

D'autre part existent des revues spécialisées par domaine. On peut citer *Kukyeol yeonku* (« Etude sur le *Kukyoel* »), publié par *Kukyeol hakhoe* et *Kukeosa jalyo yeonku* (« Etude des archives du coréen »), publié par *Kukeosa jalyohakhoe*.

Il est à noter que les études de linguistique coréenne essaient de s'élargir en gardant le contact avec d'autres domaines. Par exemple la linguistique appliquée, *Eungyong eoneohak* (« Linguistique appliquée », publié par *Hankuk eungyon eoneohakhoe*, *Eoneo chilyo yeonku* (« Etudes de thérapeutique de la langue »), publié par *Hankuk eoneo chilyohakhoe* et *Eumseong kwahak* (« Science du son »), publié par *Hankuk eumseong kwahakhoe*. Enfin, l'essor de l'informatique motive la création d'associations et la publication de revues – par exemple *Hankuko jeongpohak* (« Informatique du coréen »), publié par *Kuko jeongpohakhoe*.

Histoire de l'écriture au Japon Points de repère

Catherine Garnier**

この放送局のニュースセンタでは、それらを整理して、テレビ・ラジオそれぞれ、一日六・七時間、ニュースとして放送しています
kono hōsōkyoku no nyūsusenta de wa, sorera o seiri shite, terebi.rajio sorezore, ichinichi roku.nana jikan, nyūsu toshite hōsō shite imasu
 Au Service des infos de cette station émettrice, on traite les informations et on les diffuse 6 à 7 heures par jour à la télévision et à la radio.

Cette phrase, extraite d'un manuel scolaire, montre très clairement la situation de l'écriture dans le Japon actuel. Même sans un entraînement spécial, un œil en tant soit peu attentif, peut y reconnaître différents types d'écriture. En effet, coexistent ici d'une part des caractères chinois, reconnaissables à la complexité de leur organisation en traits (放送局 « station émettrice », 整理 « traitement », 日 « jour », 時間 « heure », 放送 « diffusion »), et d'autre part, des caractères qui se signalent par leur simplicité de tracé, et qui sont des signes phonétiques appartenant à deux syllabaires distincts. Les *hiragana* se repèrent à leur souplesse (こ *ko*, の *no*, で *de*, は *ha* ou *wa*, そ *so*, れ *re*, ら *ra*, を *o*, し *shi*, て *te*, と *to*, い *i*, ま *ma*, す *su*), les *katakana* à leur raideur (ニ *ni*, ユ *yu*, ス *su*, セ *se*, ン *n*, タ *ta*, テ *te*, レ *re*, ビ *bi*, ラ *ra*, ジ *ji*, オ *o*).

Comment en est-on arrivé à cette situation ? C'est que ce que nous allons essayer ici de décrire. Ce qui est un véritable défi, puisqu'il faut rendre compte, en quelques pages, de processus qui ont duré des siècles.

Au Japon se produit la rencontre d'une langue et d'une culture qui s'étaient développées sans écrit, avec une écriture conçue ailleurs, dans l'empire chinois. L'ironie du sort a voulu que la langue japonaise présente de telles différences avec la langue chinoise que cette écriture n'était sans doute pas la mieux adaptée à sa notation. Aussi l'histoire de l'écriture au Japon apparaît-elle comme celle d'un long combat que les Japonais ont mené depuis le début de notre ère, et quasiment jusqu'à aujourd'hui, pour adapter à la notation de leur langue cette écriture étrangère.

Entre autres utilisations qu'ils ont faites de l'écriture idéogrammatique chinoise, les Japonais s'en sont servis pour établir un système phonétique : des signes qui, dans le système chinois ont une valeur à la fois sémantique et

* La transcription utilisée est le Hepburn.
 ** INALCO, Paris.

phonétique, se réduisent à une valeur uniquement phonétique. Ce type de processus n'est pas spécifique au Japon. Il existe un cas similaire avec le cunéiforme, lorsqu'il a servi pour noter d'autres langues que le sumérien. Ce qui est intéressant, dans le cas du Japon, c'est d'abord que ce système est encore en usage de nos jours, mais surtout qu'il a toujours coexisté avec un autre emploi des signes chinois, sinon exactement identique à leur utilisation chinoise, mais au moins fidèle à leur vocation originelle.

Pour entrer dans cette histoire, la meilleure démarche est peut-être de la décomposer en différents TEMPS, en essayant de cerner chaque fois à quel type de problème les Japonais se sont trouvés confrontés et les solutions qu'ils ont imaginées.

PREMIER TEMPS

Il semble que ce soit vers le premier siècle de notre ère que les Japonais ont rencontré pour la première fois l'écriture chinoise. Mais ce ne fut qu'une brève rencontre. Les Japonais ne paraissent pas avoir été, à l'époque, intéressés par cette possibilité de conserver les traces de la parole.

DEUXIEME TEMPS

On situe habituellement le moment où les Japonais ont commencé à porter un intérêt à l'écrit, vers la fin du 4^e siècle et le début du 5^e siècle de notre ère. D'une part, au Japon, la situation intérieure a beaucoup changé, en particulier l'organisation politique. Et surtout, d'autre part, suite à des frictions entre la Chine et la Corée, arrivent au Japon un certain nombre de réfugiés coréens porteurs de la connaissance de l'écriture chinoise. C'est alors qu'a lieu la véritable rencontre des Japonais avec l'écriture. De cette époque restent quelques témoignages, trouvés au Japon, de signes chinois tracés sur du matériau durable, la pierre ou le métal. C'est ce deuxième temps qu'on peut considérer comme le véritable point de départ de l'aventure de l'écrit au Japon.

TROISIEME TEMPS

Au début, cette écriture semble avoir été réservée à l'administration et avoir constitué un outil de centralisation. Il faut rappeler ici une précision importante. Nous parlons d'« écriture ». Mais qu'est-ce qu'une écriture sinon le moyen de notation d'une langue donnée ? Lorsque nous disons que les Japonais ont rencontré l'écriture chinoise, il serait plus exact de dire qu'ils ont rencontré une langue, le chinois, possédant son système d'écriture. On peut penser que, pendant un certain temps, c'est en chinois, c'est-à-dire au moyen de l'écriture chinoise, mais aussi en langue chinoise, que les premiers écrits ont été rédigés au Japon ; sans doute, d'ailleurs, par des groupes de scribes, constitués par les réfugiés continuant à arriver de Corée ou par les descendants des premiers réfugiés.

QUATRIEME TEMPS

A partir du 6^e siècle, le processus entre dans un quatrième temps que nous pouvons qualifier d'essai d'appropriation par les Japonais du système d'écriture chinois. Ce qui va consister à s'éloigner de plus en plus de la langue dont ce système d'écriture était la notation.

Examinons un premier exemple. Il s'agit d'une célèbre inscription trouvée sur le dos d'un miroir. Elle témoigne de façon très vivante des premiers problèmes auxquels les Japonais ont eu à faire face. Sur cette inscription figure le nom d'un sanctuaire :

oshisaka no miya / Sanctuaire d'Oshisaka

Dans cette courte expression se posent trois problèmes. D'abord celui de la notation du nom propre japonais *oshisaka*. Il est évident qu'un nom propre japonais ne peut pas être directement noté par du chinois. La solution retenue, qui d'ailleurs existait déjà en Chine pour la notation des mots sanscrits, consiste à utiliser des caractères chinois, mais en oubliant complètement leur valeur sémantique, en d'autres termes, en ne retenant que leur valeur phonétique. C'est un système de rébus. On va couper le nom propre en 4 syllabes : *o — shi — sa — ka*, et pour chacune d'elles chercher un caractère chinois dont la prononciation serait proche, ce qui donne :

意	紫	沙	加
<i>o</i>	<i>shi</i>	<i>sa</i>	<i>ka</i>

Le sens de chaque caractère, dans l'ordre : « intention » - « broussailles » - « sable » - « ajouter », n'a aucun rapport avec le sens de ce nom propre, où l'on peut repérer au moins la seconde partie, constituée par un mot japonais *saka* « pente ». Chaque caractère est pris ici comme la graphie d'une syllabe. Bien sûr, auraient pu être choisis d'autres caractères ayant la même prononciation.

Deuxième problème : le mot *no* (*oshisaka no miya*). Il s'agit d'un élément grammatical servant à assurer la relation entre deux noms. Un tel élément ne peut pas non plus être noté en chinois. Le choix ici a été de ne pas le noter du tout. Le lecteur japonais le rétablit de lui-même, car il est évident dans cette expression.

Enfin, le dernier mot, *miya*, qui signifie « sanctuaire », aura encore un autre traitement. Pour lui, il y a un équivalent sémantique en chinois, il sera donc possible d'utiliser le caractère chinois servant à noter le mot qui a la même signification. Ceci, sans se préoccuper, cette fois, de la prononciation chinoise, évidemment différente. C'est le caractère 宮, qui sert à noter le mot chinois *gōng* « sanctuaire ».

La graphie de l'expression entière sera donc :

意	紫	沙	加		宮
<i>oshisaka</i>			<i>no</i>		<i>miya</i>

où à chaque mot correspond une méthode différente de notation. Pour le premier mot, les caractères ont une valeur purement phonétique ; le second mot n'est pas noté ; pour le troisième mot, le caractère est utilisé pour sa seule signification.

S'approprier un système d'écriture, c'est, à un moment donné, avoir l'idée de s'en servir pour noter sa propre langue. Et c'est l'étape qui va être franchie à partir du 7^e siècle. Cette fois écrire n'est plus épisodiquement graver quelques caractères sur un monument ou un objet, mais répondre à un besoin plus profond, de pouvoir noter des textes entiers. L'anthologie de poèmes connue sous le nom de *Man'yōshū* « Recueil de dix mille feuilles » rassemble des poèmes composés entre la moitié du 7^e et la moitié du 8^e siècle. Il s'agit de poèmes en pur japonais, mais notés à l'aide de caractères chinois. Nous prendrons comme exemple le poème numéro 107, du Livre 2. C'est le second poème d'un échange entre amants. Le premier poème (106) est écrit par l'homme, qui reproche à son aimée de ne pas être venue au rendez-vous qu'ils s'étaient donné. Le poème dit ceci :

ashihiki no *yama no shizuku ni* *i mo matsu wo*
ware tachinureru *yama no shizuku ni*

Sous les gouttes de pluie de la montagne, j'ai attendu mon aimée
j'étais ruisselant d'eau, sous les gouttes de pluie de la montagne

Le second poème, que nous allons examiner est la réponse de la femme :

a wo matsu to *kimi ga nurekemu* *ashihiki no*
yama no shizuku ni *naramashi mono wo*

J'aurais voulu être ces gouttes d'eau de la montagne
qui ruisselaient sur mon seigneur, lorsqu'il m'attendait

Reprenons ce texte, en analysant les différentes sortes de mots qui le composent :

a wo matsu to *kimi ga nure kemu* *ashihiki no*
yama no shizuku ni *nara mashi mono wo*

1. Les éléments italiques soulignés sont ce qu'on pourrait appeler, pour simplifier, des "mots pleins", c'est-à-dire des mots qui réfèrent à des objets, des actions, des états... : *a* = moi ; *matsu* = attendre ; *kimi* = mon seigneur ; *nure* = être mouillé ; *yama* = montagne ; *shizuku* = goutte d'eau ; *nara* = être ; *mono* est un mot plein, mais qui sert aussi d'outil grammatical.
2. Les éléments italiques non soulignés sont des éléments grammaticaux. Des particules, nécessaires pour qu'un nom assure une fonction syntaxique dans une phrase : par exemple *wo* qui indique la fonction complément d'objet, *no* qui indique un complément de nom. Des suffixes, qui suivent les verbes et expriment aspect, modalités... Ainsi *kemu* dit de « conjecture du passé », ou *mashi* exprimant le souhait.

Comment va-t-on noter ce poème, composé en pur japonais, en ayant comme unique matériau les caractères chinois ?

Pour les mots pleins, il sera possible, en général, de trouver un mot chinois qui a le même sens et de lui emprunter sa graphie. On ne tiendra pas compte de la prononciation chinoise, on ne retiendra que le sens. Ainsi, on trouvera bien un caractère qui représente le sens « attendre » ou « seigneur » ou « montagne ». Certaines cases peuvent donc déjà être remplies.

吾 待 君 潤 物
a *wo* *matsu* *to* *kimi* *ga* *nure* *kemu* *ashihiki no*

山 成 物
yama *no* *shizuku* *ni* *nara* *mashi* *mono* *wo*

Mais que va-t-il en être pour le reste ? A un certain moment, l'usage a été de n'écrire que ces mots-là, en laissant le lecteur rétablir le reste, c'est-à-dire les éléments grammaticaux. Il était évident pour tout lecteur japonais que si on avait *a* et *matsu* il fallait rétablir *wo* entre les deux. N'oublions pas que l'écriture est d'abord la notation d'une langue. Et donc, même si tout n'est pas écrit, un locuteur de cette langue sait ce qu'il faut restituer pour que l'énoncé soit correct dans sa langue. Mais on ne peut se contenter d'une méthode aussi elliptique. Il faudra une solution plus satisfaisante. Elle va consister en l'utilisation des caractères chinois, qui sont la seule matière connue, mais cette fois pour leur seule valeur phonétique.

La notation de ce poème combinerait donc : des caractères utilisés pour leur signification (ceux déjà écrits plus haut) et qui acquièrent une nouvelle prononciation puisqu'ils notent désormais des mots japonais ; et des caractères utilisés uniquement pour leur son – quelque peu adapté au phonétisme du japonais – mais ayant perdu leur valeur sémantique (entre parenthèses ci-dessous). On rencontre donc, dans ce texte, des caractères tous de même origine, puisque ce sont ceux qui ont été mis au point en Chine, mais utilisés de diverses façons.

吾 (乎) 待 (跡) 君 (之) 潤 (計武) (能)
a *wo* *matsu* *to* *kimi* *ga* *nure* *kemu* *ashihiki no*

山 (之) (二) 成 物 (乎)
yama *no* *shizuku* *ni* *nara* *mashi* *mono* *wo*

Il reste trois mots qui ne sont pas encore notés : *ashihiki* (sorte d'épithète quasi obligatoire de certains mots et dont le sens originel a échappé aux époques suivantes), *shizuku* et *mashi*.

Leur notation va mettre en œuvre des principes encore différents *ashihiki* est décomposé arbitrairement en trois mots japonais, exactement comme dans un rébus, et noté par les caractères chinois qui correspondent au sens de chacun de ces mots : 足 (*ashi* = pied, jambe) 日 (*hi* = soleil, jour) 木 (*ki* = arbre). Le suffixe *mashi* est noté selon le même principe mais sans être décomposé. Quant à

shizuku, sa graphie utilise deux caractères utilisés phonétiquement, donc toujours en rébus, mais le premier caractère l'est avec sa prononciation chinoise et le second avec une prononciation japonaise. 四 note le chinois *shi* « quatre », 附 note le japonais *tsuku* « être fixé à ».

La notation complète du poème sera la suivante :

吾 (乎) 待 (跡) 君 (之) 潤 (計武) [足日木] (能)
a wo matsu to kimi ga nurekemu ashihiki no

山 (之) (四)[附] (二) 成 [益] 物 (乎)
yama no shizuku ni naramashi mono wo

Si nous récapitulons :

1. les caractères non marqués sont là pour leur sens, ils servent à écrire les mots japonais ayant le même sens que les mots chinois qu'ils servent d'habitude à noter.
2. les caractères entre parenthèses sont là pour leur son. Leur sens a été mis de côté. Il s'agit de leur prononciation en chinois.
3. les caractères entre crochets sont là aussi uniquement pour leur son, mais il s'agit de la prononciation qu'ils ont en japonais quand ils servent à noter un mot qui a le même sens que celui que note ce caractère en chinois.

Ce système très compliqué porte un nom. C'est ce qu'on appelle en japonais les *man'yōgana* ; c'est à dire « l'écriture utilisée pour la notation des poèmes du *Man'yōshū* ». Il reste encore aujourd'hui, malgré des siècles de philologie, quelques problèmes pour l'établissement du texte de certains poèmes.

On peut facilement concevoir combien cette étape des *man'yōgana* a été importante. Elle met, pour nous, pleinement en lumière, les difficultés qu'ont pu rencontrer les Japonais dans l'utilisation d'une écriture venue d'ailleurs et assez mal adaptée à la notation de leur langue.

Vers la même époque, il y a eu d'autres essais pour rendre plus facile la lecture, c'est-à-dire l'interprétation du rôle de chaque caractère. Par exemple, l'écriture dite *senmyōgaki* « écriture des rescrits impériaux » joue sur la taille des caractères. Sont écrits grands les caractères utilisés pour le sens, c'est-à-dire les mots pleins, et petits ceux utilisés pour le son, c'est-à-dire les éléments grammaticaux. Ce qui donne des textes de ce type comme ci-dessous. Même si, en un sens, cet essai constitue un progrès, la méthode ne s'est pas imposée. :

弱	人
児	祖
乎	乃
養	意
治	能
事	賀
乃	
如	
久	

CINQUIEME TEMPS

Pendant les 8^e et 9^e siècles, l'évolution continue. Comme on peut le prévoir, les mêmes éléments grammaticaux revenant régulièrement, il était nécessaire d'écrire souvent les mêmes syllabes. Aussi certains caractères se sont-ils spécialisés dans la notation des sons (ceci sans perdre leur capacité à noter, dans un autre contexte, un mot plein, sino-japonais ou japonais). Le tableau suivant présente des séries de caractères qui ont ainsi servi à noter certaines syllabes. Pour simplifier, nous avons repris ici les syllabes des éléments grammaticaux contenus dans le poème qui nous sert d'exemple. Pour chaque syllabe sont donnés quelques caractères ayant servi à les noter. Les listes de possibilités peuvent être beaucoup plus longues, atteignant parfois plusieurs dizaines de caractères. Dans tous les cas, le sens originel du caractère est ignoré, il a seulement valeur phonétique.

<i>wo</i>	乎	遠	尾	少	男	雄
<i>to</i>	跡	止	土	斗	度	都
<i>ke</i>	計	家	結	係	啓	下
<i>mu</i>	武	無	夢	霧	牟	
<i>no</i>	乃	能	野	笑	仁	
<i>ni</i>	二	爾	尼	仁	而	迹

Un pas de plus, décisif, a été franchi : puisqu'on dispose maintenant de caractères pour noter les syllabes, il est possible désormais d'écrire à peu près

fidèlement un texte en pur japonais. Mais le système reste imparfait car, d'une part, chaque caractère est assez complexe et donc long à tracer, et, d'autre part, il y a plusieurs possibilités pour une syllabe donnée. Une double évolution va se produire. D'abord, dans le courant des 8^e et 9^e siècles, petit à petit, par le biais du style d'écriture dit « cursif », la forme même de ces caractères employés phonétiquement va se transformer et se fixer. Naissent ainsi des signes nouveaux, proprement japonais – même s'ils sont dérivés de caractères chinois – et qui sont des signes à valeur purement phonétique : les *hiragana* « écriture simple ». Au début, il existe plusieurs *hiragana* pour une même syllabe. L'autre évolution va donc être, dans le même temps, la réduction du nombre des *hiragana* affectés à la notation d'une syllabe donnée, pour arriver à un système stable : un seul signe par syllabe.

Voici quelques exemples de filiation à partir des mêmes syllabes que précédemment :

	Hiragana		
wo	遠	⇒	を
to	止	⇒	と
ke	計	⇒	け
mu	武	⇒	む
no	乃	⇒	の
ni	仁	⇒	に

Deux remarques. Il faut rappeler que pendant longtemps encore, on assiste à une répartition du rôle des diverses écritures. Une écriture uniquement composée de caractères chinois, notant une langue dite sino-japonaise, continue à prévaloir dans l'administration. La nouvelle écriture syllabique est réservée à la notation du japonais et devient le médium de nombreuses et magnifiques œuvres littéraires, principalement féminines, durant l'âge d'or des 10^e et 11^e siècles. D'autre part, les *hiragana* qui avaient été inventés, mais non retenus pour le tableau final, continuent d'exister et sont à la disposition, par exemple, des calligraphes.

SIXIEME TEMPS

Mais cette séparation ne se confirme pas. Au fur et à mesure que la langue elle-même évolue et assimile les apports chinois, l'écriture se fait mixte, utilisant dans le même texte des caractères chinois pour les mots pleins, et des *hiragana* pour les éléments grammaticaux. Cette évolution est largement accomplie quand arrive le 13^e siècle. C'est le système en usage aujourd'hui. Si on regarde les éditions modernes du *Man'yōshū*, c'est ce type de notation qu'on y trouvera. Voici celle de notre poème :

吾	を	待つ	と	君	が	濡れ	けむ	あしひきの
a	wo	matsu	to	kimi	ga	nurekemu		ashihiki no
山	の	しずく	に	成ら	まし	物	を	
yama	no	shizuku	ni	naramashi	mono	wo		

On y reconnaît les caractères chinois à la complexité de leur forme, et les *hiragana* à leur tracé simple et souple.

CINQUIÈME TEMPS (BIS)

Pendant les mêmes 8^e et 9^e siècles, se poursuit un autre processus, qui tient cette fois non pas à l'écriture, mais à la lecture : la lecture du chinois. Cette langue restait en effet très importante dans l'administration et dans les milieux bouddhiques, où l'étude des textes écrits en Chine était la base de la formation et de la réflexion. Se sont développées, dans ces milieux, des méthodes pour lire *directement* le chinois. Pour un lecteur censé connaître la signification des caractères chinois, il suffisait de donner des indications sur l'ordre dans lequel les mots devaient apparaître dans la phrase japonaise, et de noter éventuellement par des petits signes les éléments grammaticaux à restituer pour avoir un énoncé correct en japonais.

Exemple d'un texte chinois lu en japonais :

己	己
ノ	所
所	不
レ	欲
不	勿
レ	ル
欲	施
セ	於
勿	人
レ	レ
施	ス
ニ	コ
	ト
於	於
人	人
ニ	ニ

Toute la phrase est lue en japonais, sauf un mot (souligné ci-dessous) qui est un mot sino-japonais.

onore no hossezaru tokoro, hito ni hodokosu koto nakare
ne fais pas aux autres ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse.

Les signes de gauche sont des indications pour l'ordre de lecture des mots : soit un signe d'inversion, soit une numérotation.

Les signes à droite des caractères restituent les terminaisons ou les éléments grammaticaux nécessaires pour la structure de la phrase en japonais.

C'est ainsi qu'est né un autre système de signes syllabiques : les *katakana*. Comme pour les *hiragana*, il s'agit d'une utilisation de la même matière, les caractères chinois, pris là aussi uniquement pour leur son. La différence c'est que les *katakana* consistent en fragments de caractères. C'est d'ailleurs le sens même du mot *katakana* « morceaux de caractères ». Chaque *katakana* ne reprend que 2, parfois 3, rarement plus, des traits qui composent le caractère duquel il est tiré. Le plus souvent, il s'agit des traits qui doivent être tracés les premiers.

Exemples de *katakana* :

to	止	⇒	ト
no	乃	⇒	ノ
ni	仁	⇒	ニ
ku	久	⇒	ク
i	伊	⇒	イ
na	奈	⇒	ナ

Dans ce cas aussi, comme pour les *hiragana*, il existe d'abord plusieurs caractères pour noter la même syllabe, puis le système se simplifie, pour atteindre sa stabilité au début du 11^e siècle.

Si nous nous retournons un moment sur les siècles que nous venons de parcourir, nous pouvons voir ce que les Japonais ont fait de cette matière première que constituait l'écriture chinoise. Partant d'une base où il y avait une triple équivalence, à savoir un signe graphique = un sens = un son, ils ont effectué un certain nombre d'opérations sur chaque terme de cette équivalence :

1. ils ont gardé cette triple équivalence, en utilisant directement des mots chinois, avec leur son (un peu adapté), leur sens et leur graphie.
2. ils ont gardé le sens, mais donné au signe un autre son : lorsqu'ils s'en servent pour écrire un mot japonais.
3. ils ont gardé uniquement le son, en excluant le sens. C'est le système des *man'yōgana*.
4. ils ont gardé le son, exclu le sens, et changé la forme du signe. C'est le système des *kana* : *hiragana* et *kanakana*.

N-IEME TEMPS

On peut considérer qu'à partir du 11^e siècle, le processus de formation d'une écriture syllabique est achevé, ce qui ne signifie pas que les problèmes liés à l'écriture soient réglés. Ils restent très vifs jusqu'à nos jours et constituent un des

grands thèmes de réflexion pour tous ceux qui ont travaillé, au long des siècles, sur la langue japonaise. Nous ferons un grand saut par dessus tous ces autres temps, pour revenir à la situation actuelle. Que reste-t-il de cette évolution ? Tout. En effet, les quatre types d'utilisation des caractères chinois rappelés ci-dessus coexistent aujourd'hui. La graphie normale du japonais utilise conjointement tous ces systèmes. Massivement pour le 1, 2, 4. Mais même si le 3, le *man'yōgana*, ne constitue plus un mode de graphie usuel, il n'est pas totalement absent de l'usage. Il se retrouve dans nombre de noms propres, en particulier de lieux. Et il reste toujours comme une possibilité latente.

C'est sans doute cette mixité qui constitue la caractéristique de l'écriture du japonais contemporain.

Reprenons la phrase par laquelle nous commençons cet article :

この放送局のニュースセンターでは、それらを整理して、テレビ・ラジオそれぞれ、一日六・七時間、ニュースとして放送しています。
kono hōsōkyoku no nyūsusenta de wa, sorerā o seiri shite, terebi.rajio sozozore, ichinichi roku.nana jikan, nyūsu toshite hōsō shite imasu

Chaque système d'écriture assume un rôle bien défini. Les caractères chinois servent à écrire des mots « pleins » : noms, verbes. Les *katakana*, qui sont nés pour la lecture directe des textes chinois, ont toujours eu une tendance à rester liés à l'idée d'étranger. Pendant longtemps, ils ont servi à noter (mêlés aux caractères chinois) des textes qui n'étaient pas sentis comme du pur japonais, mais qui étaient écrits dans un style composite, né justement de la lecture directe en japonais des textes chinois. Ce qui peut expliquer qu'on ait eu recours, à la fin du 19^e siècle, aux *katakana* pour noter les mots empruntés aux langues occidentales, en particulier à l'américain. Ainsi les mots figurant dans notre exemple : ニュース = *nyūsu* = news, センター = *sentā* = center, テレビ = *terebi* = televi(sion), ラジオ = *rajio* = radio. Les *hiragana* quant à eux, n'ont guère changé d'utilisation puisqu'ils servent à noter ce qu'il y a de plus japonais, tout l'outillage grammatical, ou aussi certains mots d'usage courant pour lesquels les caractères chinois ont été abandonnés.

La mixité ne s'arrête pas là, puisqu'il est possible de rencontrer aussi dans un texte des caractères latins, par exemple pour les sigles, et que les chiffres arabes tendent actuellement à détrôner les chiffres chinois.

Caractères chinois, *hiragana*, *katakana*, trois manières d'écrire qui gardent chacune leur coloration particulière. Même s'il existe un certain usage fixé par des règles, cette diversité offre au « scripteur » un espace de liberté qu'il est difficile d'imaginer dans nos langues à écriture alphabétique. Même si, la plupart du temps, le « scripteur » se conforme à l'usage, il peut choisir sa graphie. Par exemple entre une graphie en caractères chinois ou une graphie en *hiragana*. Ce n'est pas alors une question de « faute », mais de style. Pour prendre un exemple concret, le mot qui signifie « cigarette » : *tabako*, a pu être noté d'abord par deux caractères chinois – 煙草 – qui sont en fait une glose, puisqu'ils signifient « herbe à fumer ». Pendant longtemps le même mot a été noté, comme tout mot emprunté, en *katakana* : タバコ. Aujourd'hui, il s'est complètement japonisé et s'écrit, de préférence, en *hiragana* : たばこ. Mais les trois graphies restent

possibles. Cette liberté est très importante. On imagine tout de suite le parti qui peut en être tiré, en calligraphie, en design, en publicité, mais aussi en littérature.

Tout au long de leur histoire, les Japonais ont travaillé sur leur écriture pour essayer d'améliorer son adaptation à la notation de leur langue. Au 20^e siècle encore, il y a eu de nombreuses réformes. La dernière réforme importante date de 1981 et de nouvelles mesures viennent d'être prises, en décembre 2000. Mais même si ces réformes s'emploient à imposer certains usages et à régler les normes de l'apprentissage scolaire, il arrive souvent que, pour l'usage privé, certaines personnes continuent à se conformer aux usages précédents, ou que dans l'usage « public » on observe certains flottements. Là encore, il n'y a pas « faute », seulement différence.

Lorsqu'on est en contact permanent avec l'écriture japonaise, on comprend combien cette diversité et cette liberté, si elles rendent parfois l'accès un peu malaisé, constituent une richesse d'expression incomparable.

Pour terminer, n'oublions pas que des dizaines de millions de Japonais pratiquent cette écriture quotidiennement et reconnaissons courageusement et honnêtement qu'il n'est pas plus long ni plus douloureux d'apprendre à maîtriser ce système que d'apprendre à écrire le français sans faute.

Lire le japonais

Christian Galan*

Le problème de la lecture – et de son apprentissage – s'est posé, au Japon, de façon très différente au cours des diverses époques. « Lire » n'a pas signifié la même chose, suivant que l'on vivait au XIV^e ou au XIX^e siècle. Ou, à chaque époque, selon que l'on était homme ou femme, guerrier ou aristocrate, moine, marchand ou paysan. Quelques traits communs semblent toutefois pouvoir être dégagés de ces différentes pratiques, notamment en ce qui concerne ce que la langue écrite imposait à chaque apprenti-lecteur. Tous durent, en effet, quelle que fut l'époque où ils vécurent, faire face à la terrible question de l'apprentissage des caractères empruntés aux Chinois, les *kanji*.

La difficulté des *kanji* réside bien sûr dans leur nombre, mais plus encore dans la façon complexe dont ils sont utilisés dans la langue japonaise. La tâche du lecteur voulant oraliser un texte consiste à (re)trouver, pour chaque signe, sa bonne lecture. Or, s'il ne les a pas rencontrés auparavant dans le même contexte, à la fois de sens et de position (signe(s) précédent(s) et suivant(s)), il ne peut avoir aucune certitude quant à la justesse du choix qu'il va accomplir. Quiconque lit un texte japonais est confronté à ce problème : un lecteur confirmé aussi bien qu'un débutant, même si, bien sûr, une longue pratique de la langue permet de réduire considérablement (mais jamais complètement) le degré d'incertitude.

Cette incertitude affecte moins le sens des mots que l'on rencontre pour la première fois. On peut en effet très bien comprendre des phrases dans lesquelles on n'arrive pas à oraliser tous les *kanji*. On peut retrouver le sens d'un caractère en analysant les éléments qui le composent et l'on peut même, éventuellement, deviner le sens d'un mot composé de plusieurs *kanji* que l'on n'a jamais rencontré auparavant si on connaît le sens général de chacun de ces derniers.

En fait, des points de vue très divergents existent, aujourd'hui, sur ce que représente l'acte de lire un texte écrit en japonais, sur la façon dont cet acte s'accomplit, sur ce qu'il implique au niveau cérébral, enfin – et surtout – sur la façon dont le lecteur s'approprie le sens qu'il contient.

L'idée, admise jusqu'à récemment, selon laquelle les caractères chinois rendraient possible la compréhension instantanée du sens dont ils sont porteurs sans avoir à passer, à la différence des signes alphabétiques ou syllabiques¹, par

* Université de Toulouse-Le Mirail.

¹ Rappelons que ce point de vue est toutefois contesté par certains spécialistes qui, même dans le cas des langues à écriture alphabétique, penchent pour une reconnaissance globale des mots.

FAITS DE LANGUES

Revue de Linguistique

Editions OPHRYS

<http://lettres.univ-lemans.fr/fdl>

DIRECTEURS DE REDACTION

Laurent Danon-Boileau (Paris V), Mary-Annick Morel (Paris III)

DIRECTEUR-ADJOINT DE REDACTION

Reza Mir-Samii (Le Mans)

COMITE DE REDACTION

Philippe Bourdin (York-Toronto), Catherine Chauvin (Nancy II), Charles De Lamberterie (EPHE), Claude Delmas (Paris III), Jean-Pierre Desclés (Paris-Sorbonne), Blanche-Noëlle Grunig (Paris VIII), Amina Mettouchi (Nantes), Marie-Claude Paris (Paris VII), Alain Peyraube (CRLAO), Suzy Platiel (CNRS), Guy Serbat † (Paris IV), Irène Tamba (EHESS), Akira Terada (CRLAO)

COMITE INTERNATIONAL DE LECTURE

Inge Bartning (Stockholm), Denis Creissels (Lyon), Emanuella Cresti (Pavie), Patrick Dendale (Louvain), Naoyo Furukawa (Tsukuba-Japon), Colette Grinvald (Lyon), Juhani Härmä (Helsinki, Paris III), Claude Hagège (Collège de France, Paris III), Odile Halmøy (Bergen, Norvège), Michael Herslund (Aarhus, Danemark), Gilbert Lazard (EPHE), Alain Lemaréchal (Paris IV), Françoise Madray (Rouen), Robert Nicolai (Nice), Henning Nølke (Aarhus, Danemark), Jean Perrot (EPHE), Vladimir Pogacnik (Ljubljana), Bernard Pottier (Paris IV), Georges Rebuschi (Paris III), Laurence Rosier (Bruxelles), André Rousseau (Lille), Anne Salazar (Paris V), Liliane Tasmowski-De Ryck (Anvers, Belgique), Wolf Thümmel (Göttingen, Allemagne), Linda Waugh (Cornell, USA)

Asie Orientale (Paris 7)



3444006095

REDACTION - ORGANISATION

Mary-Annick Morel
16, rue Marx Dormoy
92260 Fontenay-aux-Roses
et Fax: 01.46.61.12.15
Courriel : morel@idf.ext.jussieu.fr

VENTE ET ABONNEMENTS

Faits de Langues - Ophrys
10, rue de Nesle, 75006 Paris
Tél.: 01.44.41.63.75
Fax: 01.46.33.15.97
Courriel edition.ophrys@wanadoo.fr

Abonnement 2001 : deux numéros
France : 300 F Etranger : 350 F
Vente au numéro : 170 Francs

Tour 34 - Couloir 34-44 1^{er} Etage
2, Pl. Jussieu - 75251 Paris Cedex 05

TOUR PARIS 7
JEAN DIDEROT - BIBLIOTHÈQUE
U.F.R. ASIE ORIENTALE
Tour 34 - Couloir 34-44 1^{er} Etage
2, Pl. Jussieu - 75251 Paris Cedex 05

JEZ1-COR.01

FAITS de LANGUES

19 JUIN 2003

REVUE DE LINGUISTIQUE

n° 17

Coréen - Japonais

Directeurs scientifiques

Raoul Blin
Irène Tamba

avec le concours du
Centre National du Livre et du CNRS

A. Guéhen 0682

OPHRYS
2001



- DRÈGE, Jean-Pierre (1996), « Papillons et tourbillons », in J.-P. Drège, ed., *De Dunhuang au Japon. Études chinoises et bouddhiques offertes à Michel Soyumi*. Genève-Paris, Droz, p. 163-178.
- FU Juyou & CHEN Songchang (1992), *Mawangdui Hanmu wenwu*. Changsha, Hunan chubanshe.
- GAO Dalun (1984), « Zhubo shude pian he juan », *Wenxian*, 22, p. 229-232.
- HULSEWÉ, A.F.P. (1975), « The problem of authenticity of *Shih-chi* ch. 123 », *T'oung Pao*, 61, p. 83-147.
- HULSEWÉ, A.F.P. (1978), « The Ch'in documents discovered in Hupei in 1975 », *T'oung Pao*, 64 (4-5), p. 175-217.
- HULSEWÉ, A.F.P. (1979), *China in Central Asia, the Early Stage: 125 B.C.-A.D. 23*. Introd. de M. Loewe, Leyde, E.J. Brill.
- IKEDA On (1990), *Chūgoku kodai shahon shikigo shūroku*. Tokyo, Tōkyō daigaku Tōyōbunka kenkyūjo.
- ISHIZUKA Harumichi (1992), « Tonkō no katenbon », in Ikeda On, *Kōza Tonkō*, vol. 5. Tokyo, Daito shuppansha, p. 231-261.
- KAGAWA Mokushiki, ed. (1915), *Saiiki kōko zufu*. Tokyo, 2 vol.
- LACKNER, Michel (1992), « Argumentation par diagrammes : une architecture à base de mots », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 14, p. 131-168.
- LAI Xinxia (1984), « Lun judou », in *Guji zhengli lunwenji*. Lanzhou, Gansu renmin chubanshe, p. 38-69.
- LI Zhengyu (1988), « Dunhuang yishu zhong de biaodian fuhao », *Wenshi zhishi*, 8, p. 98-101.
- LIN Jianming (1984), *Jiandu gaishu*. Xi'an, Shaanxi renmin chubanshe.
- LOEWE, Michael A.N. (1977), « Manuscripts found recently in China : a preliminary survey », *T'oung Pao*, 63 (2-3), p. 99-130.
- RAO Zongyi & ZENG Xiantong (1982), *Yunmeng Qinjian rishu yanjiu*. Hong Kong, Chinese University Press.
- TAKATA Tokio (1990), « Notations de prononciation à l'aide de la méthode *zhiyin* à Dunhuang », in *Actes du Colloque franco-japonais, 1988*. Kyoto, Association franco-japonaise des études orientales, p. 221-237.
- TSIEN Tsuen-hsuein (1962), *Written on Bamboo and Silk : The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- UNSCHULD, Paul (1986), *Medicine in China*. Berkeley - Los Angeles, University of California Press.
- XU Zhaoxun (1984), « Lun pianjuan », *Wenxian*, 22, p. 220-228.
- ZHENG Youguo (1989), *Zhongguo jianduxue zonglun*. Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe.
- ZHU Guozhao (1981), « Shangsun jia zhai mujian chutan », *Wenwu*, 2, p. 27-34.

FRANCINE HÉRAIL

Lire et écrire dans le Japon ancien

PREMIERS CONTACTS AVEC LA CHINE, L'EMPRUNT
DES CARACTÈRES CHINOIS ET LEUR ADAPTATION À L'ÉCRITURE DU JAPONAIS

Écrire et lire au Japon sont des opérations qui, à l'origine, ont été plus compliquées qu'ailleurs, car la situation géographique de l'archipel l'a mis en contact avec un système d'écriture, celui de la Chine, a priori le moins propre à noter sa langue, elle-même fort éloignée de celle de la Chine.

Les habitants de l'archipel ignoraient l'usage de l'écrit, quand ils sont entrés en relation avec la Chine des Han au plus tard au premier siècle de notre ère. En 57, un petit prince de Kyūshū a reçu comme marque de sa dépendance à l'égard de l'empire continental un cachet portant cinq caractères. Des échanges, sans doute peu fréquents, se sont poursuivis jusqu'au milieu du III^e siècle, par l'intermédiaire des commanderies chinoises de Corée¹, ainsi qu'en témoigne, au moins indirectement par l'itinéraire qui s'y trouve, le *Gishi/Weizhi*² [Monographie relative aux Wei] datant de la fin du III^e siècle et inclus dans le *Sankokushi/Sanguozhi* [Histoire des Trois Royaumes]. Puis les sources chinoises sont muettes sur le Japon jusqu'au V^e siècle. De 418 à 479, les souverains du Yamato (État dont le centre était dans l'actuel département de Nara et la région d'Ōsaka) auraient envoyé environ dix ambassades à la cour des Song puis à celle des Ji³. Il est probable que ces missions empruntaient la route de la péninsule coréenne et passaient par l'État du sud-ouest, Kudara (Paekche pour les Coréens), qui lui-même utilisait le chinois comme langue diplomatique. L'État du Yamato ne

1. Vers le début du II^e siècle de notre ère, les Chinois ont établi quatre commanderies dans le centre et le nord de la Corée. La plus durable fut celle de Lolang (Rakurō en japonais). La dernière disparut au début du IV^e siècle.
2. Ici et plus loin : *Transcription du japonais / Transcription du chinois*.
3. Ces deux petites dynasties font partie de la série connue sous le nom de « Dynasties du Nord et du Sud » (420-589) [N.d.éd.].

pouvait faire autrement pour ses relations avec la Chine que de recourir aux services de scribes coréens, soit descendants d'habitants des anciennes commanderies chinoises, soit Coréens ayant appris le chinois. Car il lui fallait présenter une lettre en même temps que le tribut.

La tradition rapportée par le *Kojiki* [Récits des choses anciennes], et par le *Nihon shoki* [Chroniques du Japon]⁴, fait remonter au règne d'Ōjin (nom posthume imposé au cours du VIII^e siècle) l'arrivée au Japon des premiers livres et professeurs. La chronologie rectifiée situerait l'événement vers le début du V^e siècle. Il va sans dire que le récit n'offre aucune certitude : un roi de Kudara, État ami du Yamato, aurait envoyé au roi du Yamato un cheval, un palefrenier, un exemplaire du *Rongo/Lunyu* [Entretiens] (de Confucius) et du *Senjimon/Qianziwen* [Écrit de mille caractères], ouvrage servant à l'étude des caractères, qui d'ailleurs n'était pas encore composé quand l'événement est censé s'être produit. Un peu après, le palefrenier, sans doute insuffisant comme instructeur de lecture, fut remplacé par un homme plus lettré, Wani. On admet donc qu'au début du V^e siècle, la cour du Yamato a accueilli des Coréens instruits en lettres chinoises. Ces hommes auraient constitué l'embryon d'une administration.

Auparavant des caractères avaient pénétré au Japon sur des cachets, des miroirs, des armes : on connaît la fameuse épée à sept branches, *shichishitō*, conservée au sanctuaire Isonokami. Elle date sans doute du IV^e siècle et aurait été envoyée au souverain du Yamato par un roi de Kudara. Les V^e et VI^e siècles n'ont laissé que de rares témoignages de l'usage de l'écriture. Si des planchettes de bois ont été utilisées comme support, elles ont disparu. On ne conserve que des inscriptions sur métal, sur des miroirs ou sur des épées. Les inscriptions les plus longues et les plus significatives se comptent sur les doigts d'une main : celle du miroir du sanctuaire de Hachiman à Suda (département de Wakayama, dans la péninsule de Kii) ; celle de l'épée d'Inariyama (département de Gunma, dans le Kantō, est du Japon), celle de l'épée d'Edafunayama (département de Kumamoto, dans le sud-ouest de Kyūshū)⁵, qui dateraient de la seconde moitié du V^e siècle ; celle qui aurait été gravée sur une statue bouddhique de la fin du VI^e siècle, disparue maintenant mais reproduite dans un texte du XII^e siècle, *Gangōji engi* [Récit de fondation du Gangōji]. D'après ces rares échantillons, il est clair que ce

4. *Nihon shoki*, Ōjin 15^e année, 2^e mois, arrivée de Wani. *Kojiki*, deuxième rouleau, règne d'Ōjin, donne la précision relative aux titres des livres.

qu'on a cherché à noter en premier ce sont des noms de personnes et des noms de lieux, ainsi que des dates.

L'entreprise était difficile car la langue japonaise ne présentait nulle ressemblance avec le chinois. Chaque signe de l'écriture chinoise possède à la fois un sens et un son. Ces caractères sont invariables et leur fonction est marquée par la place qu'ils occupent dans la phrase, le verbe venant après le sujet et avant les compléments. Les mots japonais sont polysyllabiques, le verbe est variable, il accepte des suffixes pour exprimer divers aspects et il est placé à la fin de la phrase. Pour écrire et lire plusieurs possibilités se présentaient. La première était de le faire en pur chinois, parti qu'ont sans doute adopté les premiers érudits, moines et laïcs. À toutes les époques de l'histoire du Japon, des savants ont écrit en chinois, un peu comme nos savants en Occident ont continué à utiliser le latin. De nos jours encore, de petits cercles s'adonnent à la composition poétique en chinois et on en publie encore des traités. Mais, passé le VIII^e siècle, la lecture même des textes écrits en chinois par des Chinois a été aménagée de telle façon qu'on lisait en japonais, d'ailleurs truffé de mots sino-japonais, chinois ou fabriqués au Japon. Rares ont été au cours des siècles les savants qui ont mis une sorte de point d'honneur à lire en chinois.

Une seconde possibilité était d'emprunter les caractères, de ne garder que leur son et de les utiliser comme un syllabaire. Dans ce cas les phrases devenaient démesurément longues. Ce système se remarque déjà dans les inscriptions, notamment de l'épée d'Inariyama qui commence par une liste généalogique. Il a servi à noter des poèmes, tel celui attribué à l'empereur Nintoku, conservé dans la section du *Kojiki* relative à Nintoku :

<i>Okī he ni wa</i> 淤岐幣邇波	Vers le large
<i>obune tsuraraku</i> 袁夫泥都羅羅玖	Barques à la file
<i>kurozaya no</i> 久漏邪夜能	Au fourreau noir ⁶

5. L'inscription d'Inariyama a 115 caractères, elle commence par une liste de noms, sans doute ceux des ancêtres du possesseur de l'épée, qui semble l'avoir reçue d'un souverain du Yamato, sans doute Yūryaku. L'épée d'Edafunayama a une inscription plus courte et incomplète, mais semble, elle aussi, se rapporter au règne de Yūryaku. Ces deux épées montreraient l'étendue de l'influence de la cour du Yamato, à la fin du V^e siècle.

Masazuko wagimo Masazuko mon épouse
 摩佐豆古和藝毛
kuni he kudarasu Part pour son pays.
 玖邇幣玖陀良須

Il existe un caractère 沖 qui a le sens d'*oki*, « le large ». Mais il est rendu ici par deux caractères : *o* 淤, qui a le sens de « boue », et *ki* 岐, qui signifie « abrupt ». Il faut donc faire totale abstraction de leur sens et ne considérer que leur son.

Les caractères pris phonétiquement sont appelés *magana*, ou encore *man.yōgana*, car l'anthologie poétique compilée au milieu du VIII^e siècle, le *Man.yōshū*, a été écrite de cette façon. On a sans doute très tôt tenu des listes généalogiques, peut-être aussi des listes de redevances et de contribuables au moyen de *magana*. Mais, après deux siècles d'emprunts, des sons avaient pu évoluer, des lectures aberrantes s'étaient imposées. Il est donc probable que l'interprétation des listes généalogiques devait présenter beaucoup de difficultés. C'est ce qui ressort de la Préface au *Kojiki*, de 712. L'auteur, Ōno Yasumaro, fait l'historique des tentatives de compilation d'une histoire officielle. Quand l'empereur Tenmu (631-686, règne 672-686) a voulu faire rédiger l'histoire de façon correcte et utiliser des textes (sans doute surtout des généalogies) préexistants, il en a fait mémoriser la lecture par un homme jeune doté d'une bonne mémoire. La lecture présentait donc presque plus de difficultés que l'écriture. Ōno Yasumaro expose aussi les inconvénients qu'ont rencontrés les compilateurs et les solutions choisies. Écrire en chinois l'histoire du Japon ancien ne permettait de rendre ni les sons ni les sens, utiliser phonétiquement les caractères allongeait trop le texte. Il a fallu adopter une troisième solution.

Ce système a dû être inventé très tôt. Il consistait à écrire des phrases selon la syntaxe chinoise, phrases qui, dans les premières inscriptions connues, sont fort courtes. Les noms propres étaient, eux, notés en *magana*. Quant aux caractères portant sens, soit ils étaient lus en japonais – c'est ce qu'on nomme lecture *kun*, *kundoku*, transposition sinon traduction –, soit les concepts qu'ils exprimaient n'existant pas au Japon, ils conservaient leur lecture sino-japonaise – lecture *on*, *ondoku*, plus ou moins proche de la prononciation chinoise. Car les sons importés de

6. Il s'agit d'un mot-oreiller, dont le sens n'est pas clair ; il qualifie l'épouse chère à l'empereur.

Chine étaient difficiles à prononcer pour les Japonais, ils avaient été empruntés à des époques et à des lieux différents, et les scribes et les moines utilisés comme instructeurs étaient souvent des Coréens. En outre, il convenait de rétablir l'ordre de la phrase japonaise, essentiellement de faire passer le verbe à la fin. Un exemple tiré lui aussi du *Kojiki*, section relative à l'empereur Nintoku, montre ces diverses opérations. La lecture donnée ici est celle de l'édition du *Kojiki* publiée par Kurano Kenji et Takeda Yūkichi, elle-même fondée en grande partie sur les travaux de Motoori Norinaga⁷.

Ohosazaki (no) mikoto Naniwa no Takatsu (no) miya (ni) mashimashite amenoshita (wo) shirashimeshiki

大雀命坐難波之高津宮治天下也。

« L'empereur Ohosazaki, résidant au palais de Takatsu de Naniwa, a gouverné l'empire. »

Le sujet est : Ohosazaki *no mikoto*. Ohosazaki est le nom de l'empereur à qui a été attribué beaucoup plus tard le nom posthume de Nintoku ; *sazaki* est celui d'un oiseau, le troglodyte, noté d'ailleurs ici par un caractère qu'on interprète comme « petit oiseau », « moineau » (la lecture actuelle de ce caractère est *suzume*). Néanmoins, le rédacteur a évité d'écrire trois caractères pour *sazaki*, et a choisi de lire à la japonaise, de traduire en japonais, un nom de petit oiseau, précédé du mot « grand », *oho*. Il en est de même pour *mikoto*. Le caractère signifie « ordre, commandement » ; enrichi du préfixe honorifique *mi*, en japonais ce mot désigne une personne sacrée, auguste, l'empereur, la personne sacrée appelée Ohosazaki. Pour un Chinois ces trois caractères n'ont que le sens bizarre de l'« ordre du grand petit oiseau (troglodyte) ». Le nom de lieu Naniwa, cinquième et sixième caractères, est noté, lui, par deux caractères pris pour leur son ; ils sont suivis du caractère servant à lier déterminant à déterminé, lu en japonais *no*. Viennent ensuite trois caractères lus en lecture *kun* ; les deux premiers désignent un nom de lieu, Takatsu, qui fait l'objet du même traitement que Ohosazaki, car les caractères utilisés correspondent aux sens : « élevé » *taka*, et « gué » *tsu* ; le troisième désigne le « palais » *miya*. Il faut alors revenir au quatrième

7. Motoori Norinaga, 1730-1801, a achevé en 1798, le *Kojikiden* [Commentaires du *Kojiki*], et a fixé en grande partie la lecture de ce texte. L'édition de Kurano et Takeda est publiée dans la collection « Nihon koten bungaku taikai ».

caractère, le verbe, qui signifie « siéger » et qu'on lit sous sa forme honorifique. Les quatre derniers caractères forment une seconde proposition, le sujet reste Ohosazaki. Le verbe vient donc en premier, son sens est « gouverner », *osameru*, mais, comme il s'agit d'un empereur, on le lit *shiroshimesu*. Le complément dans l'ordre chinois vient ensuite : *tenka*, l'« empire » ; il est lu ici, à la manière ancienne, *amenoshita* et énoncé avant le verbe. Le dernier caractère vient conclure la phrase. Le verbe, dans la lecture japonaise, est suivi d'un suffixe *ki*, marquant l'état achevé à la forme conclusive. Dans le cours de la phrase, il a fallu par quatre fois ajouter une particule, deux fois *no*, une fois *ni* et une fois *wo*, cette dernière n'étant d'ailleurs pas indispensable. On note que les mots composés Ohosazaki et Takatsu n'ont guère de sens en chinois et sont plus proches du rébus que d'une véritable traduction. En revanche *miya*, le palais, correspond exactement au sens du mot chinois. Presque toutes les phrases écrites en *kanbun*, en chinois, peuvent être lues de plusieurs façons : dans un autre contexte on pourrait lire le verbe 坐 *mashimasu*, *owashimasu* ou encore *suwaru*, qui est proprement « siéger », alors que les autres lectures, qui sont celles de verbes honorifiques, signifient seulement « être, se trouver ». La lecture *tenka wo osameru* plutôt que *amenoshita wo shiroshimesu* serait possible dans un texte différent.

Toute phrase apparemment chinoise peut donc faire l'objet de plusieurs lectures en japonais. Il est probable que pour un texte comme le *Nihon shoki* [Chroniques du Japon], considéré comme fondateur de l'État et qui a fait l'objet de conférences publiques en japonais à la cour⁸, au moins dès le début du IX^e siècle et sans doute avant, on a dû définir assez tôt les lectures des termes sensibles. Quant aux textes chinois importés, on ne sait quelles furent, en ces époques les plus reculées du V^e au VII^e siècle, les difficultés qu'eurent les Japonais pour les comprendre, mais ils les lisaient en sons chinois et dans l'ordre de la phrase chinoise, comme leurs professeurs étrangers le faisaient.

8. *Ruijū kokushi* [Histoire nationale méthodiquement classée], fasc. 147, 1^{re} mention Kōnin 3.6.2., 812.

VII^e ET VIII^e SIÈCLES, DÉBUT DE L'UTILISATION DE L'ÉCRIT
DANS L'ADMINISTRATION

Au VII^e siècle, la connaissance et l'utilisation du chinois ont fait des progrès sensibles. La tradition attribue au prince Shōtoku (574-622) la capacité d'écrire des commentaires sur des *sūtra* – mais la plupart des historiens contestent que les textes qui lui sont attribués puissent dater du début du VII^e siècle. On lui donne aussi la paternité de la fameuse « Constitution en dix-sept articles », *Jūshichijō kenpō*. On a pu y relever un écho de quantité d'œuvres chinoises : *Rongo/Lunyu* [Entretiens] (de Confucius), *Mōshi/Mengzi* [Mencius], *Raiki/Liji* [Mémoires sur les rites], *Shunshū Saden/Chunqiu Zuozhuan* [Commentaire de Zuo des « Annales des Printemps et Automnes »], *Kōkyō/Xiaojing* [Livre de la piété filiale], *Shikyō/Shijing* [Livre des Vers], *Shokyō/Shujing* [Livre des Documents], sans compter des ouvrages d'inspiration taoïste, *Rōshi/Laozi* et *Sōshi/Zhuangzi*, et d'autres encore.

Des Japonais ont alors fait des séjours d'étude en Chine de plusieurs dizaines d'années, des moines lettrés sont venus de Corée au Japon. Pour le VII^e siècle, on connaît les noms de quatre moines et de quatre laïcs, partis en 608 et revenus entre 623 et 640. Un deuxième envoi en 653-654 concerne environ dix-sept moines et trois étudiants laïques, mais l'un des trois est revenu presque aussitôt et on ne sait rien du destin des deux autres. Des moines, en outre, ne sont pas revenus⁹. Dans la deuxième moitié du VII^e siècle, après la destruction de Kudara, le Japon a bénéficié d'une arrivée de réfugiés, parmi lesquels des hommes instruits. Néanmoins, on peut remarquer que la profonde influence exercée par la Chine devenue éclatante à la fin du VII^e siècle n'est pas fondée sur des mouvements de population considérables.

Le résultat de la politique de la cour, envoi d'étudiants en Chine et accueil d'étrangers utiles, sans doute aussi encouragement à l'enseignement, est que le nombre des hommes possédant bien le chinois au moins écrit était déjà significatif au début du VIII^e siècle. C'est ainsi que l'ambassadeur qui partit en 702 et revint en 704, Awata no Mahito, put se vanter

9. *Nihon shoki*, Suiko 16^e année 9^e mois, 608. Sur les huit moines et laïcs partis en 608, deux ne sont plus mentionnés. Haku.ō 4.5.12 et 5.2, 653 et 654, deuxième grand envoi. Des dix-sept moines, certains sont morts en Chine ou ont péri en mer. On ne connaît de façon certaine le destin ultérieur que de quatre d'entre eux.

d'avoir fait bonne impression sur les Chinois, ce qui laisse supposer qu'il écrivait correctement¹⁰. La rédaction des Codes s'acheva d'ailleurs en 701 et ils sont écrits en pur chinois. De même, en 720, le *Nihon shoki* est une œuvre de bonne tenue enrichie de citations, notamment du *Kanjo/Hanshu* [Histoire des Han], du *Gokanjo/Hou Hanshu* [Histoire des Han Postérieurs], et du *Geimon ruijū/Yiwen leiju*¹¹, cette dernière œuvre étant commode puisque constituée de citations. Elle fut importée et utilisée peu après sa compilation en Chine. Elle devait être une importante source de citations pour les lettrés de l'époque ancienne, avec l'anthologie poétique *Monzen/Wenxuan* et un recueil encyclopédique *Enanji/Huainanzi*¹². Dans le *Nihon shoki*, seuls les poèmes sont écrits phonétiquement et selon un système beaucoup moins unifié que celui du *Kojiki*. Le sommet de la complexité orthographique est atteint avec le recueil de poèmes japonais *Man.yōshū*. On y trouve aussi bien des caractères lus en lecture japonaise *kun*, que des caractères pris pour leur son, *man.yōgana*, et ceci pour noter un même mot japonais : par exemple le mot « pays », *kuni*, peut s'écrire 國, véritable caractère pour ce mot, ou 久尔, deux caractères pris phonétiquement, ou encore pour le mot « ciel » 天 *ame*, 阿米. Il y avait donc alors concurremment dans les textes en pur japonais que sont les poèmes l'habitude d'utiliser phonétiquement les caractères ou de choisir des caractères ayant le sens qu'on désirait exprimer mais, à la lecture, traduits en japonais, *kundoku* ou lecture japonaise.

L'essentiel de ce qui fut écrit au VIII^e siècle, l'a été dans un chinois relativement correct. Néanmoins, les édits solennels d'intronisation des empereurs sont en style japonais, caractérisé par l'emploi de verbes et de préfixes honorifiques ; les caractères sont tous lus en lecture japonaise, les mots-outils comme les particules casuelles et les suffixes verbaux sont écrits au moyen de caractères pris pour leur son. Les *norito*, prières aux

10. *Shoku Nihongi*, Kei.un 1.7.1.

11. *Geimon ruijū*, recueil classé méthodiquement, en sections relatives à l'univers physique et au monde humain avec ses diverses catégories : société, lois, cérémonial, vie matérielle ; en tout 46 sections, comprenant pour chaque phénomène une description et une citation tirée d'un poème. Il a été compilé dans le premier quart du VII^e siècle.

12. *Enanji*, recueil encyclopédique formé de traités relatifs à toutes sortes de phénomènes physiques ou humains, mis sous le nom du prince d'Enan, II^e siècle avant notre ère.

divinités, sont rédigés suivant le même système, parti qui trahit la volonté de manifester une certaine distance à l'égard de la Chine ou la conscience d'une originalité.

Quel pouvait être dans le Japon du début du VIII^e siècle le nombre de ceux qui étaient capables de manier les caractères ? Il n'y a pas de statistique possible, car les différences étaient énormes entre les rares individus qui, ayant fait un long séjour d'étude en Chine, pouvaient parler le chinois, ceux qui, ayant mémorisé un ou plusieurs classiques, étaient capables de composer des poèmes et ceux qui notaient péniblement quelques comptes.

Les histoires officielles fournissent des indications sur les individus qui ont pu aller en Chine. Les ambassades officielles, environ neuf de 702 à 838, étaient souvent composées de plusieurs centaines d'individus, mais beaucoup n'étaient que des subalternes peu ou pas instruits et ces ambassades ne demeuraient pas longtemps. Elles ont emmené des étudiants, les uns venus chercher des renseignements sur une question ou une branche d'études, *shōyakushō*, « étudiants en quête d'un savoir utile » et séjournant peu, les autres pour un long séjour, *rugakushō*. On compte dix laïcs étudiants. Mais de plusieurs on ne sait rien. Deux ou trois seulement ont laissé un nom : Yamato no Naga.oka (689-769), spécialiste du droit, parti en 716, rentra sans doute très vite puisqu'il a participé à la révision des Codes de 718 ; Iyobe no Yakamori, parti en 777, quoique son séjour n'ait pas été très long, peut-être trois ans, étudia en Chine le classement des caractères par le son et donc la méthode *setsu.in*¹³ pour noter les sons du chinois, ce qui a donné aux Japonais l'occasion d'étudier le système des tons. Le seul qui ait fait un long séjour est Kibi no Makibi : il est resté en Chine de 717 à 734. Les moines furent plus nombreux : trente-cinq au moins ont pu revenir, sans compter quelques subalternes accompagnateurs.

Si l'on passe aux Chinois qui se sont rendus au Japon aux VIII^e et IX^e siècles, les histoires officielles mentionnent l'arrivée d'une trentaine de moines, principalement dans la suite de Ganjin, qui débarqua en 753 et introduisit les principes de la discipline et les ordinations correctes, et celle d'une quarantaine de laïcs. La plupart de ces derniers ne devaient pas être fort lettrés, surtout dans le groupe le plus important venu avec une ambassade en 761 et empêché de retourner sur le continent par les événements

13. *Setsu.in/Qieyun*, dictionnaire achevé en 601 et non conservé dans son entier ; c'est cependant l'ouvrage canonique de la tradition phonologique chinoise.

qui s'y déroulaient, la révolte d'An Lushan et ses suites. Le seul qui fut vraiment marquant est En Shinkei, arrivé en 735, à l'âge de dix-huit ou dix-neuf ans, naturalisé sous le nom de Kiyomura no sukune en 778. Il fut docteur en lecture des sons chinois, *on hakase*, et directeur de l'office des Études supérieures. Parmi les autres, on trouve des musiciens, un employé du bureau du tissage. Cinq ou six de ceux arrivés en 761 ont reçu un nom japonais après quarante ans de séjour¹⁴.

Très peu de Japonais ont donc pu entendre vraiment parler chinois ou s'instruire auprès d'un Chinois et pourtant, dès le VIII^e siècle, l'usage de l'écrit était déjà assez commun. On possède quelques indices à ce sujet. Le premier est que la cour n'a pas eu, semble-t-il, de peine pour recruter son personnel ; or il fallait, à la capitale, pourvoir plusieurs centaines de postes et trouver, pour les quelque cinq à six cents districts, deux à cinq administrateurs. Tous ces hommes devaient savoir lire les instructions reçues de la capitale et au moins rédiger des listes. Même les chefs de village étaient appelés à fournir des registres de la population et des registres de redevances. Or, dès le début du VIII^e siècle, ces documents ont bien été fournis, on en peut donner pour preuve ceux qui subsistent au Shōsō.in : ils n'ont pas été conservés parce qu'ils étaient des exceptions ou des raretés, mais parce qu'ils avaient été donnés comme papier de remploi au bureau de copie des *sūtra*. Le recueil de poèmes chinois, *Kaifūsō*, compilé en 751, contient des pièces écrites à la fin du VII^e siècle. Très tôt les Japonais ont considéré la composition poétique en chinois comme l'activité intellectuelle la plus noble. Enfin, on mentionnera le fait que Fujiwara no Nakamaro, en 757, dans un souci de moralisation du peuple a prescrit que chaque famille fût munie d'un *Livre de la piété filiale*¹⁵. On peut d'ailleurs nourrir des doutes sur la possibilité de réaliser un tel dessein.

L'archéologie procure aussi de bons indices, car on a dans les dernières années fouillé bien des sites de villages de la période ancienne. Une des surprises a été de trouver quantités de frottoirs à encre. Ainsi 143 fonds de cabanes des VIII^e et IX^e siècles fouillés sur le site de Yamada Mizunomi dans le département de Chiba, donc dans l'Est, région considérée comme

14. Tous ces renseignements proviennent des histoires *Shoku Nihongi*, *Nihon kōki*, *Shoku Nihon kōki*, *Nihon sandai jitsuroku*. Se reporter aux traductions données par Charlotte VON VERSCHUER dans *Les Relations officielles du Japon avec la Chine aux VIII^e et IX^e siècles*, Paris-Genève, Droz, 1985.

15. *Shoku Nihongi*, Tenpyō Hōji 1.4.4.

attardée par rapport aux régions centrales, ont fourni 16 tessons utilisés comme frottoirs à encre. Dans les régions centrales on a exhumé un nombre aussi significatif de véritables frottoirs. On trouve encore dans les fouilles de villages des poteries portant un ou, plus rarement, plusieurs caractères. Dans certains cas, il s'agit d'une sorte de formule magique pour appeler bonheur ou richesse, dans d'autres peut-être d'un nom de fonction, gardien de grenier par exemple¹⁶.

Le système administratif mis en place dès la fin du VII^e siècle était fondé sur l'écrit et il n'a pas été imposé comme une superstructure inopérante. La découverte archéologique la plus probante, ce sont les planchettes, *mokkan*, exhumées au nombre de plus de 150 000, de formes diverses, le plus souvent longues et portant une à trois lignes. Leur utilisation intensive jusqu'au début du IX^e siècle montre que, malgré l'arrivée de spécialistes de la fabrication du papier au début du VII^e siècle, la production est restée longtemps très inférieure aux besoins. Le site de la capitale Fujiwara (694-710) en a fourni beaucoup et encore celui de Nagaoka (784-794), ainsi que celui de Nara, capitale de 710 à 784. Elles ont donc été en usage de façon assez intense de la fin du VII^e à la fin du VIII^e siècle. Les bureaux les utilisaient pour l'administration courante, pour convoquer un fonctionnaire, donner un ordre ponctuel, calculer la note d'un fonctionnaire, demander un congé. Outre celles trouvées sur des sites provinciaux, beaucoup de celles de la capitale provenaient de province car elles servaient d'étiquettes sur les produits du tribut. On a aussi découvert de ces planchettes ayant servi à s'exercer à l'écriture – notamment sur le site d'Akita, alors forteresse du Nord face aux barbares Emishi, une planchette avec citation du *Monzen* comportant des caractères répétés. Ces planchettes pouvaient être réutilisées : il suffisait d'enlever une lamelle. Une des dernières trouvailles, celle faite sur le site de la résidence du prince Nagaya, contraint au suicide en 729, montre que sa maison, forte de cent cinquante personnes au moins, faisait grand usage de planchettes pour sa gestion quotidienne et donc que beaucoup de ses employés pouvaient au moins écrire et déchiffrer des phrases simples. Dernier indice dont on peut faire état, sur le site de Nagaoka, choisi en 784 pour la construction de la nouvelle capitale, mais abandonné pour Heian en 794, une planchette portait un avis de recherche

16. Cf. Ch. VON VERSCHUER, « L'habitat rural du Japon ancien », *Archéologie méditerranéenne*, XXIII, 1993.

du fils d'un homme au service de l'impératrice ; l'âge, le signalement de l'enfant sont donnés. Cette planchette était sans doute placée sur la voie publique : on pensait donc que suffisamment de passants étaient capables de lire. Les planchettes ont disparu au IX^e siècle. La production de papier serait alors devenue suffisante. Selon le *Engi shiki* [Règlements de l'ère Engi], plus de trente provinces devaient une fourniture de papier, sous forme de tribut des jeunes gens.

Enfin l'extension géographique de la capacité de lire et écrire apparaît dans le recrutement des élèves de l'école de la capitale : pour ne prendre que deux exemples, Kibi no Makibi, grand lettré qui a fait un long séjour d'étude en Chine et a fini sa carrière dans la fonction de ministre, était le fils d'un petit employé originaire de l'actuelle région d'Okayama. Le célèbre moine Kūkai était issu d'une famille de notables de Sanuki (dans l'île de Shikoku) ; son oncle maternel, d'une famille d'administrateurs de district, était professeur à l'école de la capitale. La province de Sanuki a donné beaucoup de spécialistes du droit. On y trouvait des copistes en nombre suffisant ; en 882, Fujiwara no Yasunori, administrateur de province modèle, demanda le poste de Sanuki car il avait le désir de faire copier des *sūtra*¹⁷. Son successeur le célèbre lettré Sugawara no Michizane (845-903) y a rencontré des interlocuteurs : moines, administrateurs de district, même chefs de canton¹⁸. La capitale n'avait donc pas le monopole de l'écrit.

ÉTUDES ET FAMILLES DE LETTRÉS AU IX^e SIÈCLE

Par désir d'être au niveau de civilisation du grand voisin continental, auprès de qui il a envoyé des ambassades jusqu'en 838, le Japon a organisé des cycles d'études et des examens. C'est à Nara puis à Heian que se trouvait la principale institution d'enseignement, l'office des Études supérieures, qui offrait à plusieurs centaines d'élèves un programme d'étude des Classiques¹⁹. Le code a organisé aussi des écoles provinciales, mais il n'y a que

17. Biographie de Yasunori par Miyoshi Kiyoyuki (847-918), coll. « Nihon shiso taikai », 8.

18. Voir dans le recueil des œuvres de Sugawara no Michizane, *Kanke bunso*, fasc. 3, la série des poèmes composés par lui quand il était gouverneur de Sanuki (893-897), coll. « Nihon koten bungaku taikai », 72.

peu de traces de nominations de maîtres provinciaux. En 827, une réorganisation du système des études distingua une petite élite de vingt élèves en lettres et deux lauréats, recrutés par un concours contrôlé par l'organe dont dépendait l'office des Études supérieures, le département des Rites. Le programme de cette section comprenait l'étude du *Monzen/Wenzuan*, ainsi que de *Sanshi*, les « Trois Histoires », soit *Shiki/Shiji*, les « Mémoires historiques », *Kanjo/Hanshu*, l'« Histoire des Han », et *Gokanjo/Hou Hanshu*, l'« Histoire des Han Postérieurs ». Cette voie des Lettres fut aux IX^e et X^e siècles largement dominée par des membres des familles Sugawara et Ōe.

C'est aussi à la capitale que se situaient les bibliothèques. Il en existait une au palais. On connaît le *Nihonkoku genzai shomokuroku* [Catalogue des livres qui se trouvent actuellement dans notre pays], de la fin du IX^e siècle. Il contenait à peu près le tiers de ce que comportaient les catalogues de la Chine et avait adopté le même classement : un total de 1579 titres et 17 345 rouleaux. Au VIII^e siècle, la maison privée du successeur du principal ministre pouvait posséder 480 rouleaux : après la chute et la condamnation de Tachibana no Naramaro en 757, ces livres furent confisqués, c'est pourquoi leur nombre est connu²⁰. L'office des Études supérieures disposait aussi d'une bibliothèque, mais elle a, semble-t-il, rapidement été dévaluée au profit de bibliothèques constituées par de grandes familles de lettrés, à commencer par les Sugawara et les Ōe. Les Sugawara, notamment, ont sans doute fondé sur la possession d'une bibliothèque privée leur influence dans cette voie, la plus prisée, celle qui constituait le couronnement du système des études. Sugawara no Kiyotada, qui avait participé à l'ambassade de 804, a peut-être été le fondateur de cette bibliothèque. Koreyoshi, son fils, puis Michizane (845-903), son petit-fils, y recevaient

19. Le programme de la voie des Classiques, *myōgyōdō*, comprenait, selon le code, *Ekikyō/Yijing*, le « Livre des Mutations », *Shokyō/Shujing*, le « Livre des Documents », *Shūrai/Zhouli*, le « Rituel des Zhou », *Girai/Yili*, le « Cérémonial », *Raiki/Liji*, les « Mémoires sur les rites », *Shikyō/Shijing*, le « Livre des Vers », *Shunjū Saden/Chunqiu Zuozhuan*, le Commentaire de Zuo des « Annales des Printemps et Automnes », *Rongo/Lunyu*, les « Entretiens » de Confucius, *Kōkyō/Xiaojing*, le « Livre de la piété filiale » ; plus tard, deux autres commentaires des *Annales des Printemps et Automnes* y furent ajoutés.

20. *Shoku Nihon koki*, Jōwa 1.10.4, 834, les rouleaux jadis confisqués à Naramaro sont donnés à un prince impérial, fils de l'empereur Saga et par sa mère apparenté aux Tachibana.

des disciples. Un texte en prose de Michizane décrit ce lieu, *shosai*, cabinet de travail, où des disciples et amis peu soigneux salissaient parfois les livres²¹.

Pour les nécessités de l'administration, un assez grand nombre d'individus ont donc dû savoir écrire et lire un nombre sans doute limité de caractères. Le Japon a pu recruter quelques Chinois ; on en compte une dizaine devenus petits fonctionnaires, mais leur science devait être assez mince. Les Japonais qui ont bénéficié de séjours d'étude en Chine un peu prolongés furent très rares, de même que les maîtres chinois, de sorte que la plupart des Japonais n'avaient qu'une connaissance livresque du chinois. Bien peu d'entre eux l'ont parlé : il est significatif qu'un membre de l'ambassade japonaise de 804, Kamitsukenu no Kaihito, ait été récompensé pour avoir permis à la délégation de mieux correspondre avec les interlocuteurs chinois, non pas en sachant parler mais en sachant bien écrire²². En 730, la cour, ayant pris conscience de la médiocrité du niveau des études, et sans doute particulièrement de la faiblesse de l'oral, ordonna à cinq individus, dont certains avaient vécu en Chine, de former chacun deux étudiants au chinois parlé, ceci afin de favoriser les communications avec les pays étrangers appartenant à la sphère d'influence chinoise et non, semble-t-il, pour les relations avec ce pays²³. De ces cinq hommes, l'un, Hata no Chōgen, était né sur le continent d'un père moine étudiant d'origine japonaise. D'un autre, Harima no Otoyasu, on peut penser qu'il s'y était rendu. Au sujet d'un troisième, Yako no Mami, certains critiques se sont demandé s'il ne serait pas l'auteur d'un premier lexique, le *Yōshi kangoshō* [Lexique des mots chinois de Monsieur Yō], œuvre perdue mais beaucoup citée dans le premier dictionnaire conservé en son entier, le *Wamyō ruijushō*, du X^e siècle.

Les Japonais écrivaient donc la prose, textes administratifs, juridiques et historiques, en chinois. Mais comment, aux VIII^e et IX^e siècles, lisaient-ils les œuvres venues de Chine et celles qu'eux-mêmes composaient ? En effet, les élèves étaient censés apprendre à lire le chinois à haute voix, ce qui posait bien des problèmes, car des lectures avaient été introduites à des dates diverses par des voies diverses, de sorte que dès le VIII^e siècle, la cour a senti la nécessité de supprimer les disparités et tenté d'imposer les « sons

21. *Kanke bunsō*, fasc. 7, pièces en prose, pièce 526.

22. *Nihon kōki*, Kōnin 12.8.18, 821, notice nécrologique de Kaihito.

23. *Shoku Nihongi*, Tenpyō 2.3.27.

corrects », *kan.on*, c'est-à-dire ceux des Tang. Dès le début du VIII^e siècle, des inquiétudes devant le désordre des sons, notamment dans la lecture des *sūtra* (craignait-on qu'ils fussent moins efficaces ?), se sont manifestées. À la fin du siècle, à plusieurs reprises, la cour a prôné les *kan.on* : selon le *Ruijū kokushi* [Histoire nationale à classement méthodique], en 793, Enryaku 12^e année, 4^e mois, il est interdit d'accorder une autorisation d'entrer en religion à ceux qui n'étudient pas les *kan.on*. Selon le *Nihon kiryaku* [Abrégé de l'histoire du Japon], en 817, Kōnin 8^e année, 4^e mois, ordre est donné de former des spécialistes du *kan.on*. Pourtant on lit dans la biographie d'un fonctionnaire lettré mort en 845, Yoshimichi no Masada, qu'un de ses mérites était de savoir bien prononcer les *kan.on*, alors que les professeurs eux-mêmes ne les apprenaient pas et ne connaissaient pas le système des quatre tons²⁴. Masada tenait certainement sa science de son père Iyobe no Yakamori, qui avait été étudiant en Chine en 777 et y aurait appris le système de classement des caractères par sons.

Les lectures plus anciennes, qu'il aurait fallu abandonner mais qui se sont maintenues, ont fini par être appelées *go.on*, ou encore *Tsushima.on*, sans doute à cause du rôle de la Corée dans la transmission de nombre d'entre elles. À la fin du XI^e siècle, Ōe no Masafusa dans son manuel de protocole *Gōke shidai* [Suite des célébrations selon la maison Ōe], nomme ainsi les lectures sino-japonaises utilisées pour l'appel de fonctionnaires au cours de procédures ou de cérémonies. La question des lectures en *go.on* ou en *kan.on* valait aussi bien pour ceux qui désiraient lire à haute voix et complètement en chinois un texte profane ou religieux, écrit en Chine ou même au Japon, que pour ceux qui, voulant lire à la japonaise un texte écrit en chinois – que ce soit par un Chinois ou par un Japonais –, devaient conserver leur prononciation d'allure chinoise à certains mots qui n'existaient pas en japonais. En effet, le vocabulaire administratif, juridique et philosophique faisait grand usage de termes sino-japonais. Qui plus est, une bonne part du vocabulaire administratif et religieux avait été fabriquée au Japon sur un modèle sino-japonais ; pour ne prendre que quelques exemples : *dainagon*, grand conseiller, ou *fuyogeyujō*, document tenant lieu de décharge pour les administrateurs de province, ou encore *fukandenden no mōshibumi*, documents relatifs aux rizières qui n'ont pu être cultivées, composé qui allie un mot d'apparence sino-japonaise à un mot purement japonais. Jamais les lectures

24. *Shoku Nihon kōki*, Jōwa 12.2.20, 845.

du temps des Tang, tenues pour correctes, *kan.on*, n'ont pu chasser totalement les lectures plus anciennes, sans doute d'origines et de dates plus variées, *go.on*, et les unes et les autres continuent de coexister. Une anecdote, peut-être peu aimable à l'égard d'un fonctionnaire du début du XI^e siècle ayant passé le concours de la voie des Lettres, rapporte qu'il ignorait les lectures *go.on* et qu'au lieu de nommer selon l'usage Kannon le *bodhisattva* de ce nom, il utilisait la lecture *kan.on* et disait Kan.in²⁵.

CODIFICATION PROGRESSIVE DES RÈGLES DE LECTURE DU *KANBUN* ET FORMATION DES SYLLABAIRES

Mais a-t-on bien longtemps fait l'effort de lire en chinois même les Classiques étudiés à l'école ? On voit dans le manuel de protocole de la fin du X^e siècle, *Saigūki* [Notes de la résidence de l'Ouest], la description de la célébration en l'honneur de Confucius, *Sekiten*, tenue deux fois par an à l'office des Études supérieures. Elle comporte la lecture d'un passage d'un Classique, les *Mémoires sur les rites*, le *Livre des Vers* ou un autre. Le docteur en sons du chinois, *on hakase*, ou à son défaut un fonctionnaire de l'office des Études supérieures, doit dire le début en sino-japonais, *ondoku*. Ensuite le docteur président de séance continue en lecture japonaise, *kundoku*. Mais un siècle plus tard, une note marginale du *Gōke shidai* indique que même la lecture des premiers mots en *ondoku* a été abandonnée. Ceci nous apprend que les docteurs des voies des Classiques et des Lettres lisaient dès le X^e siècle en lecture japonaise les textes écrits en Chine et sans doute l'avaient-ils fait plus tôt encore pour les textes composés au Japon, notamment pour les lectures du *Nihon shoki* faites publiquement à la cour.

En effet, le procédé de transposition immédiate avait été définitivement mis au point, ce qui demandait deux opérations : transformer l'ordre des mots dans la phrase, notamment faire passer le verbe à la fin, et introduire les particules casuelles, les désinences verbales, d'une manière générale tous les mots-outils du japonais. Diverses méthodes ont été inventées afin d'aider le lecteur. Pour modifier l'ordre des mots de la phrase on a fabriqué les signes dits *kaeriten* permettant de porter certains mots avant d'autres qui, dans l'ordre chinois, étaient placés après. Ainsi, dans l'exemple précédent, on place le caractère « un » 一 sous le composé *tenka* et le caractère

25. *Gōdanshō*, anecd. 179, concernant Ō.e no Tokimune.

« deux » 二 sous le verbe *osameru* : 治天下. Quand on a des phrases plus complexes, on peut recourir à « trois » 三, puis aux caractères « haut », *jō* 上, « milieu », *chū* 中, et « bas », *ge* 下. Ceci aurait commencé dès la fin du VIII^e siècle. Pour noter les particules et désinences, on a, dès le IX^e siècle, utilisé des caractères phonétiquement et on les a introduits entre deux colonnes, écrits dans un corps réduit. C'est au cours de la mise au point progressive de ce système d'annotation des textes, de cette fabrication de *kuntenbon*, ouvrages enrichis de signes permettant de les lire en japonais, que sont nés les syllabaires permettant d'écrire directement en japonais, *hiragana* par simplification de caractères écrits en cursive, *katakana* par division en deux de caractères en écriture régulière. Mais il a fallu plusieurs siècles, du X^e au XIII^e, pour obtenir une certaine uniformité. Les plus anciens manuscrits ainsi annotés sont des livres bouddhiques. Les manuscrits de livres profanes dont nous disposons sont plus récents. Mais il est probable qu'il en a existé auparavant, notamment pour l'enseignement des enfants et même pour la lecture des adultes. Ne voit-on pas le ministre Fujiwara no Michinaga lire un texte bouddhique sous la direction d'un moine et y faire mettre les signes, *ten* 点 ?²⁶ Le livre utilisé pour la première leçon solennelle d'un jeune prince portait, semble-t-il, de telles marques. Tout d'abord on a mis des *kaeriten* indiquant l'ordre des mots, puis des annotations entre les colonnes. Enfin on est arrivé à partir du X^e siècle à un système plus complexe dit *okototen*, qui a été définitivement achevé au XII^e siècle : selon la place de points conventionnels autour d'un caractère, on pouvait savoir quelle particule casuelle ou quelle désinence verbale il fallait leur attribuer. Les annotations entre les colonnes étaient soit écrites soit gravées au moyen d'une sorte de stylet. On trouve dans la description de la première leçon de lecture d'un prince impérial donnée par le *Gōke shidai* un exemple de 986 : le matériel préparé à cette occasion comprend un tableau des signes, *tenzu*, et un stylet, *kakuhitsu*.

Il fallait aussi imposer certaines lectures en *on*, son chinois, et en *kun*, lecture japonaise, de caractères. En effet, il était bon d'avoir un certain accord sur les équivalents japonais de mots chinois, ce qui a conduit à l'élaboration assez précoce de dictionnaires donnant des lectures japonaises. Le plus ancien conservé est le *Shinsen jikyō* [Miroir des caractères, nouveau choix], de la fin du IX^e siècle. Les caractères y sont classés à la fois

26. *Midō kanpakuki*, Kankō 5.5.22, 1008.

par radicaux et par catégories de mots, par exemple ceux relatifs aux termes de parenté, au corps humain, aux aliments, etc. Le plus connu et conservé intégralement remonte à la première moitié du X^e siècle, c'est le *Wamyō ruijushō* [Dictionnaire à classement méthodique des mots japonais], de Minamoto no Shitagō. Il n'utilise pas le syllabaire pour noter les lectures japonaises mais des caractères pris phonétiquement.

Les syllabaires, *hiragana* ou *katakana*, n'ont pas été fixés immédiatement tels que nous les connaissons. Néanmoins, dès le début du X^e siècle, les Japonais disposaient d'un moyen d'écrire commodément leur langue. Cela a permis d'échapper au système si compliqué du *Man'yōshū*, pour compiler la deuxième anthologie poétique officielle, le *Kokinshū*. Ce syllabaire n'est resté pour les hommes qu'une aide pour la lecture des textes chinois ou de ceux écrits au Japon en caractères chinois ; tout au plus s'en servaient-ils pour écrire de la poésie japonaise. Il a été considéré comme l'écriture féminine par excellence, puisque les femmes étaient censées ne pas connaître les caractères ou du moins ne pas faire montre de leur connaissance en ce domaine. Cette écriture *sōgana*, « en herbe », est appelée aussi *onnade*, « main féminine », comme il est dit dans le chapitre « *Mumegae* » du *Genji monogatari*.

À partir du X^e siècle, on écrit donc soit en *kana*, la poésie et les récits destinés aux femmes ou composés par elles, soit en *kanbun*, pour les textes administratifs, les essais, la poésie chinoise, et même les notes journalières tenues par les fonctionnaires. Ce *kanbun* connaissait donc des niveaux très divers, depuis le plus correct jusqu'au plus japonisé. Le niveau le plus régulier devait être celui des poèmes composés en chinois, *kanshi*. Ce genre de composition poétique, fort pratiquée dans le monde de la cour et parmi les fonctionnaires lettrés, posait un grave problème puisqu'il fallait se conformer à la prosodie chinoise qui joue sur les rimes et les tons, alors que la plupart des Japonais n'avaient jamais entendu parler chinois. À l'aide de dictionnaires, ils faisaient l'effort de composer de façon correcte, mais ils lisaient ensuite le poème à la japonaise. Ceci donne lieu à deux anecdotes, plus tard consignées dans le *Konjaku monogatari* [Histoires qui sont maintenant du passé]. Sugawara no Michizane, d'une part, et Ōe no Asatsuna, de l'autre, ont laissé des poèmes que leurs disciples ne savent comment lire. Un rêve pour Michizane, une vieille servante pour Asatsuna les tirent d'affaire et leur enseignent la lecture japonaise voulue par le maître²⁷.

L'ÉCRIT À LA FIN DE L'ÉPOQUE DE HEIAN

Même quand, au cours du X^e siècle, le régime des Codes a cédé la place au système aristocratique dans lequel la cour déléguait largement le travail de l'administration, fiscalité et maintien de l'ordre, à des fonctionnaires moyens et demandait moins de registres et de rapports, l'écrit restait partout présent dans la vie des aristocrates, des fonctionnaires et des moines. La vie de cour au quotidien était entièrement fondée sur l'écrit : même pour des détails mineurs il convenait de coucher un ordre sur du papier. Toutes les enquêtes de police donnaient lieu à confection d'un ou plusieurs procès-verbaux, les procédures de justice étaient entièrement écrites. Certains fonctionnaires, ceux qui avaient passé le concours de la voie des Lettres, se piquaient d'être de bons rédacteurs et ils étaient souvent utilisés comme secrétaires. Ils faisaient profession d'admirer les belles-lettres qui, selon eux, soutiennent l'État et fondent la morale. Grâce à eux, la composition poétique en chinois est restée, au moins jusqu'au XI^e siècle, l'ornement de séances à la cour, la marque du haut état de civilisation atteint par le pays.

Néanmoins, on ne perçoit pas chez les aristocrates un respect superstitieux de l'écrit, ni même un goût très décidé pour l'étude des lettres chinoises. À leurs yeux, les lettrés faisaient souvent figure de tristes pédants, dénués de sens pratique et d'intuition de ce que sont les relations sociales. Les plus grands personnages tenaient à honneur de posséder une bibliothèque, mais il est rare qu'on les voie en faire usage ou emprunter des livres. Au début du XI^e siècle, outre le contenu de son pavillon des écrits, *fumidono*, où étaient entreposés sans doute non seulement des livres mais aussi des archives, Fujiwara no Michinaga fit installer dans des armoires proches du lieu où il résidait environ 2000 rouleaux, *Sanshi*, les « Trois Histoires », *Hachidaisho*, les « Huit Histoires dynastiques », le *Monzen*, « Anthologie », les œuvres de Bai Juyi, *Hakushi monjū* / *Boshi wenji*, l'encyclopédie de la seconde moitié du VI^e siècle, *Shūbunden gyoran* / *Xiwendian yulan*, ainsi que les Codes du Japon, *Ritsuryō*, les Règlements, *Shiki*, et le *Nihon shoki*. Quand meurt un fonctionnaire, dont Michinaga pense qu'il possède des livres, il ne perd pas l'occasion de se les faire apporter²⁸. Les plus grands personnages considéraient donc

27. *Konjaku monogatari*, fasc. 24, anecd. 27 et 28.

comme nécessaire de posséder une bibliothèque. Mais, dans le cas de Michinaga, elle paraît plus un élément de prestige qu'un objet d'utilisation fréquente : tout au plus y recherchait-il une citation utile avant une séance de composition. L'aristocrate moyen désirait surtout posséder des recueils de poésie : en 1136, une résidence aristocratique brûla avec 800 rouleaux ; on déplora surtout la perte du *Shiki*, d'un *Shikyō*, d'un *Monzen* ainsi que de recueils de poèmes chinois composés au Japon²⁹. Passé leur jeune âge, durant lequel ils ont lu les *Trois Histoires* et l'*Anthologie* sous la direction d'un précepteur, les aristocrates ne paraissent pas spécialement adonnés à la lecture. Elle est plutôt l'affaire des moines instruits et des membres des voies d'étude. Une copie d'examen final de lauréat, *monjō tokugyōshō*, copie élaborée en principe en un temps limité, dans un lieu surveillé et sans connaissance préalable du sujet, pouvait comporter un jeu de citations variées tant des Classiques que de textes d'inspiration taoïste, d'anthologies poétiques, sans compter des recueils de citations. Ceci suppose une lecture étendue et une mémoire exercée. Il reste que l'on se demande dans bien des cas si le sujet n'était pas connu à l'avance et que les fraudes étaient, semble-t-il, nombreuses.

Quant aux aristocrates, tous ne se donnaient pas la peine de participer aux séances de composition poétique en chinois. S'ils le faisaient, ils savaient toujours à peu près quel serait le sujet, car il dépendait de la saison. Ils pouvaient donc se constituer au préalable un jeu de citations. Dans la vie courante, ils utilisaient les caractères avec la plus grande désinvolture et sans doute beaucoup n'en écrivaient qu'un petit nombre. Au cours des séances du conseil des hauts dignitaires, l'un d'entre eux, souvent le plus jeune, était amené à tenir le pinceau, mais beaucoup n'en étaient pas capables. On connaît aussi le cas du fonctionnaire qui, embarrassé pour écrire un caractère au cours d'une séance, fait un pâté pour dissimuler son ignorance. Le ministre Fujiwara no Michinaga, qui pourtant se moque de l'ignorance de certains confrères, quand il écrit au fil du pinceau n'utilise pas plus de 1300 caractères et une fois sur quatre environ commet une erreur. Tant qu'il relate des procédures et célébrations, pour lesquelles il dispose de phrases des manuels de protocole, son style est relativement coulant. Mais quand il doit

28. *Midō kanpakuki*, Kankō 7.8.29, 1010, et Kankō 1.10.3, 1004.

29. *Chūyūki*, Hō.en 3.4.2, 1137, rappel d'un incendie de l'année précédente au Kamo no in.

noter un événement imprévu, son style devient embarrassé et pour certains mots il recourt à de véritables rébus, car il ne dispose pas d'un terme chinois ou celui-ci ne lui vient pas spontanément à l'esprit : par exemple *tahakoto* 太波事, « paroles prononcées dans le délire », dans lequel il faut lire les deux premiers caractères, « gros » et « vague », en *on* et le troisième, fait ou chose, en *kun*, ou encore *ito hoshiku* 糸星久, « très regrettable », dans lequel les deux premiers caractères, « fil » et « étoile », sont lus en *kun* et le troisième, « durable », en *on*. Quant à sa syntaxe, elle est plus japonaise que chinoise, au point qu'il se laisse aller quelquefois à placer la négation ou le caractère indiquant le passif après le verbe. Les autres notes journalières, *nikki*, celles de ses contemporains, de Fujiwara no Sanesuke, *Shōyūki*, de Fujiwara no Yukinari, *Gonki*, de Minamoto no Tsuneyori, *Sakeiki*, ou un peu plus tard, de Fujiwara no Sukefusa, *Shunki*, ont un vocabulaire plus riche, mais qui ne dépasse guère 2500 à 3000 caractères. Ces notes sont, en fait, du japonais écrit dans une sorte de style abrégé, ne gardant que les mots essentiels.

CONCLUSION

Les Japonais au cours de l'époque ancienne sont arrivés à une utilisation relativement commode de leur système d'écriture et de lecture, mais ils n'ont pas sacralisé ces opérations, même si les fonctionnaires lettrés en ont eu la tentation. Les établissements religieux et les habitudes administratives de tenue de registres ont sans doute contribué à maintenir dans les provinces un certain niveau d'usage de l'écrit, purement utilitaire. Les aristocrates de leur côté, tant qu'ils ont eu une réelle emprise sur le pays, ne se sont pas piqués d'exceller dans l'exercice de la lecture et de l'écriture et ils laissaient volontiers certains, qu'ils n'estimaient pas particulièrement, s'en faire une spécialité et composer de la poésie chinoise. Depuis l'introduction des caractères au ^ve siècle et au terme d'une histoire de sept siècles, les Japonais disposaient d'une grande variété de moyens d'expression. Ils pouvaient écrire des poèmes, et même de la prose, en pur japonais ou en bon chinois. Ils avaient enrichi leur langue de tout un vocabulaire abstrait sino-japonais qui leur permettait de composer récits et essais. Les fonctionnaires se servaient d'un langage administratif relativement simple et commode, et dans leurs notes journalières utilisaient un style abrégé et rapide mais efficace³⁰. La gymnastique intellectuelle que leur avait imposée la transposition immédiate du chinois en japonais, les interrogations qu'avaient suscitées

les doutes au sujet des sons corrects ou de la signification des mots ont certainement affiné leur sens de la langue et permis la compilation précoce de dictionnaires. La complexité ou le caractère anormal du système avait encore d'autres côtés positifs : les Japonais lettrés pouvaient jouir de toutes les nuances qu'une longue histoire avait données aux caractères en Chine et, grâce aux lectures japonaises, ils leur en avaient ajouté d'autres.

INDEX

30. À l'époque ancienne *kanbun* désigne un texte écrit en Chine ou au Japon en chinois correct; dès le X^e siècle, la lecture courante est faite selon le système *kundoku*, transposition en japonais gardant néanmoins une proportion assez importante de mots lus en sino-japonais. On qualifie de *hentai kanbun*, *kanbun* irrégulier, ou *waka kanbun*, *kanbun* nipponisé, des textes qui, quoique écrits seulement au moyen de caractères, sont en fait du japonais. *Kanabun* est un texte en pur japonais. *Kanama-jiribun* est un texte écrit en japonais mais mêlé de nombreux caractères et mots lus en sino-japonais.

La poésie japonaise entre écriture et vocalité¹

Que la poésie japonaise classique soit tout entière du côté de la vocalité paraît, de prime abord, ne pas prêter à discussion. Et, par poésie, on n'entend pas ici, il faut le souligner, la catégorie particulière des poèmes explicitement destinés au chant (*kayō* 歌謠), mais le genre qui occupa une place centrale pendant la période classique (IX^e - XIII^e siècle), tant par l'abondance de la production que par le prestige incomparable dont il était revêtu : le poème de trente et une syllabes appelé *waka* 和歌, *tanka* 短歌 ou plus couramment *uta* 歌². Même si l'étymologie de ce dernier terme – d'ailleurs controversée – renvoie sans doute à la notion de « chant », le genre, tel qu'il fut pratiqué à l'époque qui nous occupe, ne relevait pas spécifiquement du domaine de la poésie chantée.

Or, si l'on parcourt les écrits des théoriciens de la période classique, on y voit constamment souligné le caractère vocal du *waka*. Ainsi en va-t-il dans le texte fondateur en la matière, la *Préface* de Ki no Tsurayuki au *Kokin waka-shū* [Recueil de poèmes anciens et modernes], compilé vers 905, anthologie qui réunissait un millier de chefs-d'œuvre proposés en modèles, et consacrait le statut éminent du *waka*. Cette *Préface* s'ouvre par ces mots³ :

La poésie du Yamato a pour germe le cœur humain, et s'épanouit en une myriade de mots. Les hommes qui vivent en ce monde, riches qu'ils sont de toutes sortes d'activités, expriment ce qu'ils ressentent dans leur cœur par le truchement de ce qu'ils voient ou ce qu'ils entendent. À écouter la fauvette

-
1. Cet article est paru dans J. PIGEOT, *Questions de poésie japonaise*, Paris, PUF, 1997.
 2. *Uta* est le mot purement japonais. Les composés sino-japonais *waka* et *tanka* signifient respectivement « poème japonais » et « poème court ».
 3. Cette *Préface* a été intégralement traduite en français par Georges BONNEAU (1934). Nous proposons ici une traduction différente.

qui chante parmi les fleurs ou la grenouille qui gîte dans les eaux, on voit qu'il n'est pas d'être vivant qui ne chante son chant/ne compose de poème (*iki toshite ikeru mono izure ka uta wo yomazarikeru*).

Ce texte, qui sera continuellement repris, cité à travers les siècles, et que la critique moderne tient pour le premier traité de poésie japonaise, inscrit donc le *waka* dans le domaine de la pure expression vocale : dans son essence, le *waka* serait un cri.

C'est un écho de cette conception que l'on retrouve dans les traités ultérieurs, où l'accent est régulièrement mis sur la qualité phonique du poème. Citons-en deux, qui jalonnent la période classique.

La forme des poèmes consiste généralement en cinq vers (*ku*) comptant au total trente et une syllabes [...] Même si le poème compte une ou deux syllabes supplémentaires, on ne considère pas cela comme un vice quand, à le lire à voix haute, il ne s'écarte pas du modèle [...] Quand il est difficile d'harmoniser l'inspiration et la forme, il faut donner la primauté à l'inspiration. Si, en fin de compte, le sentiment n'est pas profond, il faut soigner la forme. Ce que j'entends ici par forme, c'est que le poème, à l'écouter, ait pureté et raffinement, qu'il sonne comme un poème, et aussi qu'il contienne une touche d'originalité.

Fujiwara no Kintō, *Shinsen zuinō* [La Moelle de la poésie : nouvelle compilation]⁴.

Pour signifier l'excellence des poèmes, le sieur Kintō a intitulé son anthologie *Recueil des joyaux d'or* ; et le sieur Michitoshi a écrit dans sa *Préface* au *Goshūi-shū* que « l'expression y était comme une broderie, et l'inspiration plus profonde que la mer ». Mais il n'est pas nécessaire que le poème soit comme du brocart. Ce qu'il faut, c'est que, quand on le lit à haute voix ou qu'on le module, il fasse entendre un je ne sais quoi de raffiné et de touchant. Fondamentalement, un poème est quelque chose qui sonne bien ou mal lorsqu'on le dit à haute voix.

Fujiwara no Shunzei, *Korai fūtei-shō* [Notes sur les styles depuis l'Antiquité]⁵.

On ne saurait être plus clair.

4. Éd. 1969, p. 36 ; l'œuvre date du début du XI^e siècle.

5. Éd. 1975, p. 275 ; l'œuvre date de 1201.

À ces déclarations de caractère théorique on peut joindre des textes de critique appliquée. Il s'agit des procès-verbaux des concours de poésie – activité qui non seulement joua un très grand rôle dans la vie sociale de la cour, mais contribua de façon décisive au développement de la création poétique ainsi qu'à l'affinement de la réflexion sur la poésie⁶. Or la musicalité du poème compte parmi les critères le plus souvent mis en avant par les arbitres dans les jugements qu'ils portent sur les pièces proposées par les concurrents. Autant et plus que traitement correct du sujet, choix heureux des mots, pertinence des images et élégance de l'expression, l'euphonie (le fait de « bien sonner », *yoroshiku kikoyu*) est une qualité considérée comme déterminante pour qu'un poème obtienne la victoire.

La cause paraît donc entendue.

Certains indices montrent pourtant que le *waka* est profondément marqué par la civilisation à écriture au sein de laquelle il s'est développé.

Ainsi, l'unité de mesure, c'est-à-dire la syllabe, se dit-elle *ji* 字 ou *moji* 文字, mots dont le sens n'est autre que « signe d'écriture ». Même s'il s'agit là d'emprunts au chinois, ces termes furent parfaitement intégrés au vocabulaire technique des poéticiens japonais : ceux-ci ont forgé des composés comme *itsu-moji* (« cinq signes ») pour désigner le pentasyllabe, ou *moji-tsuzuki* (« succession de la (même) lettre »), s'agissant de ce vice qu'est la répétition d'une même syllabe. De même, ils condamnent la présence d'homophones dans un poème comme « maladie de l'écriture » (*moji-byō*).

On en arrive ainsi à des formulations surprenantes. Par exemple sous la plume de Toshiyori, à propos de la proscription de la rime – l'un des principes esthétiques du *waka* :

Quand la lettre (*moji*) qui termine le premier groupe de cinq lettres (*itsu-moji*, soit le premier vers) et celle qui termine le troisième sont identiques, cela heurte l'oreille et sonne mal.

Minamoto no Toshiyori, *Toshiyori zuinō* [La Moelle de la poésie selon Toshiyori]⁷.

6. Sur ces concours *uta-awase*, cf. R. BROWER & E. MINER, 1961, p. 175, 238-240 et *passim* ; J. PIGEOT, 1982, p. 87-88, 139-152.

7. Éd. citée, p. 64 ; l'œuvre date de 1114.

En somme, l'auteur discute de problèmes de phonie en termes d'écriture, de même que, plus loin, il traite du choix du vocabulaire en termes de systèmes graphiques. Il condamne en effet le recours au vocabulaire d'origine chinoise ou aux noms propres chinois, ainsi qu'au vocabulaire d'origine indienne (mots bouddhiques ou noms propres), en vertu du principe que « le poème s'écrit en *kana* », littéralement « est quelque chose qui relève des *kana* » (*uta wa kana no mono nareba...*)⁸. La formulation est d'autant plus surprenante qu'il est possible de noter tout mot d'origine étrangère en *kana*, et qu'à l'inverse une large part du vocabulaire d'origine purement indigène s'écrivait couramment à l'aide de caractères chinois.

Que signifie donc cette référence au syllabaire ?

On pressent ici que, si tout se joue sur fond d'écriture, l'écriture n'est pas traitée comme un simple outil de notation. Quel est donc son statut ? Et pourquoi la question de l'écriture est-elle ainsi mise à contribution, si le *waka* est essentiellement cri du cœur, s'il tire sa beauté de son harmonie sonore ?

Pour éclairer ce paradoxe, je renverserai la question : alors que la référence à l'écriture est omniprésente, pourquoi cette revendication réitérée du primat de la vocalité ? Certes, mettre l'accent sur l'harmonie du vers, l'euphonie du poème, n'a rien pour surprendre. On trouve semblable exigence dans bien d'autres poétiques. Mais je me demande s'il n'y a pas, sous-jacente au discours sur la poésie japonaise comme poésie vocale, une revendication d'un autre ordre.

Il faut rappeler ici que le milieu qui pratiquait le *waka*, c'est-à-dire la cour et ceux qui gravitaient autour d'elle, vivait alors sur un double mode culturel : l'organisation administrative, l'architecture palatiale et religieuse, les rites, les cérémonies, la musique, avaient été en majeure partie empruntés à la Chine, mais un travail d'adaptation, de remodelage s'effectuait, si bien que, sans que l'on remît en question les apports du continent, l'identité japonaise n'était jamais reniée, ni oubliée. Elle fut de plus en plus nettement réaffirmée.

8. Rappelons que les Japonais mirent progressivement au point, au cours du IX^e siècle, une écriture phonétique dont chaque signe ou *kana* note une syllabe. Ces signes s'emploient concurremment avec les caractères chinois ou *kanji*.

Or la poésie était un lieu où se jouait la dualité culturelle : deux modes d'expression – la poésie en chinois (*shi* 詩) et la poésie en japonais (*waka*) – étaient cultivés avec la même ardeur, goûtés avec la même ferveur, sans que jamais on les confondît. C'est ce dont témoigne avec éclat le *Wakan rōei-shū* [Recueil de poèmes à chanter japonais et chinois] dont le compilateur, Fujiwara no Kintō (966-1041), juxtapose en les classant par thèmes des extraits de poèmes chinois dus à des Chinois, de poèmes chinois dus à des Japonais et des *waka*.

Lorsqu'un poète de l'époque classique définit le *waka*, il ne le fait donc pas *in abstracto* : il se réfère implicitement à la poésie chinoise. On a fait remarquer que le mot *waka* lui-même, littéralement « poème japonais », supposait l'existence d'une poésie en une autre langue, le chinois bien sûr. Or la poésie du continent se trouvait auréolée, de par son ancienneté, sa vitalité, sa splendeur, d'un immense prestige. De ce fait – phénomène constamment observé dans les cultures périphériques soumises à l'apport massif d'éléments étrangers hautement valorisés –, l'originalité irréductible de la tradition nationale fut vigoureusement revendiquée, les théoriciens de la poésie s'attachant à démarquer le plus possible le *waka* de la poésie chinoise. L'une des rares règles du *waka* n'est-elle pas, nous l'avons dit, de proscrire l'usage de tout mot chinois, alors que le vocabulaire d'origine continentale occupait déjà une large place dans la langue, même quotidienne ?

Si le *waka* classique répudie la rime, alors que la poésie antique cultivait l'assonance, n'est-ce pas parce que la rime occupe une place prépondérante dans la poésie chinoise à forme fixe ?

On peut penser que c'est cette volonté de distinguer entre les deux modes d'expression poétique qui a incité Toshiyori à convoquer le syllabaire : en affirmant que « le *waka* est quelque chose qui relève des *kana* », il fait appel à ceux-ci comme à des témoins visibles – partant, irréfutables – de l'originalité de la tradition japonaise. Les multiples différences entre *shi* et *waka*, que distinguent non seulement, il va sans dire, la langue, mais encore les thèmes, les images, les registres, la structure rythmique et les procédés rhétoriques, se voient ici subsumées par le clivage entre *kanji* et *kana*, ces derniers étant érigés en emblème de la spécificité culturelle japonaise.

La référence au *shi*, que nous croyons latente dans de nombreux exposés théoriques, comme celui de Toshiyori, remonte parfois à la surface. Ainsi Shunzei développe-t-il le parallèle entre poésie en chinois et poésie en japonais dans ses *Notes sur les styles depuis l'Antiquité*, déjà citées⁹ :

De façon générale, ainsi que je l'ai dit plus haut, il est fort difficile d'expliquer avec les mots les critères de la bonne et de la mauvaise poésie.

Dans le cas de la poésie des Chinois, la forme en est établie : on parle de vers de cinq ou de sept mots ; on place les rimes ; il y a des règles concernant les endroits où il faut proscrire tel ton. On recourt aux parallélismes ; il existe des formes fixes comme le *zekku* (*jueju*) ou encore des poèmes à quatre, six, huit ou dix rimes.

De ce fait, les qualités et les défauts des poèmes apparaissent de façon évidente, et l'on ne peut traiter (ces compositions) à la légère.

En revanche, la poésie japonaise procède seulement de quarante-sept signes d'écriture (*tada kana no shijūshichi-ji no uchi yori idete*) ; il suffit de savoir qu'elle compte cinq vers de cinq, sept, cinq, sept et sept signes, soit trente et un au total. Aussi paraît-elle facile, et présente-t-elle des traits qui la font prendre à la légère.

C'est seulement lorsqu'on est entré au plus profond de ce domaine que l'espace se déploie à l'infini et que l'on peut sentir qu'il est aussi illimité que les flots de la mer.

La comparaison n'est pas menée froidement : la voix de Shunzei se fait vibrante dans les dernières lignes. Son traité, comme déjà la *Préface au Kokin waka-shū* [Recueil de poèmes anciens et modernes], peut se lire par endroits comme une défense et illustration de la poésie nationale, dont la « profondeur est illimitée » malgré son apparente facilité.

Ce qui attire ici l'attention, c'est que Shunzei, allant plus loin que Toshiyori, suggère que le syllabaire constitue la matrice même du *waka*. Mais, ce faisant, il ne lui vient pas à l'esprit de vanter la mise au point par les Japonais d'une écriture phonétique comme une invention qui marquerait un progrès. Loin de là. Pour lui, comme pour ses contemporains, les *mana* 真名 (« vraie écriture »), ce sont les caractères chinois. Le petit nombre des *kana* 歌名 (« ersatz d'écriture ») ne constitue à ses yeux qu'une carence. Sans doute ne portait-il pas non plus à leur crédit la simplicité de leur tracé. Il ne fait pas même valoir, ce qui surprend sous la plume d'un homme si attaché à l'harmonie phonique du vers, le fait que les *kana*, écriture phonétique, n'interposent qu'un écran minimal entre la voix et l'écrit.

En bref, si Shunzei s'accorde avec Toshiyori pour caractériser la tradition poétique nationale comme « quelque chose qui relève des *kana* », il semble

9. *Korai futei-shō*, éd. citée, p. 295.

bien porter un jugement de valeur : du point de vue de l'écriture, le *waka* fait piètre figure devant la poésie en chinois ; il se signale par son indigence.

Mais alors, pourquoi mener la comparaison sur ce terrain ? C'est que Shunzei parle en homme qui ne connaît la poésie chinoise que par les livres. Le trésor poétique du continent, ce devait être pour lui ces pages couvertes de *kanji* dont la prononciation, les combinaisons de tons étaient apprises scolairement, comme le lycéen français scande les vers latins sans avoir la moindre idée de ce à quoi ressemblaient, pour l'oreille, un dactyle ou un spondée. Sourd à la prosodie chinoise, la forme graphique du poème, en revanche, « parlait » à ses yeux.

De même, pour un lettré japonais, composer un poème en chinois était un pur et simple exercice d'écriture. Il combinait des expressions empruntées à des poèmes appris dans les livres, et, quand il lisait à haute voix ses compositions, il les japonisait, tant pour l'ordre des mots que pour leur prononciation¹⁰. À l'harmonie phonique du *shi*, les poètes japonais n'avaient nul accès. De ce fait, dans la bipolarisation qui caractérisait alors la culture japonaise, la place qu'occupait la poésie chinoise étant, par la force des choses, celle de l'écrit, et l'écriture japonaise n'étant pas de taille à rivaliser avec elle sur ce terrain, la poésie nationale se voyait tout naturellement renvoyée du côté de la vocalité.

On peut alors se demander si le texte fondateur de Tsurayuki, cité plus haut, où la poésie japonaise est présentée comme un chant jailli du cœur, n'est pas lui aussi, encore que la comparaison n'y soit pas établie explicitement, une revendication face à la Chine. Si le *waka* y est défini comme une expression spontanée, aussi naturelle à l'homme que leur chant à la fauvette ou à la grenouille, ne serait-ce pas pour l'opposer au caractère ouvré de la poésie en chinois ? Rappelons à ce propos que l'on utilisait deux verbes différents pour désigner la composition de poèmes : pour le *waka*, c'était *yomu* (littéralement « épeler, scander »), terme faisant référence à la diction, à l'oralité ; pour la poésie en chinois, c'était *tsukuru*, « fabriquer ».

Pour Tsurayuki, le *waka* ne se fabrique pas : il germe dans le cœur de tout être humain, fût-il illettré. Tsurayuki cite d'ailleurs comme l'une des deux pièces qualifiées par lui de « parents de la poésie » japonaise, celle

10. Voir F. HÉRAIL, « Lire et écrire dans le Japon ancien », ce volume.

qu'aurait composée l'une des femmes chargées au palais du service de la bouche. Cette conception d'une poésie à la portée de tout être sensible, et ne requérant aucune compétence technique, aucune culture lettrée, réapparaîtra dans certains traités de poésie ultérieurs. Ainsi le *Mumyō-shō*¹¹ (début du XIII^e siècle) :

Que les poèmes se composent spontanément quand l'émotion déborde

Lorsqu'on en arrive à ressentir vivement une émotion, le poème se compose de lui-même. On lit dans le *Kin.yō-shū* le poème suivant, anonyme :

Quand me pénètre le sentiment
De mon infortune,
Ce qui, même par nuit d'hiver,
Sans geler coule d'abondance,
Ce sont mes larmes !

C'est un poème que composa une simple suivante, en service chez la sœur du personnage connu comme le moine d'Awaji, du temple Ninna-ji, alors qu'elle se languissait. N'étant pas au fond un poète, elle ne composa plus d'autre pièce. Mais, sous l'effet d'un excès d'émotion, le poème se formula tout seul.

Certes Tsurayuki, nous le disions à l'instant, n'instaure pas de parallèle explicite entre poésie chinoise et poésie japonaise, mais sa *Préface* se prête à une comparaison avec un autre texte fondateur, mais qui fonde la poésie en chinois au Japon : la *Préface* au *Bunkyo hifuron* [Trésor des Miroirs des Lettres] (819), anthologie de traités de poésie chinoise compilée et préfacée par le moine Kūkai (774-835), surtout connu pour avoir implanté au Japon la doctrine du bouddhisme ésotérique (Shingon). Auteur de poèmes en chinois, sans doute familiarisé avec la pratique vivante du *shi* par un séjour de plusieurs années sur le continent, on s'attendrait à trouver dans sa *Préface* le reflet d'une expérience personnelle. Or on n'y relève pas la moindre réflexion sur l'harmonie phonique du poème, ni sur sa capacité à traduire les mouvements de la sensibilité. La poésie n'y est pas nettement distinguée des autres productions littéraires, y compris les écrits de carac-

11. *Mumyō-shō*, éd. 1969, p. 70. Ouvrage de Kamo no Chōmei (1155 ?-1216). La signification du titre est controversée. L'anthologie du *Kin.yō-shū* citée par Chōmei fut compilée en 1127.

tère philosophique ou religieux, et le rôle didactique des lettres est constamment mis en vedette. L'insistance sur le caractère premier (dans tous les sens du terme) de l'écrit scande la *Préface*, qu'il s'agisse de saluer les Classiques des « trois Voies », d'insister sur la valeur éducative de l'écrit (*wen* 文) ou encore sur la nécessité pour les poètes d'étudier à fond les traités de poésie. En somme, la poésie n'est conçue que comme l'une des branches d'une tradition essentiellement écrite, chargée d'un rôle politique et moral, et cultivée grâce à l'érudition livresque.

Je ne sais si Tsurayuki avait lu cette *Préface* avant de rédiger la sienne. Elle n'aurait pas exercé une grande influence sur les poètes de *waka*. Mais on peut supposer qu'un lettré de son envergure la connaissait. Du reste, les préfaces des recueils de poèmes en chinois compilés au Japon vers la même époque (*Kaifūsō*, 751 ; *Ryōun-shū*, 814 ; *Bunkashūrei-shū*, 818 ; *Keikoku-shū*, 827) témoignent d'une même attitude.

Quoi qu'il en soit, les premières lignes, citées plus haut, de la *Préface* de Tsurayuki, qui inscrivent d'emblée le *waka* dans le monde de la nature vivante, de ce cœur innombrable qui bat chez tous les êtres, et le définissent comme l'expression spontanée de la sensibilité, antérieure à toute organisation sociale et à toute culture, antérieure aux livres, antérieure à l'écriture, sonnent comme une réplique aux théories concernant la poésie en chinois telles qu'elles apparaissent dans la *Préface* de Kūkai. Face à une production hautement élaborée au cours des siècles par une lignée de techniciens des lettres, le *waka* se réclamerait d'une sorte de pureté originelle, il se rangerait du côté de la nature primitive¹².

C'est dans le cadre de l'opposition entre deux cultures, de l'affirmation d'une spécificité nationale que s'inscrit, selon nous, la revendication de pure vocalité du *waka* chez les théoriciens de l'époque classique.

*

Cette revendication est d'autant plus significative qu'elle contraste avec la pratique.

12. Pareille conception s'inscrit dans le cadre d'une réflexion, poursuivie au Japon durant des siècles, sur les conséquences de l'adoption de l'écriture chinoise. Voir D. POLLACK, 1986.

On lit par exemple sous la plume de Tsurayuki, dans cette même *Préface* au *Kokin waka-shū* [Recueil de poèmes anciens et modernes], une remarque incidente, relative aux deux poèmes qualifiés de « parents de la poésie » : « On les choisit pour les débutants comme modèles d'écriture. » L'indice est léger, mais il laisse entrevoir ce couple indissociable que constituaient dans la pratique des personnes cultivées, à l'époque classique, poésie et écriture.

N'est-il pas révélateur que l'on ait représenté le poète Kakinomoto no Hitomaro (? - vers 710), ce génie considéré par la postérité comme le patron de la poésie et dont on vénérât l'image lors de cérémonies en son honneur, comme « tenant à la main gauche un papier, et dans la droite un pinceau chargé d'encre » ?¹³

En fait, si les textes théoriques sur la poésie tirent le *waka* du côté de la vocalité, on constate, à lire les romans, les recueils d'anecdotes, les écrits autobiographiques, tous textes où se laissent percevoir les us et coutumes du Japon ancien, que l'écriture était la fidèle compagne de la poésie. Feuilletons ces ouvrages.

Le poète est tant et si bien un homme qui écrit, qu'une mauvaise écriture le disqualifie. Ainsi le malheureux Fujiwara no Nobutsune, tel que Sei Shōnagon le met en scène dans le *Makura no sōshi* [Notes de chevet]. Ce personnage, après s'être targué de pouvoir improviser, sur n'importe quel sujet, un poème en chinois ou en japonais, s'éclipse avec une mine terrifiée quand l'impératrice le met au pied du mur¹⁴ :

Il a, dit quelqu'un, une affreuse écriture, qu'il se serve des caractères chinois ou qu'il emploie le syllabaire japonais ; les gens en rient. C'est pourquoi il s'est enfui comme il a fait.

13. Selon le *Jikkin-shō* [Notes sur les Dix Préceptes] (1252), Livre IV, § 2, Hitomaro serait apparu en rêve sous cette forme à Fujiwara no Kanefusa (?-1069), qui aurait aussitôt fait reproduire ses traits par un peintre. Sur le culte rendu à cette image (*Hitomaro eigu*) dont circulaient maints exemplaires, voir l'anecdote 178 du *Kokon chomon-jū*. H.E. PLUTSCHOW (1990, p. 187) rappelle que ces portraits seraient en fait de simples copies d'un portrait du célèbre poète chinois Bai Juyi. Il n'en reste pas moins que les Japonais firent leur cette représentation du poète.

14. § 107. Nous empruntons sa traduction à A. BEAUJARD (1966 [1934], p. 130). Le *Makura no sōshi* daterait des environs de l'an 1000. On ignore les dates de Nobutsune.

Cette importance de l'écriture, lors de la composition de poèmes, est attestée à de nombreuses reprises dans le *Genji monogatari*, dont le témoignage est d'autant plus révélateur qu'il s'agit de notations banales, qui semblent refléter les conceptions communes, sans souci de théorisation. Ainsi dans telle page du chapitre « *Wakana I* ». L'empereur retiré a adressé un message – une lettre accompagnée d'un poème – à Murasaki no Ue, la compagne de toujours du prince Genji, à qui il vient de donner pour épouse l'une de ses filles encore fort jeune. Murasaki no Ue vient de faire porter sa réponse à l'empereur, un poème (bien sûr !) où, dit la romancière, « elle s'est contentée de suivre l'inspiration de son cœur ».

L'empereur retiré, à la vue de cette écriture au tracé exquis, songea, avec une profonde douleur, combien au voisinage de celle-ci [Murasaki no Ue] qui, en toute chose, était la perfection même, la princesse [sa fille] devait paraître d'une désolante maladresse¹⁵.

Du poème lui-même, l'empereur ne dit rien ; il allait de soi qu'une dame sût en tourner un. C'est ici l'écriture qui, bien plus que le *waka*, révèle la distinction de son auteur.

Comme le laissent deviner les deux textes ci-dessus, la pratique de la poésie jouait un grand rôle dans la vie de l'aristocratie. La composition de *waka*, que se devait de maîtriser, comme la musique, toute personne fréquentant la cour, était associée à tous les divertissements qui en rythmaient la vie. Bien plus, le *waka* constituait le moyen de communication par excellence. À lire les témoignages qui nous ont été conservés, se dégage l'impression d'un incessant va-et-vient de poèmes.

Or, dans ce système de communication sociale, le statut du poème écrit semble différer de celui du poème proposé oralement. Alors que le poème proféré par la voix pouvait être ignoré de son destinataire, tout poème écrit appelait réponse. On peut à cet égard mettre en parallèle deux anecdotes figurant dans un traité déjà mis à contribution, le *Toshiyori zuinō* [La Moelle de la poésie selon Toshiyori]. Elles sont censées illustrer l'importance de l'esprit de répartie et sont rapportées l'une à la suite de l'autre. Dans la première, le poète Fujiwara no Sadayori (992-1045) ayant manifesté des doutes sur le talent de la poétesse Koshikibu, celle-ci le saisit par

15. Traduction R. SIEFFERT, *Le Dit du Genji* (1988), t. 2, p. 37. Rappelons que le roman aurait été écrit dans les premières années du XI^e siècle.

le pan de sa manche, et lui lance oralement un poème. « Sadayori voulut lui répondre ; mais il eut beau réfléchir, aucune idée ne lui vint. Alors il dégagea sa manche et s'enfuit. »

Sadayori tire donc son épingle du jeu, mais il ne peut en aller de la sorte lorsque le poème est écrit. Ainsi dans l'anecdote qui suit :

Un jour que Michinobu passait devant la pièce où se trouvaient les dames au service de Sa Majesté, en tenant à la main des fleurs de corète, les dames, qui se trouvaient là en grand nombre, l'interpellèrent en ces termes : « Est-ce qu'on passe comme cela sans rien dire quand on porte quelque chose d'aussi ravissant ? »

Alors Michinobu, qui avait dû préparer la chose à l'avance, dit (la première partie d'un poème) :

Elles ont pris leur couleur
Dans un bain prolongé
De « muette »¹⁶.

Et il glissa ces vers dans la pièce (par dessous le store qui la fermait). Les jeunes dames se sentaient incapables de les ramasser. Mais au fond de la pièce se trouvait dame Ise, à qui l'impératrice ordonna de les prendre. Ce qu'elle fit. Ise s'éloigna un peu pour réfléchir, et compléta le poème en ces termes :

Le charme de ces fleurs
Laisse coi !

L'empereur, ayant appris la chose, dit : « Si elle n'avait pas été là, quelle honte ! »

Quand on réfléchit à cette histoire, on voit que l'esprit de répartie est chose admirable.

À la différence du cas précédent, le poème, parce qu'il est écrit, exige une réponse à laquelle on ne peut se dérober. Il est à relever comme un gant, et met en jeu la « face » du partenaire. Au point que l'on pouvait, en désespoir de cause, pour ne pas rompre la relation sociale, se résoudre à rendre une simple feuille blanche. Un traité de poésie comme le *Fukuro no sōshi*¹⁷ prévoit ce cas...

16. Fujiwara no Michinobu (?-994) associe ici la couleur jaune des fleurs de corète (*yamabuki*) à la teinture jaune que l'on extrayait du fruit du gardénia. Ce dernier tire de la forme de son fruit son nom *kuchinashi* (« sans bouche »), source de multiples jeux d'esprit relatifs au mutisme dans la tradition poétique. Dans la présente anecdote (qui figure à la page 260), il s'agit non pas d'un échange de poèmes, mais d'une invitation à compléter un *tanka*, pratique courante à l'époque.

*

Si le *waka* écrit occupe une place importante dans les relations entre les hommes, son rôle n'est pas moindre dans les relations entre les hommes et les dieux. Les dieux du Japon goûtent la poésie. Eux-mêmes s'expriment volontiers en poèmes. L'inventeur du *waka* n'est-il pas l'un d'eux, Susanoo no mikoto ?

C'est donc tout naturellement que la prière prend la forme d'un poème. Or il est spécifié dans un grand nombre de textes que le dévot l'écrit et le placarde sur un pilier du sanctuaire¹⁸.

Noté sur un support, le poème devient offrande. Comme tout objet présenté en offrande, il inscrit dans la durée l'intention du donateur, perpétue l'élan du cœur. Ainsi matérialisées, la parole éphémère, la prière jaculatoire attestent, de façon visible aux yeux et pour la suite des temps, de la dévotion du fidèle.

Mais le geste pourrait revêtir une autre signification, comme le suggère une anecdote rapportée dans un texte un peu tardif (début du XV^e siècle), le *Sangoku denki* (X, 7) [Traditions des Trois Pays]. C'est une anecdote curieuse, dont on ne sait trop si sa naïveté ne se teinte pas d'humour. La voici : parmi les coqs élevés dans le fameux sanctuaire de Mishima en Izu (comme il est d'usage dans les sanctuaires shintō) se trouvait un coq aveugle, incapable, de ce fait, de chercher sa pitance et en butte aux tracasseries des enfants et des chiens. Un jour, un ascète qui se trouvait là se sentit pris de pitié pour le malheureux oiseau :

Alors il demanda un encrier, et accrocha une plaquette au cou du coq. Aussitôt, les yeux du volatile s'ouvrirent ; rien ne gênait plus sa vue. Les gens du sanctuaire, intrigués, regardèrent et lurent le poème suivant :

Ces dieux qui entendent
Le chant du coq
Ont le cœur bien dur
De ne pas lui faire voir
(La clarté de) la lune.

17. Le *Fukuro no sōshi*, dû à Fujiwara no Kiyosuke, date du milieu du XII^e siècle.

18. Cf. la fameuse légende de Tsurayuki au sanctuaire d'Aridōshi (*Toshiyori zuinō*), ou encore la nonne Abuni dédiant plusieurs *waka* au dieu d'Atsuta (*Izayoi nikki*), sans parler des anecdotes citées plus bas. Sur cette question, on peut lire H.E. PLUTSCHOW, 1979.

Ce poème avait touché le cœur des dieux. Que les esprits et les dieux soient sensibles à la Voie de la Poésie n'est pas chose exceptionnelle, mais qu'avec quelque trente et une syllabes/lettres (*ji*) on touche leur cœur, cela tient du prodige.

Dans le cas présent, la valeur d'offrande est à exclure. Mais ne pourrait-on rapprocher l'attitude de l'ascète face aux dieux, de celle de Michinobu jetant comme un défi quelques vers au milieu des dames ? Ce qui est censé avoir ému les dieux, c'est le poème, mais l'ascète aurait pu se contenter de le dire oralement. En l'écrivant, il contraint en quelque sorte la divinité à le prendre en considération, il l'empêche de faire la sourde oreille. À la ténuité de la parole, il substitue la matérialité irrécusable de l'écrit, qui se fait mise en demeure publique.

Ainsi encore cette dame du palais qui, d'après le *Kokon chomon-jū* [Recueil de faits remarquables de jadis et de naguère] (1254), ayant été condamnée pour vol bien qu'innocente, se réfugia au sanctuaire de Kitano où elle passa trois jours à prier, en vain. Mais dès qu'elle eut l'idée « d'apposer sur le bâtiment du sanctuaire un poème écrit sur une double feuille de papier écarlate », le dieu apparut lui-même à l'empereur et révéla la vérité qui la disculpait¹⁹. La puissance inhérente au poème semble donc redoublée par le fait qu'il est écrit, c'est-à-dire à la fois pérennisé et offert aux regards (surtout sur papier écarlate !). L'écrire, c'est le rendre pour ainsi dire inéluctable.

On jugera peut-être que c'est faire bien grand cas d'anecdotes anodines. Mais elles sont trop nombreuses pour être insignifiantes. Un autre fait, d'ailleurs, prouve que le *waka* écrit possédait un statut particulier : c'est l'existence de règles concernant sa mise en écriture dans un traité de poétique mentionné plus haut, le *Fukuro no sōshi* de Kiyosuke (§ 7).

À propos des assemblées poétiques, au cours desquelles chaque participant remettait sa composition soigneusement calligraphiée au « lecteur » chargé de la déclamer, Kiyosuke donne quelques règles relevant du pur protocole (concernant titres et fonctions des participants). Puis il ajoute :

19. *Kokon chomon-jū*, § 177. Rappelons que le sanctuaire de Kitano était consacré à Tenjin, c'est-à-dire à Sugawara no Michizane (845-903). Calomnié et injustement exilé de son vivant, Michizane divinisé était le protecteur tout désigné des victimes d'accusations mensongères.

On écrit le poème sur trois lignes (colonnes), plus trois caractères. De nos jours, on n'observe pas toujours ce principe. Dans les écrits qu'ont laissés les Anciens, l'encre est très noire et se détache bien. Il ne faut pas prêter trop d'attention au tracé.

On est surpris que la qualité de la graphie soit considérée comme secondaire. En revanche on observe que priorité est donnée à l'effet que l'on pourrait dire pictural : mise en page et contraste de valeurs (encre et fond). Mais le plus remarquable est que la disposition canonique des vers contrevenne à la forme poétique du *waka*, puisqu'il est prescrit d'écrire sur trois lignes, plus trois caractères, un poème constitué de cinq vers, dont le dernier compte sept syllabes. De fait, un examen rapide de quelques calligraphies célèbres atteste cette indépendance du poème écrit.

Par exemple, une calligraphie, datant du milieu du XI^e siècle, du *Wakan rōei-shū* [Recueil de poèmes à chanter japonais et chinois]²⁰ : tous les *waka* sont disposés sur deux lignes ; or, parmi les quarante-quatre poèmes de la première section (sur le sujet « printemps »), quinze seulement respectent la division entre première partie du poème (les trois premiers vers ou *kami no ku*) et deuxième partie (les deux derniers vers ou *shimo no ku*). Pour les autres poèmes, le passage à la ligne intervient quelques syllabes avant ou après la coupure entre les deux parties du poème.

Mentionnons une autre célèbre calligraphie, celle du *Kokin waka-shū* [Recueil de poèmes anciens et modernes] datée du début du XII^e siècle²¹. Sur douze poèmes examinés par nous, on ne relève pas moins de dix façons de découper les *waka* : ils sont disposés sur deux, trois ou quatre lignes, une ligne pouvant compter de deux à dix-huit signes !

La calligraphie obéit donc à ses règles propres, en s'affranchissant aussi bien des articulations du discours (elle brise cette unité sémantique qu'est le vers) que de la structure métrique du poème. Le calligraphe met du discontinu dans la continuité du texte, ou l'inverse. Ajoutons que sa liberté de choix s'exerce à chaque étape de la réalisation : outre la distribution spatiale des syllabes, il doit encore décider des mots à mettre en valeur en donnant plus d'épaisseur à l'encre, choisir, pour chaque nom, adjectif ou verbe, entre

20. Calligraphie attribuée à Fujiwara no Yukinari (972-1027) et appartenant au trésor impérial.

21. *Gen-ai-bon Kokin waka-shū*, 1118-1120 ; trésor national, Musée national de Tokyo.

la notation en *kanji* ou en *kana* – puisque, nous l'avons vu, pareils mots se notent indifféremment avec un caractère chinois de même sens ou en écriture phonétique – et, s'agissant des *kana*, choisir encore celui qui répond le mieux à ses intentions parmi les quatre ou cinq signes concurrents qu'offre alors, pour chaque syllabe, la palette du syllabaire.

Par ces effets visuels soigneusement étudiés, le calligraphe propose une interprétation du poème, auquel il donne un accent, un rythme, une vie propres. La calligraphie n'est pas seulement « belle notation » du *waka*. Le poème calligraphié devient un objet autonome.

*

Ainsi se trouve-t-il apte à s'intégrer au monde des objets.

On connaît au moins deux types de pratiques qui combinaient étroitement poèmes calligraphiés et objets fabriqués. La première, qui jouit d'une vogue considérable à l'époque qui nous occupe – notamment au X^e siècle –, est celle des « poèmes pour paravents » (*byōbu-uta*). On juxtaposait sur un paravent des peintures (représentant le plus souvent des sites célèbres ou des scènes de genre caractérisant les quatre saisons ou les douze mois de l'année) et des poèmes soigneusement calligraphiés portant sur ces images, ou traitant le même thème. L'analyse des relations qu'entretenait le poème avec l'image, relations qui vont de la simple légende à un commentaire plus ou moins libre, dépasse le cadre de la présente étude²². On retiendra seulement que le *waka*, conçu pour figurer sur un cartouche, comme l'image, et à côté d'elle, tirait son sens de ce voisinage : c'est pour cela que les compilateurs d'anthologies, lorsqu'ils proposent un *byōbu-uta*, indiquent ce que représentait l'image pour laquelle il avait été conçu. Les deux modes d'expression étaient complémentaires. Le principe esthétique qui fondait cette pratique était celui du contraste : contraste entre représentation du monde et discours sur le monde, mais aussi contraste visuel entre figures colorées et tracé non figuratif à l'encre noire. Ce que l'on retiendra ici, touchant notre sujet, c'est que ce contraste ne pouvait être obtenu qu'en faisant entrer le *waka*, par le biais de l'écriture, dans le monde de la plastique, en l'offrant, non pas à l'ouïe, mais d'abord à la vue.

22. On trouvera une esquisse d'analyse dans notre article, « Littérature et image au Japon » (1990).

Une autre pratique, non moins importante au regard de l'histoire de la poésie du *waka*, est celle des concours de poèmes déjà évoqués plus haut. La coutume voulait que ces réunions brillantes, parfois fastueuses, donnent lieu à la fabrication, par chacune des équipes en lice, d'un objet décoratif (*subama*), une manière de surtout évoquant un paysage naturel qui pouvait servir de présentoir pour les poèmes. Par exemple, lors d'un concours qui se tint en 913²³ :

Pour ce qui est des poèmes, ceux dont le sujet était « brume printanière » étaient placés sur un décor représentant une montagne ; ceux qui avaient pour sujet « la fauvette », parmi des fleurs de cerisiers ; ceux qui avaient pour sujet « le coucou », parmi des fleurs de deutzie ; pour les autres poèmes, on avait figuré un bateau de pêche au cormoran, et les poèmes étaient placés dans le brasero.

Ces poèmes dont les arbitres jugeront avec tant d'attention l'harmonie phonique sont donc, eux aussi, d'abord présentés aux yeux, associés à des objets fabriqués par des artisans.

De façon plus générale, il semble que, dans la réception de la poésie à l'époque classique, la vue ait joué un rôle considérable. On a souvent l'impression que le poème n'acquiert sa pleine puissance d'expression qu'une fois inséré dans un ensemble d'objets qui contribuent, sur un mode propre, à traduire les intentions du signataire. À parcourir romans, littérature autobiographique ou recueils d'anecdotes, on mesure l'attention extrême que portaient les Japonais du temps à ce qui nous semble n'être qu'un support ou un accompagnement insignifiant des poèmes échangés : texture et couleur du papier, rameau, fleuri ou non, auquel on fixait le message, sexe, âge et costume du messager, etc. Ainsi, dans le *Kokon chomon-jū* [Recueil de faits remarquables de jadis et de naguère] mentionné plus haut – cette sorte d'encyclopédie qui rassemble quelque sept cents anecdotes concernant les divers aspects de la vie à l'époque classique : croyances, rites, divertissements, etc. –, sur les quatre-vingt-sept anecdotes que compte la section réservée au *waka*, vingt-trois, soit plus du quart, font référence à la matérialité du poème écrit. Parmi elles, quatorze indiquent la nature du support, certains de ces supports pouvant paraître assez inattendus : éventail,

23. *Engi jūshūnen sangatsu jūshūnichi Teishi-in uta-awase*, éd. 1965, p. 54.

manche de vêtement, tronc d'arbre, papier enveloppant un objet, couvercle d'une écritoire, luth (*biwa*), offrande d'étoffe...

Citons l'une de ces anecdotes (§ 225) :

Le neuvième jour du 2^e mois de la 11^e année de Kangen (1243), un matin où la neige formait une couche de trois pouces d'épaisseur, l'ex-ministre de Reizei (Saionji Saneuji) se rendit au Palais.

L'empereur (Gosaga-tennō), cassant un rameau de pin couvert de neige, le déposa sur le couvercle de son écritoire, écrivit sur un papier fin de couleur vermillon un poème de Sa composition, le noua (au rameau de pin) et le fit porter au ministre par une dame, fille du conseiller (Minamoto no Michikata).

Cette neige blanche
Qui en couche épaisse
Est tombée sur le Palais
Serait-ce la première floraison
De ce pin millénaire ?

Le ministre, qui se trouvait dans les appartements de l'impératrice (sa fille), emprunta à celle-ci une écritoire, et fit porter sa réponse par une dame du service intérieur, fille du seigneur de l'Owari.

Si je n'étais encombré
De la neige qui sur mon chef
Est tombée
Aurais-je vu l'éclat
De Vos augustes paroles ?

Il semblerait que l'intérêt de l'anecdote soit d'illustrer la touchante délicatesse du jeune empereur à l'égard du vieux ministre dont il est par ailleurs le gendre. Mais, bien que les deux poèmes échangés reprennent des thèmes et des expressions de la plus grande banalité, c'est bel et bien dans la section « *Waka* » que l'anecdote a été rangée. Ce sont donc les poèmes qui occupent la place centrale, ou plutôt, selon nous, cet ensemble constitué par le poème calligraphié, des éléments naturels et des objets fabriqués. Cet ensemble est particulièrement faste, puisqu'il associe le pin (longévité), la neige (pureté) et le papier rouge (de caractère festif) ; mais il est aussi plaisant aux yeux, avec l'intensité de ses couleurs contrastées : vert, blanc, noir (l'écritoire laquée) et vermillon, association qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du *Yamato-e*, la « peinture de style national ». Au même titre que le poème, et de façon plus éclatante encore, cet « objet » traduit la fraîcheur des sentiments du jeune empereur, la vivacité de son désir de voir le

ministre conserver longévité et santé. Le fait que le messenger soit une personne de haut rang doit sans doute s'interpréter comme une marque de respect à l'égard du destinataire. Pourquoi le choix s'est-il porté sur une femme ? Peut-être pour éviter de donner un caractère trop solennel à un geste dicté par un soudain élan du cœur.

Le *waka* n'est donc ici qu'un élément du message. Le « paratexte » constitué par le support, les objets qui l'accompagnent et le porteur ont une égale importance : le prouve le soin avec lequel le compilateur les a mentionnés.

Mais, pour intégré qu'il soit au monde des objets, le poème écrit joue dans pareils ensembles un rôle spécifique. Car il possède la propriété de pouvoir véhiculer un discours. Il ajoute donc à l'objet ce que le poème pour paravent ajoute à la peinture : une interprétation. Dans le cas présenté à l'instant – l'envoi du jeune empereur au vieux ministre –, seul le poème peut conférer à l'objet une dimension temporelle (le pin est « millénaire ») et métaphorique (la neige vue comme une floraison), la longévité et le renouveau constituant un élément central du message.

Le poème écrit peut ainsi devenir parole de l'objet. Car l'objet en lui-même, fût-il utilisé pour son symbolisme, garde l'opacité, l'ambiguïté des choses muettes.

Un bon exemple en est fourni par un objet tenu pour très précieux dans l'Extrême-Orient ancien, tant pour sa valeur marchande que pour sa valeur magique (apotropaïque) originelle : le miroir de métal poli. On possède plusieurs textes qui mettent en scène l'offrande d'un miroir ; or, si la valeur oblatrice du geste demeure identique dans tous les cas, c'est le poème qui explicite l'intention particulière de chaque donateur.

On peut à cet égard mettre en parallèle deux anecdotes significatives. La première est rapportée dans un traité de poésie déjà mis à contribution, le *Fukuro no sōshi* (§ 120) : à l'instar de la femme injustement accusée dont il a été question plus haut, Fujiwara no Akisuke (1090-1155), victime d'une calomnie, va prier le dieu de Kitano. Il dépose en offrande « un grand miroir chinois », sur le socle duquel il écrit le poème suivant, adressé au dieu :

Compatissant à mon sort
Veuille illuminer
Ce miroir limpide !
Dissipe l'ombre
Dont un menteur l'a terni !

L'autre anecdote est tirée du *Sangoku denki* (II, 30) [Traditions des Trois Pays], ouvrage cité plus haut. Les faits rapportés se seraient déroulés en 1164. Une fille pauvre et orpheline, plongée dans le désarroi, va implorer le bodhisattva Kannon (Avalokiteśvara) dans son sanctuaire de Hase. Elle lui offre un miroir, précieux trésor hérité de ses ancêtres, sur lequel elle écrit le poème suivant :

Avec pitié
 Ô Buddha, veuille jeter les yeux
 Au fond de ce miroir limpide
 Mon image infortunée
 Se reflète.

Ce poème suscite la pitié du gouverneur de la province, lui aussi venu faire pèlerinage à Hase ; il finira par épouser la jeune fille, miracle dont on laisse entendre qu'il est l'ouvrage du bodhisattva.

Dans les deux cas, l'offrande du miroir et l'offrande du poème sont indissolublement liées. Mais si l'objet demeure le même, chacun des *waka* l'investit d'une signification particulière. Dans le premier cas, la limpidité du miroir symbolise la pureté morale, l'innocence du donateur. Dans le deuxième cas, la capacité du miroir à réfléchir les images en fait une sorte de substitut de la personne, il rend visible sa détresse.

On notera que la première anecdote est rapportée dans un traité de poésie, et que la deuxième a été intitulée par le compilateur « Comment une femme pauvre obtint richesse et rang élevé en composant un *waka* ». Autant et plus qu'à l'objet précieux déposé en offrande, qui, par le sacrifice qu'il représente, prouve la sincérité et la ferveur du suppliant, c'est donc au *waka* qu'est accordé le rôle principal. C'est lui qui est censé porter la charge émotive. En insufflant la vie à l'objet, en lui donnant sa force expressive, c'est lui qui, pour citer une dernière fois la *Préface* de Tsurayuki, « sans effort émeut le ciel et la terre, suscite la pitié aux démons et aux dieux invisibles ».

Sur cette fonction du poème écrit accompagnant un objet, nous aimerions entendre les théoriciens de l'époque classique. Mais notre enquête s'est avérée infructueuse : les gestes sont décrits, sans que soit expliquée la démarche du donateur. On devra donc se contenter d'un faible et unique indice, relevé dans les *Contes d'Ise*.

L'anecdote est la suivante : pour honorer et remercier son hôte le prince de Yamashina, Fujiwara no Tsuneyuki, le sachant amateur de jardins, décide de lui offrir une pierre ornementale provenant de la province de Ki²⁴.

Il envoya serviteurs et gardes du corps la chercher. Ils la rapportèrent bientôt. Elle dépassait en beauté tout ce qu'on en avait dit.

« Si je l'offre telle quelle, ce sera insignifiant », pensa-t-il, et il fit composer des poèmes par les assistants. Il fit alors graver celui de Narihira sur la mousse qui couvrait la pierre, à la manière d'un laque orné de dessins.

Quoique le procédé soit imparfait
 C'est par la pierre que je montrerai
 Les sentiments invisibles
 Qui sont dans mon cœur
 À défaut d'autre moyen.

Le poème laisse entendre que c'est le don matériel, la pierre, qui « montre les sentiments invisibles » du donateur, mais le premier et le dernier vers suggèrent l'impuissance de l'objet à les traduire exactement. Le poème y réussirait-il davantage, en soulignant la modestie avec laquelle le présent est offert ? En fait, ce qui retient l'attention, c'est l'expression : « Si je l'offre telle quelle, ce sera insignifiant », qui définit par la négative la fonction du poème. À vrai dire, le terme employé, *suzuro*, riche d'acceptions diverses, se laisse malaisément cerner. Le sens premier en serait « dénué de fondement, de cause, de relations précises »²⁵ ou encore « (action) faite sans intention précise », d'où « (chose) dénuée de sens, peu intéressante »²⁶. Le *Dictionnaire japonais-portugais* de 1603 indique : « chose faite sans réflexion, inconsidérément ». Tout compte fait, on pourrait dire que, sans poème, le cadeau « resterait en l'air ». C'est au *waka* qu'il revient d'insérer l'objet dans une relation précise de personne à personne, d'en faire un moyen d'expression et de communication.

24. *Ise monogatari* (X^e siècle), § 78. Nous avons retouché la traduction de G. RENONDEAU (1969). L'identité du « prince de Yamashina » est controversée. Fujiwara no Tsuneyuki mourut en 875.

25. ONO S. *et al.*, 1990.

26. TANAKA N. *et al.*, 1983. Nous citons la traduction de L. PAGÈS, *Dictionnaire japonais-français*, 1868, réimpr. Hakutei-sha, 1969.

Regardons une dernière fois cette pierre gravée offerte au prince de Yamashina. En elle semble se cristalliser l'ambiguïté du discours sur une poésie qui serait encore toute proche de la nature originelle. La pierre elle-même, tout d'abord. Jadis offerte au père de Tsuneyuki par l'empereur Seiwa, elle est porteuse d'une histoire, et tire une partie de sa valeur d'être déjà intégrée à un réseau de relations humaines. Elle se voit ensuite travaillée par la main de l'homme, la calligraphie, nous dit-on, la faisant ressembler à un laque à motifs d'or : l'objet fabriqué devient le modèle auquel conformer l'objet naturel. La pierre brute entre ainsi dans le monde des productions humaines. Quant au poème, il fait certes référence aux « sentiments qui sont dans le cœur » du donateur ; mais loin d'être un cri arraché par l'émotion, il s'agit d'un produit de commande réalisé par un tiers (Narihira), lui-même connu comme un « professionnel ».

Entre le chant qui fuse comme les trilles de la fauvette et le poème soigneusement élaboré par un expert, puis gravé sur le roc, pétrifié – j'allais dire fossilisé –, l'écart est large. De l'un à l'autre, il y a peut-être la distance qui sépare le discours sur la culture et la culture elle-même²⁷. Mais on peut y reconnaître aussi une tension dynamique, la tension interne à une culture qui, tout en épuisant les techniques les plus raffinées pour produire des objets dignes d'un idéal de perfection mûrement concerté, s'est ingénieusement par des moyens divers, innombrables, à reproduire, ou évoquer, ou transposer les formes, les matières, les voix d'une nature peut-être originelle, en tout cas toujours nourricière pour les sens et l'imagination.

RÉFÉRENCES

Engi jūsanen sangatsu jūsanichi Teishi-in uta-awase, in *Uta-awase shū*. Tokyo, Iwanami-shoten (coll. « Nihon koten bungaku taikai »), 1965.

27. Sur les thèmes ici évoqués, voir A. BERQUE, 1986. Voir aussi D. POLLACK (1986), qui montre l'ambiguïté de la conception japonaise de la « nature ». Ainsi l'art des bouquets, opéré sur des fleurs arrachées à leur milieu naturel, consiste-t-il paradoxalement à les « faire vivre » (cf. l'étymologie du mot *ikebana*), afin d'« atteindre par cette opération dialectique une nature plus élevée, plus complexe et plus subtile que ne le permet l'acte simple de contempler les cerisiers en fleurs » (p. 48).

Korai fūtei-shō, in *Karon-shū*. Tokyo, Shōgakkan (coll. « Nihon koten bungaku zenshū »), 1975.

Makura no sōshi zenchūshaku, éd. par Tanaka Jūtārō. Tokyo, Kadokawa-shoten, 1975, 4 vol.

Mumyō-shō, in *Karon-shū Nōgaku-shū*. Tokyo, Iwanami-shoten (coll. « Nihon koten bungaku taikai »), 1969.

Shinsen zuinō, in *Karon-shū Nōgaku-shū*. Tokyo, Iwanami-shoten (coll. « Nihon koten bungaku taikai »), 1969.

Toshiyori zuinō, in *Karon-shū*. Tokyo, Shōgakkan (coll. « Nihon koten bungaku zenshū »), 1975.

*

BERQUE, A. (1986), *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

BEAÛJARD, A. (1966 [1934]), trad. : Sei Shōnagon, *Notes de chevet [Makura no sōshi]*. Paris, Gallimard.

BONNEAU, G. (1933), *Le Monument poétique de Heian : le Kokinshū*, vol. I : Préface de Ki no Tsurayuki. Paris, Geuthner (coll. « Yoshino »).

BONNEAU, G. (1934), « Introduction au *Kokin-shū* », *Bulletin de la Maison franco-japonaise*, V (4), Tokyo.

BROWER, R. & MINER, E. (1961), *Japanese Court Poetry*. Stanford, Ca., Stanford University Press.

ONO Susumu *et al.* (1990 [1974]), *Iwanami kogo jiten*. Tokyo, Iwanami.

PIGEOT, J. (1982), *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*. Paris, G.P. Maisonneuve & Larose.

PIGEOT, J. (1990), « Littérature et image au Japon », in *Grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia Universalis.

POLLACK, D. (1986), *The Fracture of Meaning. Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*. Princeton, N.J., Princeton University Press.

PLUTSCHOW, H.E. (1979), « L'offrande de poèmes aux lieux sacrés et les journaux de voyage au Moyen-Âge », *Cahiers d'études et de documents sur les religions du Japon*, EPHE-V^e section, fasc. 1, p. 115-132.

PLUTSCHOW, H.E. (1990), *Chaos and Cosmos-Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Leyde, E.J. Brill.

RENONDEAU, G. (1969), trad. : *Contes d'Ise [Ise monogatari]*. Paris, Gallimard.

SIEFFERT, R., trad. (1988), *Le Dit du Genji [Genji monogatari]*. Paris, Publications orientalistes de France, 2 vol.

TANAKA N. *et al.* (1983), *Kogo daijiten*. Tokyo, Shōgakkan.