という理由からおこなっていない。費用は1人1万5,000円であるが、各種割引制度もある。

筆者は、2001（平成13）年2月に、Aが主催する白谷雲水峡1日ツアーに参加した。これは、標高600～900メートルの照葉樹林帯から針葉樹林帯への移行帯を歩くツアーである。Aのオフィスで屋久島の自然に関する簡単な説明を受けた後、朝9:00に宮之浦を出発し、600メートル付近まで車でのぼり、そこから900メートル付近までの約5キロメートルを、約8時間かけて散策した。このツアーの最大の見所は、白谷川の溪谷の美しさと、苔に覆われた森である。土の上ではなく、苔むした石の上にスギやヤマグルマ、サクラツツジ、サカキなどの木がはえている。Aのスタッフであるガイドが、散策の途中に道ばたに生えているさまざまな植物や虫に眼を向け、素人にもわかりやすく解説する。この時筆者を含めて6人が参加した。すべて関東地方など本州方面からの観光客で、インターネットを通じて事前に申し込みをおこなっていた。

案内してくれたガイドによると、森を対象とするツアーは地味なので、説明の切り口を工夫する必要があるという。屋久島は、国有林化以降、地元島民と森との生活レベルでの関係が希薄であるので⁽²¹⁾、森と人との関わりという視点に立った「有用植物」という観点ではなく、自然誌に関する話からはじめるという。本来ならば、明治以降における「国有林の生産場」という森と人との関わりについても説明すべきであるが、そのような事柄に興味を抱く観光客は少ないという⁽²²⁾。

もともとAを設立した3人は、エコツーリズムという概念を明確に意識してこの事業を始めたわけではない。Aの代表をつとめる人物は、1987（昭和62）年に移住してから屋久島でダイブショップを営んでいた。スクーバ・ダイビングにくる客がダイブだけに満足して帰ってしまう現実には、彼は疑問を感じていたという。他の設立メンバーは屋久島で山のガイドをしていたが、「縄文杉へゆくためのガイド」という需要ばかりであった。いずれにしても、Aのメンバーたちは、設立当時、屋久島を訪れる人々が島の一面だけしかみていない、あるいはみようとしない状況を変えてゆくべきではないかと考えるようになった。もちろん、それがビジネスとして成り立つという目算が働いていたことはいうまでもない。Aは大手の旅行代理店が主催するツアーにおいて、エコツアー部分を請け負うこともある。

上屋久町出身の男性が主催する団体「F」は、1998（平成10）年から活動をはじめている。宮之浦岳、太忠岳などを訪れる日帰り登山ガイドや、白谷雲水峡や島内の滝をめぐる一般的な1日（半日）ツアーのほか、島出身である点を活かして各集落の自然環境、歴史、生活文化を訪ねる1日ツアーもおこなう。2000（平成12）年には700～800人の観光客を森へ案内し、年間を通じて観光客がとぎれることはほとんどなかったという。

FはAが敢えておこなわない縄文杉ツアーも、「主力商品」として観光客に提供している。Fの代表者は、年間4万人もの観光客が縄文杉を訪れている現状から、そのツアー自体に意義を感じている。彼は、「確かに往復に10時間も費やしてしまうが、途中の行程において景観の説明や伐採の歴史などを語ることで、屋久島について観光客に知らせることができる」と筆者に語っていた。「エコツアーは伐採地だろうと原野だろうと廃村だろうと、自然と人間との関わりを基盤にした説明があれば、エコツアーになりうる」という基本的な考え方を大切にしているという。同様のことはFのホームページにおいても、エコツアーとは自然の素晴らしい面だけではなく、厳しい残酷な面まで目を向けながらおこなうことの必要を説き、たとえ「都会の街中であってもエコツアーができる能力・技術がガイドには必要である」⁽²³⁾と述べている。

また筆者は、Fの代表者の案内で島内めぐりに参加したことがある。千尋の滝などの比

較的著名な「名所」を訪ね歩くだけでなく、各集落の歴史や特徴、産業などに関する説明を聞いた。例えば、上屋久町の一湊港近くには、サバ節を鹿児島や京都、大阪、東京などへ出荷する加工工場がある。このような工場は小規模な地場産業のひとつである。カツオ漁が盛んにおこなわれていた頃にカツオ節にして鹿児島などへ出荷していたことがあり、その後その技術をサバ（ゴマサバを使用する）に応用し、今日に至っている。屋久島のサバ節は東京や大阪あたりの料理店で、出し汁をとるために使われている。筆者が訪れた一湊の加工工場では8人がサバ節製造に携わり、なかには80歳の女性もいた。加工工程の中に、油分の多いものと少ないものに選別する作業がある。これは経験に基づくカンが頼りになる作業であり、熟練者の判断が必要になることがあるという。選別の結果、油分の多い方を「なまり節」にして、少ない方を「本枯れ節」にする。サバ節とは本来本枯れ節のことを指していたが、現在、屋久島の人はその名称からなまり節を連想するという。これは現在、醤油をつけてパック詰めにし、「屋久島サバスモーク」という商品名で販売されている。東京などで出し汁用に使用されるサバ節は、本枯れ節の方である。実際には、その作業工程だけでなく、サバやカツオと島の人々との関わり、本枯れ節を製造する過程で使用する薪の種類（油分を含むスギやマツを使わず、サクラやシイを用いる）など、世界遺産だけではない広義の自然と島民とのつながりに関する話を工場長やFの代表者から聞くことができ、また一部体験もした。このような森やスギに直接視線を向けないツアーをおこなう催行団体は、屋久島では稀である。

(2) 屋久島環境文化村とツーリズム

1993（平成5）年に鹿児島県、上屋久町、屋久町の出捐で設立された屋久島環境文化財団（以下、環境文化財団と記す）は、環境文化村センター（ビジターセンター的な施設）と環境文化研修センターを中核施設として、自然と共生する新しい地域づくりをめざす屋久島環境文化村（以下、環境文化村と記す）構想を推進する組織である。その主な事業は、環境学習、環境保全支援、自然保護、文化事業、屋久島地域づくり支援、上記中核施設の管理・運営である⁽²⁴⁾。会長は鹿児島県知事である。設立当初の運営資金は財源の金利であったが、その後の超低金利時代ではそれだけで維持することが困難であり、実質的には県の補助金でまかなっている。

この財団の構想は1993（平成5）年当時の鹿児島県知事（元自治事務次官）が屋久島に注目したことではじまった。知事は、鹿児島県の総合基本計画を打ち出したとき、屋久島に現在も生きている人間と自然との相互関係（これを「環境文化」という[鹿児島県1993:1]）を代々受け継いでいくべきものと認識して、この構想に至った。環境文化村構想が打ち出された1993（平成5）年頃は「環境」が大きな意味をもつキーワードのひとつになっており、それは「人間と自然との共生」を考える時代背景を後ろ盾にはじめて登場したものである。

島民の中にはこの構想に無関心な者や、明確に反対する者もいた。反対者の中心は林業関係者であり、自然環境保護の高まりが自らの仕事に重大な影響を及ぼすのではないかと、いう危惧を抱いていた。屋久町役場に勤務するBは、環境文化村構想が出されてから、役場の人間として各集落をまわる過程で、住民から同構想に対するさまざまな疑問の声を聞いたという。そこで上屋久、屋久両町は、住民の意志を吸い上げる組織として、「環境文化村研究会」を設置した。当初この構想が出されたときには、屋久島からの発信として、「環境学習の拠点」という1本の柱があるだけであった。しかし同研究会などを通じて住民の側から「産業振興」という別の発信装置が必要であるとの声が高まり、それも柱のひとつとして位置づけることになった。つまり、環境文化村は、「自然保護」を前面に出し

てはいるものの、単なる自然保護運動ではなく、それを観光などの産業振興と結びつけ、地域おこしへつなげてゆくものになったということである。その点に関連してBは、この構想に関心を示す人びとの意見を吸いあげるという意味では、環境文化村研究会は全島をカバーできたと述べる。「自然保護」と「産業振興」の2点を盛り込んだ研究会の中間報告として、「屋久島環境文化村マスタープラン（以下、マスタープランと記す）」[鹿児島県 1993]が作成された。マスタープランでは次のように述べられている。

（環境文化村は）世界の自然遺産を受け継いで行くとともに、広く島外との連携、交流を図ることによって、同時に地域の人々の暮らしを支え、豊かにして行こうという新たな地域づくりの試みです。

屋久島では、豊かな水や多様な動植物相に代表されるすぐれた自然が残されているだけでなく、自然とともに生き、自然を損なうことなくかてを得ながら人びとが形づくってきた独自の生活文化が、今も息づいています。何千年にもわたって積み重ねられてきた、こうした屋久島の自然と人間のかかわりを、ここでは「環境文化」と呼ぶこととし、学習や研究によってその価値を見直すことを通じて、ここ屋久島にしかない個性的な地域づくりをめざすものです。（中略）

環境文化村事業は、環境学習を通じて地域の自然、歴史、文化、産業などあらゆることとがらにかかわることになります。（以下略）」[鹿児島県 1993:1]。

同構想は、屋久島を「保護ゾーン」（世界遺産の大部分がこれに含まれる）、「ふれあいゾーン」、「生活文化ゾーン」の3つに分け、ゾーンごとに役割を限定して自然環境の保護と利用を進めることを基本とする。日常的な活動は「生活文化ゾーン」でおこない、ふれあいゾーンでは「経済振興」と「自然保護」とを両立させるための活動（たとえば「環境学習」）をおこなうという[鹿児島県 1993:20-21]。

環境文化村研究会はマスタープランができるまでの組織であり、「共生」を全島民共通の理念とする精神が盛り込まれた「屋久島憲章」が1993（平成5）年に作成された時点で、その活動を終えた。環境保護と人々の暮らしとの両立は、同憲章の前文にある「この島の自然と環境を私たちの基本的資産として、この資産の価値を高めながら、うまく活用して生活の総合的な活動の範囲を拡大し、水準を引き上げていくことを原則としたい」という文言にもあらわれている。

しかし、地域おこしとしての環境文化村構想は、現実に住民と一体化しているとはいえない。エコツアー催行団体「A」や環境文化村事務局のスタッフをはじめ、筆者がインタビューした人々は異口同音に自然保護と経済振興とがうまくかみ合っておらず、行政がその構想に沿う有効な具体策を提示しきれていないことを、その最大の理由として指摘する。地元住民の中には、「縄文杉登山はもうやめてくれ」という人もいるという。また、環境文化村構想の中核的施設である環境文化村研修センターを設立するとき、屋久島の民宿やホテル業界から反対の声もあがった。同センターが研修のために来島する人たちの宿泊を吸い取ってしまうことになるから、地元の民宿やホテルに打撃を与えるというのである。その点については、宿泊客の目的性の違いを指摘することで事態はおさまったが、現在年2回は、1泊をセンターで、もう1泊を民宿（もしくはホテル）でという妥協的措置をとっている。しかし、上屋久町役場のDは、そういうことをしても研修参加者が次に来るときも、同センターの利便性を理由に直接そこに宿泊も含めて予約を入れてしまうのではないかと危惧する。

環境文化村センターの活動のひとつに、ガイドや民宿関係者なども含めてセミナーのよ

うな企画を実施することもある。地元住民はそのような機会に講師としても関わる。例えば、ある時安房区長が環境文化村主催のセミナーにおいて、「安房川と人びと」「川と祭り」というようなテーマについて話し、屋久島の人びとと自然との関わりに関する民俗的な話を語って聞かせることもあった。環境文化村事務局のCによると、こういう機会は、講師をやる地元住民自身に、「自分たちにもできるんだ」という自信とやりがいを感じさせる機会にもなっているという。屋久町役場のBによると、一般の屋久島出身者は、前項で紹介した「A」のようなエコツアー催行団体をはじめた島外出身者に対して、「知的集団」というイメージでみるという。実際にガイドをビジネスとしておこなっている者の多くは、島外出身者である。ガイドとなると、ただ単に目的地に連れて行くだけでは（実際にそういうガイドも少なからずいるが）不十分である。体験談だけでなく、森や植物、虫などの自然に関する専門的知識と経験が要求されるが、一般に地元出身者にそれは難しい。

4. 世界遺産へ向かう視線の逸脱

屋久島出身で同島におけるエコツーリズム振興に積極的にかかわる大山勇作⁽²⁵⁾は、屋久島エコツーリズム推進協議会向けに執筆した資料⁽²⁶⁾の中で、次のように述べる。

「私達島民は昭和40年代以降の自然保護運動の中で、屋久島の生きる道を探り続けて参りました。その成果とも言うべきでしょう、鹿児島県は21世紀の県土（ママ）作りの中で『屋久島環境文化村事業』を導入。島民も一体となって『自然との共生』を目指す島作りを目標にしています。屋久島の現状、日本の中での屋久島の位置から考え、真にこの屋久島の大自然を活かし、保全し、島民独自の文化を築かなければなりません」。

1993年に環境文化財団が設立された頃から、この事業を屋久島における「環境学習の道場」という設定のもとで展開してゆこうという考えがあり、そのために「エコツーリズムを推進すべき」という話が、ひとつの方向性として出されていた。そして今日、エコツーリズムは、島の産業全体において中心的役割を担っているわけではないが、すでに屋久島の産業のひとつとしては定着し、近年観光客数も増加傾向にある⁽²⁷⁾。公共事業以外にめばしい産業が見あたらない現状から、今後それが良くも悪くも屋久島における産業の柱になる可能性は高い。しかし実際には、そのような島の方向性と現状にもかかわらず、それは島民全体で共有できるものとはなっていない。

移住者を含めた島外者が一般に抱く屋久島の自然に対する礼賛的な想いと、島出身者が抱く環境保護の想いとの間にはズレがある。屋久町側には、移住者が定住地や別荘地として購入した土地が上屋久町に比べて多くある。移住者はほぼ例外なく島の自然や環境そのものに魅力を感じて移ってきた人たちであり、いわば「自然保護・礼賛派」であることは間違いない。彼らの中には、都会的な合理的発想をそのままもちこみ、地元住民との関係構築がうまくゆかない人もいるという⁽²⁸⁾。そのことも含め、移住者を受け入れる人々のとまどいが直接的、間接的にも関係し、島外者による自然保護の論調に対して批判的になる人も少なくない。元環境文化研修センター職員のE（鹿児島県本土出身）は、地元住民の中には、「自然を守れ」と語る島外者（移住者含む）に対して批判的なまなざしを向ける者も少なからずいると述べる。地元住民は島の自然に対して島外者が抱くような特別な感情や価値づけにはなじまず、そこに「当たり前にある自然」という捉え方で保護・保全の感覚を内面化する。さらにその内面化過程には、明治以降奥岳が自分たちの関わりや思考の及ばない空間としてあり続けたことによる地元住民の屈折した想いも介在している。

自然環境に対するそのような視線の質的差異がある中で、大山は今後の屋久島におけるエコツーリズム振興について、島出身者の視線を重要視し、次のように述べる。

僕個人としては、将来的には、屋久島の観光の6割はそこに生きる人たちの生活文化を観光にしたいと思っている。あとの4割が自然である。世界遺産になるような自然を背景にしているからこそ、そこには素晴らしい人間の生き方や文化があるんだということ発信したい。自然と文化の両方で、屋久島の観光を成立させたい。できれば、そこに「生きざま」という要素を加えたい。いわゆる「環境学習の道場」というのは、そういう生きざまを学習することだと僕は思っている。特にその道場というところで、屋久島は本当に人間として生きていく場をつくっていく、生き方の問題がそこにかかってくる。この発想は、世界遺産の自然への負荷を減少させるという意味からも重要であると考えている（傍点筆者）。

ここでいう生きざまとは、環境文化村構想にみられる「環境文化」（自然と人間との関わり）、広義には現代における島の人びとの暮らしのあり方をさす。「森と人との共生」が、1970年代の自然保護運動以降、環境文化村構想を経て屋久島における社会開発の基本的理念であり、なおかつ観光が今後の主要産業としての潜在性をもつとすれば、島における人びとの暮らしや、彼らと自然との関係のあり方を観光資源として捉えようとする発想自体に無理はない。それは、これまで比較的観光の文脈において軽視されがちであった島出身者の「視線を観光化する」ということでもある。大山は次のように述べる。

島の第一次産業もそこに結びつけてゆかないと、生きようがない。これから先は、農業とエコツーリズムとの関係のあり方を具体的に考えてゆかないと、自分たちの生産物が商品になってゆかなくなる。エコツーリズムを通じて、農業や漁業のような他の産業における消費を喚起しようということである。

同様のことは、屋久町役場のBも、「文化村のコンセプトをみると、観光が産業の柱にならざるを得ない。各住民がその路線に自分の生業をどうかぶせていくかが今後の課題である」と述べていた⁽²⁹⁾。Bはまた、「後世に伝えてゆくものは自然だけではない。地元住民の暮らしそのものも伝えてゆかなければならない」とも述べる。彼らにとって、自然はあくまでも伝えるべきもののひとつとして相対化されるのである。

しかし現在、屋久島の人びと、とりわけ観光以外の産業に従事する島出身者にとって、自然に対する自らの視線と現在の生業を観光に重ね合わせることに積極的に関わろうとする人は、少ないようである。近年の観光客（登山客を含む）や移住者の増加に対する地元住民のとまどいや、観光産業が必ずしも彼らの利益に結びついていない現実と、自然を「金儲け」の手段に利用することへのためらいなど、想い（視線）は複雑である[cf. 富士総合研究所 2002:106,148; 環境省 2002:19]。他の産業を関連させながらエコツーリズム振興を考えてゆかないと、それに関わっていない人々からの理解も得にくくなる。例えば、2003年1月に、縄文杉に向かう木道近くで公衆トイレの設置工事がおこなわれていた。一般に豊富な「水」も屋久島の美しいイメージと結びつけられる傾向にあるため、かなり高額の高濃度浄化槽が導入された。しかし、森の中にあるそのトイレを利用するのは専ら観光客であり、地元の人びとはほとんど使用しない。そのため、「なぜ自分たちの税金で高価なトイレを作るのか」という疑問を抱く人々もいるという。観光が主として外部者主体の産業として存立する限り、そのような人々は自然と観光を結びつけて考えることができない。

島出身者の視線を観光化し、外部的視線との隔たりを狭めてゆくためには、「世界遺産ブランド」を対外的なイメージ戦略として利用しながらも、逆に外部者の視線を世界遺産

の自然からそらすことが必要である。言い換えると、外部的視線を内部化し（「生きざま」へ関心を移行させ）、同時に島出身者の内部的視線を外部化する（観光開発への参加）という、いわば「視線の交叉」が必要なのである。

しかしながら、屋久島に対する外部者の視線が極端に自然、とくに森やヤクスギに偏ることから、大山が述べるような生活文化や島の人びとの「生きざま」を提示する観光に興味を抱く観光客がどれほどいるのかという疑問も残る。沖縄と違い、本州と異なる独特の民俗文化に乏しい屋久島の現実がその疑問に追い討ちをかける。本稿第1節で触れた深見らによるクーポン券型地域通貨の導入は、その疑問を解消するための方策ともいえる。その基本的システムは、観光客が同通貨の事務局から「（集落内の）散歩マップ」と共に一定額の地域通貨を購入し、その通貨で宿泊する民宿や自然体験、その他のサービスへの支払いや物品購入などをおこなう。さらに、一般に島を再訪する観光客が少ないことから地域通貨の口座における負債を認めず、残った通貨の「円」への再変換もおこなわないというものである[深見・坂田・柴崎 2003:51-52]。確かにこの方法であれば観光客は集落内で一定額以上の消費をおこなうことになるが、観光客の側（視線）からすれば「なぜ円ではいけないのか」という素朴な疑問はぬぐえない。しかも不可逆的な通貨であればその想いはなおさらであろう。中田は、「何度も屋久島を訪れるうちに、エコツアーだけでは飽きたらず、地域住民との交流を目的とする傾向がみられるようになった」[中田 2003]と指摘する。一面においてそのことは真実であろうが、「何度も訪れる観光客」はそう多くはないはずである。本稿第3節で述べたエコツアー催行団体「F」の企画するツアーの場合リピーター率は10パーセントを超えるが、彼らの再訪目的は「前回体験できなかった自然を訪れる」というものである。「生きざま」を通して自らを観光の文脈に重ねようとする島出身者と、縄文杉や森に観光的関心を集中させる外部者との視線のズレは、決して小さくない。

5. 視線の統合から「共生」へ：「逸脱」と観光文化

屋久島の森やスギ、あるいは自然環境全般に対する視線は、個々人がもつ屋久島の自然との距離感や、移住者と島出身者との間にみられる生活上の想い、島の経済的現実、観光客の関心などの諸要素がもつれ合うことによって、多様化される。このような歴史的に形成された自然に対する異質な視線の束は、今日、「生活文化」（日々の暮らしや「畏怖」の念を伴う民俗的側面など）と環境保護、経済収入などを統合する社会文化的装置が現実に機能してはじめて、1本のものとなりうる。1990年代に登場した環境文化村構想は、理念的にはこれら諸要素を包摂し、内部的、外部的双方の視線を満足させるものとしてあり、本稿第2節で述べた乱伐と保護を両極とする「共生」に関わる連続線上の、一種の今日的「落としどころ」といえる。しかしそれは、異なる視線を束ねるための装置（理念）になりえても、束ねられた視線を相互に有機的に結びつけるような実践的機能までも備えているわけではない。そのことは、10年が経過した現在においても、活性化された経済・社会の姿がその視線の束から具体的に立ち上がってこないことからわかる。筆者がインタビューしたエコツーリズム関係者は、おしなべて島の行政におけるビジョンの欠落を説く。環境文化村というひとつの方向性を打ち出しながら、それに沿う具体的なプロジェクトを効果的に発信できていないという。わずか500平方キロメートルあまりの島に2つの自治体があり、しかも両町は歴史的に必ずしも良好な関係ばかりではなかったという事実もそのことに関係しているようだが、いずれにしても行政や観光協会などの公共機関が環境文化村構想に内在する経済的側面について、積極的に討議してこなかったことがその最大の原因であるともいう。それは、環境に寄生して経済的収益をあげることにに対する「とまどい」

と「ためらい」の現れということもできる[cf. 兵頭昌明 1994:73; 富士総合研究所 2002:148]。大山は、「エコツーリズム支援会議というものを環境文化財団につくらせて、財団を中心にして、『屋久島の観光とは何か』、『屋久島のエコツーリズムとは何か』という理念的な検討からはじめ、その先に観光協会のあり方やガイドのあり方などの実践的な諸問題について考え、そこで出てきた望ましい方向性に関する意見を両町の行政や観光協会に働きかけてゆきたい」と述べている。いわばそれは、「環境文化村」や「エコツーリズム」などの屋久島における新しい概念群を、在来の文化要素に基づく文化的操作を介して理解し、自らの判断でそれを集団的、個人的に利用する（操作する）ことのできる状態（内在化）[cf. 関根 2001:148]にするための出発点ともいえる。エコツーリズムを内在化する強いリーダーシップがなければ、束ねられた個々の視線は孤立したままである。

文化人類学者の橋本和也は、観光の現場で観光客が遭遇する文化、観光客の文化的文脈と地元住民の文化的文脈とが会うところで観光客のために創出された文化を、「観光文化」と呼ぶ[橋本 1999:3,152-153]。例えば、筆者が調査している南太平洋のソロモン諸島国では、一部の地域で伝統的に儀礼の場において竹製楽器のパンパイプが合奏されてきた。とくに同諸島内にあるマライタ島では、大小さまざまな長さのパンパイプが用いられ、独特の音階にもとづく曲が演奏される[cf. MABO Project 1997]。しかし、曲自体は平板で盛り上がり欠けるものばかりであり、外国人観光客は、そのエキゾティシズムに興味を抱いたとしても、よほどの関心がなければその奏でる音楽に興じることは難しい。同国の首都にあるホテルでは、宿泊客やバンケット客を対象に、「伝統的パフォーマンス」としてパンパイプ演奏をマライタ系住民に依頼し、披露している。しかし、それは西洋的な音階に編曲され、外国人観光客を意識した演奏中の足のステップや身のこなしを取り入れ、しかも随所に観客を参加させるなど盛り上がりへの配慮がみられるものである。このパフォーマンスは、本来あるはずの姿ではないという意味においていわゆる「真の」文化ではなく、容易に観客が親しめるように変形させた上で「伝統」のラベルをつけて提示されている。このパンパイプ演奏も、一種の観光文化である。

大山が述べる島民の生活文化（「生きざま」）を取り入れた観光は、いわば「観光化された環境文化」という意味をもつ観光文化である。ただし、ここでいう環境は森やスギに限定されず、海や川、他の生活上のさまざまな環境を含む広義の概念である。彼のいう「世界遺産になるような自然の存在とすばらしい島の人々の生き方」との連続性を、環境学習や多様な観光的パフォーマンスなどを通じて、観光文化として示さなければならない。第3節で述べたサバ節工場の見学も、観光客に「見せる」部分や物、手順などを一種の「観光パフォーマンス」として洗練させることによって、効果的な観光文化になる可能性をもつものといえよう。同様に、ポンカンやタンカン農家などにおける生業体験、泊如竹を偲ぶ如竹踊りや島内各地に伝わる棒踊り、独特の正月行事のような伝統的行為など、現状において観光客の外部的視線がほとんど向けられていないものも、観光文化に「育つ」潜在性をもつ。

現実に屋久島では観光文化は顕在化していない。むしろ、世界遺産に代表される自然と、観光客が自らの日常生活の中で経験的に育まれた自然認識とが会うところで観光客のためにエコツーリズムを通じて用意される「自然」、いわば文化的要素が存在しない（人間不在の）「観光自然」（観光のための自然）に特化されているのが実情である。その点に関連してエコツアー催行団体「A」のガイドは、かつて国有林の生産場であったことや有用植物、すなわち森と人との関わりという観点から自然を解説しても、観光客が興味を示さないと述べていた。また同様に「F」の代表者も、筆者に、「例えば、消えかかっているが、正月行事などの伝統的な事柄もそれなりに独特のものがある。ただそれにお客さ

んがどこまで関心を向けてくれるかという疑問がある」と語っていた。観光客の側が興味を示さないという事実が、観光自然に限定される現状への一種の免罪符になっている。

屋久島のエコツーリズムは、従来の「観光自然」から、観光客の外部的視線を損なわずに森の占める部分を減少させるとともに、島全体が直接的、間接的にエコツーリズムに参加しうる観光文化を創出することが求められる。元来、ほとんどの観光客は世界遺産の森やスギに興味を抱いて屋久島に来島するのであり、そこの人々や人々の暮らしに興味があるわけではない。森そのものだけでなく、「世界遺産」のブランドやイメージをも利用しながら観光市場における屋久島のエコツーリズムを価値づけ、それと同時にその世界遺産から観光客の視線を観光文化へそらせるという一種アクロバティックな視線の操作（逸脱）が、本稿の冒頭で引用した新聞記事における懸念の解消や「共生」の持続性のゆくえに大きく関わることは間違いない。その際、創り出された観光文化の「真正性」や観光客から発せられる視線の解釈（観光客が屋久島に求めるものについての「正しい」理解）が、観光客と島民双方から、常に問われることになる。上記のソロモン諸島の事例においても、ホテルで上演されるパンパイプ演奏をソロモン諸島における「真正」な文化とはみなさず、それが観光客の言説を通じて「ソロモンの文化」として国外に流通することを危惧する同国の知識人⁽³⁰⁾もいる。観光文化が「まがいもの」と断じられる時、屋久島における観光（エコツーリズム）のイメージそのものも損なわれる恐れがある。

さまざまな視線を束ねる理念としての環境文化村、それを実践するための観光文化と観光自然、これら3つの概念が視線の交叉交換、すなわち視線のそらし（「逸脱」）の文脈において強いリーダーシップのもとで統合される時、新しい屋久島のエコツーリズムは経済と自然との関係における真の持続性（「共生」の持続性）を構築する可能性がある。一般に世界自然遺産が常に環境保護と経済振興の狭間に立たされるものとしてあるならば、「そらし」（逸脱）は、屋久島だけでなく世界遺産を抱える他地域の人々にも適用しうる、普遍性をもつ視線の操作として捉えることもできる。

注

(1) 世界の文化遺産及び自然遺産の保護に関する条約（世界遺産条約）は1972（昭和47）年に国連教育科学文化機関（ユネスコ）の第17回総会において採択され、2003（平成15）年11月現在の締約国は177カ国である。日本は1992（平成4）年に批准した。世界委員会は締約国の中から選ばれる21カ国によって構成される。日本では2003（平成15）年までに自然遺産2カ所と文化遺産9カ所が登録された。

(2) 朝日新聞 1993（平成5）年12月9日夕刊12面。

(3) 一般に樹齢7200年と推定され、そのことから「縄文杉」の名称がついたが、これには「2100年説」などの異論もあり、定かではない。

(4) ただし、1563年に日秀上人が鹿児島神宮改築の際に、用材として屋久島のスギやカシワを伐採したことがある[屋久島環境文化財団 1996:54]。

(5) 平木は、上底約9センチメートル、下底約10センチメートル、高さ約49センチメートル、厚さ約7ミリメートルの台形であった。1束100枚が単位であり、島津藩には年貢として「家」あたり3～4束が納められたという。コメなどとの交換も平木でおこなわれ、1束は米7合に相当した[田川 1994:123]。

(6) 安房川上流、海拔640メートルにある集落跡一帯を小杉谷と呼ぶ。ここはヤクスギを搬出するための前進基地として栄え、昭和30年代から40年代前半の伐採最盛期には約500人の関係者が居住していた。かつてここには、小・中学校、郵便局、無料の共同浴場（電気風呂）、理髪店などもあったが、ヤクスギの伐採が計画量に達したことや、自然保護運

動の高まりに合わせて、1970（昭和45）年8月に集落自体が閉鎖された。

(7) 上屋久町は2,992世帯6,931人で (<http://www.kamiyaku.jp/toukei06.htm>、2004/3/5 参照)、屋久町は2,908世帯6,869人である (<http://www3.synapse.ne.jp/yaku/>、2004/3/5 参照)。

(8) 例えば、屋久町役場 (<http://www3.synapse.ne.jp/yaku/>) や、屋久島パイン株式会社 (<http://www.yakushimapain.co.jp/>)、不動産開発屋久島 (<http://www7.ocn.ne.jp/~yaku-fud/index4.html>) などのホームページに不動産情報が掲載されている。

(9) 上屋久町ホームページ (<http://www.kamiyaku.jp/toukei06.htm>) および屋久町ホームページ (<http://www3.synapse.ne.jp/yaku/>) 参照 (2004/3/2)。

(10) 上屋久町ホームページ (<http://www.kamiyaku.jp/toukei06.htm>) および屋久町ホームページ (<http://www3.synapse.ne.jp/yaku/jinkou>) 参照 (2004/3/4)。

(11) 総務省統計局人口推計資料 No.76「我が国の推計人口・大正9年～平成12年」 (<http://www.stat.go.jp/data/jinsui/wagakuni/index.htm>) 参照 (2004/3/4)。

(12) 民宿の客層は、冬期は鹿児島本土から公共事業関係の仕事でやってくる人（島に技術者がいないので、本土からやってくる）で、常連客が多い。3月になると、観光客が増える。また、2000（平成12）年以降は素泊まり客が急増している。大手旅行会社が企画するツアーにも「民宿宿泊プラン」があり、ホテル宿泊よりも料金は割安に設定されている。民宿経営者は皆専業である。世界遺産登録以後、民宿の数は確実に増加し、過当競争化した。素人が十分な接客等の訓練を受けずに開業するケースがほとんどであるため、サービス面に関する客からの苦情も出ている。

(13) 株式会社ジャル・ツアーズ発行のパンフレット「屋久島・種子島」（2004年4月-9月/東京発）より。

(14) 株式会社日本旅行赤い風船東日本事業部発行のパンフレット「九州 屋久島・種子島」（赤い風船・エスコート春・夏-3 2004.4/1-2004.10/10）より。

(15) JTB 東日本エース事業部発行のパンフレット「フリープラン九州 屋久島・奄美大島」（2004年4月-6月発、春-⑬）より。

(16) ビッグホリデー株式会社発行のパンフレット「フリープラン個人旅行 九州 屋久島・種子島」（2004.4-7, No.1-751）より。

(17) 屋久島観光協会事務局への問い合わせによる (2004/3/30)。

(18) 土地固有の自然や文化とそれらを楽しむ観光旅行の調和ある発展を目指し、旅行者、地域住民、研究者、旅行業者、行政等によって設立され、2003（平成15）年にNPO法人化した。

(19) この定義は、日本エコツーリズム協会が発行する機関誌『季刊 Eco ツーリズム』の裏表紙に毎号掲載されている。

(20) <http://www.ynac.com/> (2003/6/25 参照) より。

(21) この点に関しては若干事実とは異なるようである。後述の大山勇作は、地元住民と森との関係の希薄化は国有林化が原因ではないという。江戸時代においても、ヤクスギ以外に住民と森との生活レベルでの関係は希薄であった。奥岳にはヤクスギ以外の有用植物は少なく、生活に必要な植物はすべて前岳で取得可能であった。

(22) 筆者が参加した時には、事前に「人と森との歴史的、今日的関係のあり方についての調査を兼ねている」ことを知らせていたことと、読売新聞大阪本社学芸部の記者とカメラマンがエコツーリズムの取材のために同行していたこともあり、いくつかの地点でそれに関する説明を詳しく聞くことができた。

(23) Fのホームページ (<http://www3.ocn.ne.jp/~yakusima/>) 参照 (2004/3/7)。

(24) 環境文化財団ホームページ (<http://www.yakushima.or.jp/annai/f-index.html>) 参照

(2004/3/4)。

(25) 大山は 1944 (昭和 19) 年生まれで、屋久島高校および川内商工高校教諭を経て、現在自ら屋久島野生植物研究所を主宰するとともに、同研究所ガイド事業部においてエコツーリズム事業を進めている。昭和 47 (1972) 年には屋久島を守る会の結成にも参加した。現在、鹿児島県文化財保護指導委員、屋久島環境文化財団特別顧問、鹿児島県環境学習アドバイザー、環境省・環境カウンセラーなども務める。『屋久島からの報告・屋久杉原生林』『自然探訪・屋久島』などの共著書も多数ある。

(26) 「屋久島の観光・その基本姿勢と屋久島のエコツーリズム<屋久島のエコツアーガイドの在り方>」 (A4 版 12 ページ)。

(27) ただし、島へ渡る交通手段の限界性 (座席数や便数、運賃の割高など) もあり、年間 20 万人程度に抑制されている。

(28) 例えば、屋久島の電気は九州電力ではなく屋久島電工という地元の電力会社が発電し供給している。総発電量のうち 20% が住宅用、80% が工場用である。住宅用の電気は、集落 (区) ごとに組合があり、それに加わらないと供給されない。つまり、電気を使うためには集落の一員になり、同時に集落の一員として果たさなければならないさまざまな義務も負うことを意味するが、それを果たさない移住者もいるという。

(29) たとえば、あくまでも筆者が B にインタビューした 2000 (平成 12) 年 8 月時点における彼の個人的な考えであるが、今はタンカンなどは農協や役場を通じて市場へ出荷するいわゆる普通の農業の形態が主流であるが、これに「もぎとり園」のような味覚狩り的要素や、あるいは単なる味覚狩りではなく、もう少し観光客が農業に入ってくるような形態の「もぎ取り園」もありうるのではないかと述べていた。またその他にも、有機を前面に出したり、観光客にみかんの木を 1 本単位でレンタルし、その木やみかんの成長具合を写真に撮り、インターネットで配信して観光客と共有する方法も考えられることではある。レンタル制度と世界遺産のイメージとの接合を上手にアピールしてゆくことで、屋久島の生産物の商品価値を高めようという発想である。

(30) 筆者がかつて青年海外協力隊員として勤務していたソロモン諸島国立博物館の館長は、政府観光局が観光客に見せるためのこのようなパンパイプ演奏を博物館敷地内の広場でおこないたいという申し出を受けたときに、その「不真正性」から断ったことがある。

参考文献

富士総合研究所 (2002) 『平成 13 年度 共生と循環の地域社会づくりモデル事業 (屋久島地域) 報告書』 富士総合研究所。

藤村重任 (1976) 『森林開発と自然保護：屋久島問題をふまえて』 水利科学研究所。

深見聡・坂田裕輔・柴崎茂光 (2003) 「屋久島における滞在型エコツーリズム：地域住民との連携を主軸とした確立可能性」 『島嶼研究』 4:41-56。

橋本和也 (1999) 『観光人類学の戦略：文化の売り方・売られ方』 世界思想社。

兵頭千恵子 (2001) 『屋久島の森を守る：世界自然遺産への道』 春苑堂出版。

兵頭昌明 (1994) 「『共存』、『共生』とえばかっこいいが、こと屋久島の原生に近い自然に対しては、人は『寄生』していたにすぎないし、これからもこの関係を越えることは不可能だろう」 『生命の島』 38:73。

鹿児島県 (1993) 『屋久島環境文化村マスタープラン』 報告書概要版、鹿児島県保健環境部環境政策課。

上屋久町 (1999) 『統計かみやく・平成 11 年度版』 上屋久町役場企画調整課。

上屋久町郷土誌編集委員会 (編) (1984) 『上屋久町郷土誌』 上屋久町教育委員会。

- 環境省(2002)『新たな屋久島へ、この10年の変化を踏まえて：共生と環境の地域社会づくりモデル事業(屋久島地域)報告』環境省。
- 熊本営林局・屋久島森林環境保全センター(編)(1996)『屋久島の森林』世界自然遺産セルフガイドブック、林野弘済会熊本支部。
- 栗山浩一・北島能房・大島康行(編)(2000)『世界遺産の経済学：屋久島の環境価値とその評価』勁草書房。
- MABO Project(ed.)(1997) *Solomon Islands: The Sounds of Bamboo, Instrumental Music of the 'Are'are People of Malaita*. Barre:Multicultural Media.
- 真板昭夫・依田宏・宮川浩・海津ゆりえ・山下光子(編)(1996)『山に十日・海に十日・野に十日 共生の島・くち六万 屋久島エコツーリズムガイドブック』自然環境研究センター。
- 中田隆昭(2003)「地域にとってのエコツアー」『第11回環境自治体会議屋久島会議資料集』pp.92-93 [深見・坂田・柴崎 2003:46-47]に引用。
- 中島成久(1998)『屋久島の環境民俗学：森の開発と神々の闘争』明石書店。
- 大竹勝・三戸幸久(1984)「屋久島への提言：屋久島オープン・フィールド博物館を考える」『モンキー』197-199: 90-93。
- 関根久雄(2001)『開発と向き合う人びと：ソロモン諸島における「開発」概念とリーダーシップ』東洋出版。
- 柴 鐵生(2002)「屋久島の林政と保護政策」『季刊・生命の島』62:85-88。
- 下野敏見(編)(1988)『屋久町の民俗』屋久町民俗文化財調査報告書(2)、屋久町教育委員会。
- 田川日出夫(1994)『世界の自然遺産・屋久島』日本放送出版協会。
- 高島由起夫・山極寿一(2000)「私たちはサルと屋久島から何を学んだのか？」高島由起夫・山極寿一編『ニホンザルの自然社会：エコミュージアムとしての屋久島』pp.3-10、京都大学学術出版会。
- 屋久町(1999)『統計やく・平成11年度版』屋久町企画調整課。
- 屋久町郷土誌編さん委員会(編)(1993)『屋久町郷土誌 第1巻村落誌上』屋久町教育委員会。
- 屋久島環境文化財団(1996)『屋久島環境文化村ガイド・図説屋久島』屋久島環境文化財団。
- 山極寿一(1996)「エコツーリズムへ：自然との共生を求めて」山下晋司編『観光人類学』pp.197-205、新曜社。
- 湯本貴和(1995)『屋久島：巨木の森と水の島の生態学』講談社。
- (2000)「屋久島オープン・フィールド博物館への道」高島由起夫・山極寿一編『ニホンザルの自然社会：エコミュージアムとしての屋久島』pp.191-214、京都大学学術出版会。