

Annuaire du Collège de France

121^e année

2020
2021

Résumé des cours et travaux



COLLÈGE
DE FRANCE
— 1530 —



Annuaire du Collège de France

Cours et travaux du Collège de France

121 | 2024
2020-2021

Philologie de la civilisation japonaise

Jean-Noël Robert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/19510>

DOI : 10.4000/12ku7

ISBN : 978-2-7226-0778-1

ISSN : 2109-9227

Éditeur

Collège de France

Édition imprimée

Date de publication : 18 novembre 2024

Pagination : 329-343

ISBN : 978-2-7226-0777-4

ISSN : 0069-5580

Ce document vous est fourni par Collège de France



Référence électronique

Jean-Noël Robert, « Philologie de la civilisation japonaise », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 121 | 2024, mis en ligne le 01 octobre 2024, consulté le 28 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/19510> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12ku7>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

PHILOLOGIE DE LA CIVILISATION JAPONAISE

Jean-Noël Robert

Professeur au Collège de France

La série de cours « Langue romanesque et bouddhisme : Ihara Saikaku et *Le Grand Miroir des voluptés* » est disponible, en audio et vidéo, sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/langue-romanesque-et-bouddhisme-ihara-saikaku-et-le-grand-miroir-des-voluptes>).

COURS – LANGUE ROMANESQUE ET BOUDDHISME : IHARA SAIKAKU (1642-1693) ET *LE GRAND MIROIR DES GALANTRIES*

L'efficace des divinités japonaises ayant miraculeusement permis de prolonger de deux ans l'activité de la chaire, il a été loisible cette année de reprendre le cours chronologique de notre enquête en revenant un siècle avant Motoori Norinaga (1730-1801), qui nous occupa l'an dernier. Cette compression temporelle n'était certes pas sans avantage, car elle nous a donné l'occasion inespérée de mettre en relation directe le grand « philologue national » (*kokugaku-sha*) et le monument littéraire qui fut à l'origine de son œuvre singulière, le *Genji-monogatari* de Murasaki-shikibu. Nous avons ainsi pu confronter sur deux années consécutives ce roman qu'il faut bien qualifier de fondateur, mal gré que l'on en ait, et dont nous avons pu démontrer à nouveaux frais la profondeur de sa structure bouddhique, à l'opération très habile de détournement, ou plutôt de dévoiement perpétrée par Norinaga. « Dévoiement » au sens littéral puisque notre philologue s'est évertué à le faire changer de « voie », le faisant passer de la voie bouddhique (et soulignons encore que celle-ci est manifeste

dans la narration même, sans aller jusqu'aux soubassements que nous avons voulu mettre au jour, puisque le bouddhisme est omniprésent dans la société décrite par la romancière) à la voie des dieux. Nous avons vu que l'exégèse du *Genji* fut le tournant de la philologie de Norinaga : il l'a consciemment arraché au *Sûtra du Lotus* (rappelons qu'il a bel et bien existé des rituels médiévaux où *Genji* et *Lotus* étaient mis en parallèle) pour le resituer dans le prolongement du *Kojiki*, ce grâce à une entreprise de suspension des jugements moraux que l'on aurait pu lire dans le *Genji* et de démonstration du caractère amoral des intentions de la romancière. L'entreprise de Norinaga n'était certes pas aussi dépourvue de fondement que l'on pourrait le penser, car le propos de la romancière pouvait se lire dans un contexte de disparition de la Loi bouddhique¹, et le philologue n'aurait fait que profiter d'une possibilité de lecture déjà incontestablement présente dans l'intention auctoriale² pour la replacer dans sa vision nouvelle.

Le retour en arrière que nous avons fait cette année nous a permis d'appréhender une étape intermédiaire importante dans le développement philologique qui mène du *Genji* à Norinaga, à savoir l'œuvre du romancier Ihara Saikaku (1642-1693). Et plutôt que d'en faire un survol superficiel, nous avons choisi de nous attacher à l'un de ses ouvrages non encore traduit dans une langue occidentale, mais fort intéressant par beaucoup de traits singuliers qui rejoignent notre propos.

Saikaku était en effet une étape nécessaire dans notre enquête consacrée à l'évolution de la langue romanesque japonaise en raison certes de sa notoriété dans l'histoire de la littérature japonaise telle qu'elle s'est élaborée à l'époque moderne, lorsqu'il a fallu constituer un canon littéraire susceptible d'être mis en regard des littératures occidentales, mais aussi, et indépendamment de sa réception postérieure, parce que son retraitement conscient de la tradition littéraire du *Genji* a ouvert de nouvelles voies aux lettres japonaises. Il est évident que cette nouveauté aurait eu moins d'influence si Saikaku n'avait pas été un auteur original et un styliste audacieux. Plutôt que de nous en remettre à notre propre jugement en la matière, nous donnerons la parole à Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965), qui fait grand cas de Saikaku dans son *Art d'écrire (Bunshô-tokuhon)* :

En fait, le style de Saikaku se reconnaît aisément dès qu'on en a lu cinq ou six lignes, tant il est original ; mais à dire vrai, on ne peut le qualifier de style illustre que parce qu'il s'agit de lui ; au moindre dérapage, cela deviendrait un style mauvais au possible, mais cette subtile différence ne peut s'expliquer en mots, c'est à chacun de la percevoir à sa façon.

1. Voir à ce sujet notre article : « Le *Genji-monogatari* : le roman de la fin des temps ? », in D. Barthélémy, F. Grenet et C. Morrisson (dir.), *L'Eurasie autour de l'an 1000 : cultures, religions et sociétés d'un monde en développement*, Louvain/Paris/Bristol, Peeters, coll. « Monographies », vol. 57, 2022, p. 3-22.

2. NDLA : Il n'y a pas plus de raison d'adopter l'anglicisme « auctorial » que d'utiliser, par exemple, l'adjectif « doctoral ».

Il est d'un burlesque tout à fait digne de Saikaku lui-même que le passage choisi par Tanizaki comme typique du style de cet auteur provienne d'un ouvrage que la recherche moderne a retiré de son corpus : il s'agit donc d'un pastiche qui a leurré bien des générations, ce qui infirme quelque peu ce que soutient Tanizaki : on peut l'imiter avec succès. Il est hors de doute que toutes les particularités stylistiques que Tanizaki attribue ici à ce faux sont bel et bien présentes chez le « vrai » Saikaku. Mais évidemment, le propre d'un classique authentique est de se laisser pasticher.

Tanizaki, dans son essai sur l'art d'écrire, contraste les auteurs de la clarté (*beimei-ha*) avec ceux de l'obscurité, ou du flou (*môro-ha*), Saikaku se situant bien sûr dans ce second groupe. Nous reconnaissons sans peine dans cette dichotomie remise à l'ordre du jour par l'un des plus grands écrivains japonais du xx^e siècle l'axe majeur de notre enquête, ou plutôt la ligne de partage sino-japonaise dont nous avons fait dès le début son objet. Nous avons mis en regard à la première leçon, précisément, Saikaku et Bakin (1767-1848) comme pôles opposés de cette divergence stylistique : le second se référant à une tradition de lecture fortement influencée par le procédé du *kundoku*, de l'oralisation japonaise du style chinois, et modernisée par l'importation de la littérature vernaculaire chinoise, rédigée dans le style « parlé littéraire » ou *baibuà* ; placé directement dans la transposition japonaise du style chinois, on comprend donc qu'il appartient à la facette *kan* du couple « *wa-kan* », c'est-à-dire le « sino » du « sino-japonais ». Pour ceux qui ont suivi ces cours depuis le début, il suffira de dire que cet axe correspond à la tradition stylistique du *Heike-monogatari*, que nous avons opposée à celle du *Genji-monogatari*. Et désormais, au xx^e siècle, Saikaku sera considéré comme le stade intermédiaire du développement romanesque proprement japonais, développement qui a pour fondement le *Genji-monogatari*.

Nous avons pu voir au cours de cette année que le lien entre le *Genji* et l'œuvre de Saikaku n'est pas le produit d'une imagination paresseuse. Nous avons choisi, pour ce volet de notre enquête, de nous arrêter à un ouvrage particulier qui est loin d'être le plus célèbre. Il est cependant encore lu, et l'on pourrait sans doute soutenir qu'il a bénéficié dans la période récente, disons le dernier demi-siècle, de plus d'attention qu'il en reçut jamais auparavant de la part des lecteurs comme de la part des critiques et des chercheurs.

Il s'agit d'un ouvrage qui se présente comme la suite directe du livre généralement considéré comme le chef d'œuvre de Saikaku, *le Roman d'un libertin* [ou : *la Vie d'un galant*] (*Kôshoku-ichidai-otoko*), déjà bien connu hors du Japon. Cette « suite » est le plus souvent intitulée *Le Fils du libertin* (*Kôshoku-nidai-otoko*) ou bien *Shoen-ôkagami : le Grand Miroir des galanteries* (plutôt que des « voluptés », terme tout d'abord retenu pour l'intitulé du cours).

Laissant de côté les romans « économiques » de Saikaku, nous nous sommes donc concentrés sur le petit corpus (ici réduit à quatre) des « œuvres érotiques » (ou « galantes » ; *kôshoku-mono*), en choisissant, fort de l'exemple de Tanizaki cité plus haut, de ne pas nous plier aux conclusions du terrible manieur de couperet que fut le

grand critique Mori Senzô (1895-1985), lequel ne reconnaissait Saikaku que comme l'auteur du *Kôshoku-ichidai-otoko*, n'admettant tout au plus qu'une participation indirecte de sa part à la rédaction du reste du corpus, œuvre donc d'une sorte d'atelier littéraire. Il est inutile d'ajouter qu'une telle redistribution d'autorité ne perturberait en rien notre enquête, puisqu'elle s'attache à mettre en lumière l'évolution du rapport hiéroglossique au long des siècles et que nous ne sommes qu'indirectement concernés par l'histoire littéraire. Nous pourrions même dire que s'il s'avérait que l'*Ichidai-otoko* et le *Nidai-otoko* étaient d'auteurs différents, cela expliquerait certainement un bon nombre d'interrogations que peut se poser le lecteur des deux œuvres à propos de la structure et du contenu des ouvrages, mais cela laisserait intacte, et ne rendrait que plus intéressante, la question de leurs rapports, question sur laquelle nous reviendrons dans un instant.

Avant cela, il a fallu s'arrêter sur deux concepts fondamentaux qui soutiennent et traversent les quatre œuvres relevant du genre *kôshoku-mono* (*Kôshoku-ichidai-otoko* ; *Shoen-ôkagami* ; *Kôshoku-ichidai-onna* [*Vie d'une amoureuse*] ; *Kôshoku-godai-onna* [*Vies de cinq femmes galantes*]), mais sont singulièrement manifestes dans *le Grand Miroir des galanteries*.

Le premier est désigné en japonais « pur » par le mot *iro*, la « couleur », dont nous avons vu qu'il regroupe sous cet unique mot deux longues traditions langagières, l'une chinoise ancienne, *shoku*, l'autre bouddhique, avec la prononciation *shiki*. Le terme est fort ancien dans la tradition chinoise, son usage est attesté déjà dans les *Entretiens* de Confucius et on l'y trouve sous la forme qui sera celle qui sera reprise dans nos textes, c'est-à-dire *kôshoku*, dont nous avons vu qu'il désigne, selon l'analyse grammaticale, soit la beauté physique, la « belle forme » et plus spécialement la beauté féminine, bien qu'il puisse s'appliquer, plus rarement, aux hommes (donc adjectif + nom), soit le fait « d'aimer la beauté » (verbe + complément). Sur cette base originelle chinoise, le bouddhisme est venu de l'Inde superposer son édifice psychologique où le terme de *shiki*, lecture bouddhique du « confucianiste » *shoku* (en réalité cette distinction phonétique n'existe pas en chinois, mais est fort pratique en contexte japonais) joue un rôle important, mais n'est qu'une pièce du système psychologico-moral qui caractérise la doctrine classique : traduisant le sanscrit *rûpa*, « forme, couleur », il équivaut au « visible », c'est-à-dire à l'objet (ou « domaine ») du sens de la vue, le premier des six sens fondamentaux qui contribuent à élaborer l'activité psychique et surtout à créer l'Acte, le *karma*, dont les conséquences suivront inévitablement celui qui l'a provoqué. Il s'agit donc du premier et principal objet des sens, que l'on pourrait donc aussi traduire, en gardant le lien sémantique avec ce terme, par la « sensualité » ; le « désir du visible » (*shikiyoku*), qui s'étend de l'appétence pour les couleurs comme représentant les objets de la convoitise matérielle, jusqu'au corps des femmes et des hommes, donc du luxe à la luxure, est le principal moteur des passions humaines.

Le terme sino-japonais, à l'origine non bouddhique, de *kôshoku*, s'est donc chargé de tout cet arrière-plan bouddhique. Cette imbrication des deux dimensions est bien plus perceptible dans la forme purement japonaise, transposée, *iro-gonomi*, qui n'est que la lecture explicative de *kôshoku*. Alors que le terme de *kôshoku* ne se trouve guère dans les grands textes de la littérature médiévale que nous avons vus, la transposition littéraire *iro-gonomi*, en revanche, se trouve aussi bien dans le *Taketori-monogatari* que dans l'*Ise-monogatari* ou le *Genji-monogatari*, du IX^e au X^e siècle. Certes, il peut désigner un mode de vie (ou un être) blâmable, mais aussi un mode de vie tout court, avec une charge morale moins importante. Le mal est lié à l'ignorance (*mumyo*), qui n'est pas mauvaise en soi et n'est que l'état où se trouve naturellement tout être qui n'est pas encore engagé dans la voie de la délivrance. Cette distinction doit être présente à l'esprit si l'on veut comprendre la distinction entre la responsabilité morale des personnages du *Genji-monogatari* et le caractère peccamineux de leurs actes. On pourrait dire, de façon quelque peu paradoxale, que Motoori Norinaga n'a fait que mener jusqu'à son terme cette division entre acte mauvais et mal, qui serait sans doute impossible à opérer dans le confucianisme (lequel se révèle en ce cas plus proche de la moralité chrétienne, comme l'ont bien vu les missionnaires européens).

Un autre terme important qui constitue l'arrière-plan du corpus « érotique » de Saikaku, en revanche, apparaît comme étonnamment singulier, si singulier d'ailleurs que les critiques et les historiens, jusqu'à tout récemment, n'en avaient pas relevé le caractère exceptionnel. Il s'agit du composé *shikidô* lu en lecture explicative *iro no michi*, que nous pouvons traduire par « voie de la sensualité » (ou de tous les sens que l'on choisira de donner à *iro/shiki*). Il s'agit littéralement d'une pseudomorphose sino-japonaise. Bien qu'il ait toutes les apparences d'un terme chinois d'une vénérable ancienneté, il s'agit en réalité d'un néologisme japonais, contemporain de Saikaku. Ce n'ait peut-être pas lui qui l'a inventé (la question doit être approfondie), mais il a commencé à fleurir à son époque, et notamment dans la somme que constitue *le Grand Miroir de Voie du plaisir, Shikidô-ôkagami* de Fujimoto Kizan (1688, c'est-à-dire après les grands romans galants de Saikaku). On ne peut qu'admirer l'habileté philologique de cette expression, qui, en ayant recours au terme fondamental lui aussi de *michi* (et l'on se souvient de ce que ce terme a été pour Norinaga, quelques générations plus tard, qui lui aussi a exercé toute son habileté philologique à l'arracher à son contexte chinois pour en faire, grâce à une ruse de la raison langagière, un manifeste permanent de la singularité japonaise), instaure cette voie dévoyée comme parallèle aux grands enseignements traditionnels que sont la voie du bouddha, la voie de la poésie et la voie des dieux. *Butsudô, kadô,shintô*, donc, puis *shikidô*, dont on remarquera l'aspect bouddhique que lui confère la lecture *go.on*. Ce n'est certainement pas une coïncidence qu'à la même époque, au XVII^e siècle, presque la même année (1690), apparaît au Japon un autre terme qui aura un avenir bien plus glorieux, celui de *Voie du thé, sadô*, mentionné dans plusieurs ouvrages dont le *Nanpô-roku*, alors que l'époque de *Muromachi* ne le connaissait pas encore.

Ce sont les Chinois qui ont, dans des publications récentes, accordé pour la première fois une plus grande attention à ce que la création de ce terme révélait d'une époque de la mentalité japonaise. Nous n'entrerons pas ici dans une discussion sur la validité de leurs conclusions, mais nous pouvons relever ce qu'il implique pour justifier les actes des protagonistes de Saikaku, qui utilise à plusieurs reprises le terme de *shikidô* lorsqu'il en fait des descriptions générales. L'idée de Voie de la sensualité ou du plaisir permet de constituer un cadre indépendant dans lequel la conduite morale (en notre double sens habituel) des personnages peut s'expliquer selon sa propre logique, la moralité n'étant que l'adéquation des actes avec ce cadre. La morale se référera alors nécessairement à la progression dans cette voie, tandis que, du point de vue d'une autre voie (*butsudô*, voie bouddhique, ou *judô*, voie confucianiste), les mêmes actes accomplis pour y progresser seraient forcément peccamineux. Le recours à cette voie permet donc de suspendre le jugement moral, ou plutôt de le référer à une autre moralité. Ainsi, par cette ruse sémantique, Saikaku peut rester dans une terminologie où le concept bouddhique de *shiki* (*rûpa*) reste opérationnel, tout en étant détourné vers une autre destination.

Et enfin, notre auteur va utiliser au mieux de ses riches ressources sémantiques un autre concept bouddhique dont il fera l'armature de ses romans, comme la plupart des auteurs japonais, pourra-t-on dire, mais dont le rôle sera particulièrement important et multiforme dans *le Grand miroir des galanteries*. À l'instar de *shiki/shoku*, et bien plus encore, ce terme agrège en lui une richesse de sens provenant de l'addition de plusieurs termes sanscrits (et palis) aux divers sens et fonctions grammaticales du chinois. Il s'agit du terme lu en sino-japonais *en*, dont les lectures explicatives japonaises peuvent être entre autres *enishi*, *yukari*, *chigiri* et *yoru*. Il se trouve dans une variété de locutions sino-japonaises que l'on peut traduire par « causes et conditions » (*innen*), « production conditionnée » (*engi*), « douze liens causaux » (*jûni-innen*) ou « production conditionnée duodécimale » (*jûni-engi*). Utilisé seul, il signifie la « cause secondaire », par opposition à la « cause principale », et donc la circonstance qui permet la naissance d'un événement ; mais le sens le plus fréquent en sino-japonais est le « lien karmique », qui peut relier deux ou plusieurs êtres dans les limites d'une seule existence, et surtout à travers plusieurs existences, passées et à venir. Cependant, ce lien ne s'établit pas qu'entre deux êtres du monde phénoménal, il peut exister entre un être humain et une entité bouddhique. À partir du Moyen Âge japonais et depuis lors, et bien sûr à l'époque d'Edo, il s'appliquait plus particulièrement à l'affinité entre le croyant qui aspirait à renaître en sa Terre Pure et le bouddha Amida, qui avait fait vœu d'y accueillir tous ceux qui l'auraient invoqué. Pour ce qui concerne les liens entre les êtres humains, le plus fort est bien évidemment le lien amoureux, celui qui réunit deux êtres pour le meilleur et pour le pire, pour le pire le plus souvent, aussi solide qu'une chaîne (*kusari-en*), et c'est sous cet aspect que Saikaku va déployer ses narrations. « Narration » est le terme qui convient : l'un des autres sens bouddhiques de *innen*, qui apparaît dans les sûtras,

pourrait être rendu par « relation » au sens de « narration » : il désigne avant tout les parties narratives des sūtras expliquant les circonstances antérieures qui font que le protagoniste soit parvenu à son état présent : le plus souvent un bouddha ou un grand religieux. Une autre nuance importante pour notre propos du caractère *en* est celui de *chigiri*, le serment contracté entre deux personnes, et bien évidemment le serment amoureux.

Ce terme de *en* sous toutes ses formes se trouve dans les grandes œuvres de Saikaku, mais il est évident que *le Grand miroir des galanteries* est particulièrement riche de ce point de vue. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui nous a menés à y consacrer le cours de cette année. Et ce choix se justifie par l'organisation même de l'œuvre de Saikaku : qu'est-ce qui pourrait être plus naturel que de s'intéresser à un livre qui se présente lui-même comme la suite de son plus grand succès, le *Kōshoku-ichidai-otoko* ou *la Vie d'un galant* ? Un roman paru en 1682, désormais traduit dans toutes les grandes langues du monde, et qui est remarquablement cohérent par l'unicité de son protagoniste, Yonosuke, et la structure narrative qui se contente de suivre sa vie amoureuse depuis l'adolescence jusqu'à son départ final vers l'Île aux Femmes, où il pourra se consacrer à tout jamais à sa vocation.

Face à cette cohérence, *le Grand miroir des galanteries*, paru en 1684, se présente comme une singularité littéraire par le contraste qu'il présente avec le roman dont il prétend constituer la suite. Que l'on accepte ou non que l'œuvre soit bien de Saikaku, on ne peut nier l'intention d'auteur de la situer dans le prolongement du premier et il est normal de considérer les deux dans leur relation (*en*, encore une fois !).

Il faut cependant remarquer les efforts qui ont été faits pour harmoniser les deux ouvrages : il y a avant tout dans le second un cadre narratif, certes sommaire, mais qui fait entrer les vignettes disparates qui constituent *le Grand miroir des galanteries* entre un premier et un dernier chapitre qui tentent de leur donner une cohérence. Yoden, le protagoniste du second ouvrage, est présenté comme le fils de Yonosuke – le héros, si l'on peut dire, du premier – grâce à une habile reprise d'un épisode où l'enfant que le jeune homme avait eu d'une veuve explorée était abandonné au Rokkaku-ji de Kyōto. Et le récit est conclu par la description baroque d'un suicide où Yoden revient dans la narration pour la seconde et dernière fois. On pourrait aussi soutenir que le contraste même de la fin de chacun des deux romans constitue une réponse de l'un à l'autre, le premier ayant une tonalité « taoïste » reconnaissable pour le public lettré de l'époque, le second relevant entièrement du bouddhisme, fût-il parodié.

La continuité avec *la Vie d'un galant* est assurée par la passation de pouvoir qui est représentée par l'oiseau miraculeux (*Kinmen-chō*) apportant au fils du premier, Yoden (dont le nom signifie à peu près « le Transmetteur des mœurs mondaines »), *la Transmission secrète de la voie de la sensualité* (*Shikidō no hiden*), un pseudo-texte sacré dont le titre comporte des résonances à la fois taoïstes et bouddhiques. Un autre trait notable du chapitre-Prologue est l'apparition d'un autre vecteur de transmission,

comme on dirait aujourd'hui, en la personne de la vieille rouée O-Kuni, maquerelle patentée que l'auteur présente comme portant inscrite sur sa personne la topographie de Kyôto. Il suggère que la suite du livre ne sera que ce que Yoden aura consigné par écrit des relations de l'ancienne des jours initiée. Au fil des chapitres apparaîtront d'autres transmissions présentées comme surnaturelles : le *Diaire de Potinville* (*Uwasa-machi no nikki*) remis par la renarde (avec un *double-entendre*) ou *les Plus Belles Figures de ce temps* (*Tôdai no utsukushi-sugata*) laissé par la concubine du *tengu-yamabushi*, être aussi surnaturel que libidineux. Procédé littéraire certes facile, mais qui contribue à maintenir tout au long du récit, jusqu'à l'avant-dernier chapitre du dernier livre, une atmosphère de surnaturel qui n'apparaît guère, dans le roman précédent, qu'à l'extrême fin. De quelque façon que l'on considère la relation entre les deux livres, le contraste dans la forme, contraste qui s'inscrit dans une continuité de cadre affirmée fortement par la structure pseudo-biographique, ne saurait être dépourvue de sens. Nous y reviendrons.

Un autre important élément de continuité, un « lien » donc, entre les deux romans est la présence en profondeur du *Genji-monogatari*. Le caractère de cette présence préfigure en quelque sorte ce que nous pourrions dire du bouddhisme : elle est profonde et comporte deux aspects, l'un « structurel », l'autre relevant de la parodie, mais dont le sens exact reste à déterminer.

Tous les lecteurs, spécialistes ou non, de Saikaku ont remarqué que le premier roman, *la Vie d'un galant*, avec ses cinquante-quatre épisodes répondant aux cinquante-quatre chapitres de la vulgate du *Genji*, avait pris symboliquement pour modèle le roman fondateur de la littérature japonaise, qu'elle soit prémoderne ou non. De la même façon, le choix de se concentrer sur la vie amoureuse d'un unique « héros », Yonosuke, de l'enfance jusqu'à sa « translation » finale, ne pouvait que susciter la comparaison avec le Prince Radieux, jusque dans le mystère de sa disparition. Évidemment, la différence de statut social des deux protagonistes, l'un d'ascendance impériale, l'autre bourgeoise, est en soi source de comique, de ce comique qui provient de la transposition (*mitate*) perçue comme burlesque, tant l'écart entre les deux mondes est incommensurable. Ce premier comique est accentué par une multitude de rappels plus ou moins discrets d'épisodes du *Genji* transposés de façon plaisante dans *la Vie d'un galant*. Nous pouvons prendre comme exemple l'un des premiers épisodes de cet ouvrage, où le jeune Yonosuke, âgé de sept ans, lutine sa nourrice dans une scène calquée sur un épisode nocturne du *Genji* :

À l'aube de ses sept ans, s'éveillant par une nuit d'été, il repoussa l'oreiller ; au déclin du loquet et au bruit de ses bayements, la servante qui veillait dans la chambre voisine alluma docilement le bougeoir et ils parcoururent bruyamment la longue galerie en direction du nord-est inauspiceux, sous le feuillage abondant des bambous célestes ; il se soulagea sur les aiguilles de pin qui tapissaient le sol et comme, soucieuse des clous qui dépassaient du plancher de bambous mal égalisé de la terrasse extérieure, elle [la servante] lui apportait la lumière jusqu'au lave-mains des cabinets, il lui

enjoignit d'éteindre la flamme et de s'approcher. « Je fais cela par souci de voir où vous posez les pieds, comment feriez-vous dans l'obscurité ? » protesta-t-elle, mais lui, redressant la tête, lui déclara : « Ne sais-tu pas que l'amour est ténèbres ? » Comme la servante chargée du sabre porte-bonheur s'exécutait en soufflant la flamme, il la tira par la manche gauche en disant : « Ma nourrice ne serait pas par-là ? », ce qui était fort plaisant.

Cet épisode a pour titre « Extinction des feux, début de l'amour », et se veut donc description des premiers pas du très jeune Yonosuke dans la carrière amoureuse. Elle est drôle en soi, mais elle devait surtout ravir le lecteur japonais par le décalage drolatique qu'elle présente avec le premier chapitre, *Kiritsubo*, du *Roman du Genji* ; cette procession nocturne n'est pas en effet sans évoquer la scène de ce chapitre où la malheureuse concubine impériale, future mère du Prince Radieux, se rend la nuit auprès de son maître tout en étant en butte aux mesquineries de ses rivales qui parsème d'obstacles son chemin, parmi lesquels des pots de chambre...

Il est en cette scène un détail de vocabulaire qui, semble-t-il, n'est pas relevé dans les commentaires, mais dont on ne peut croire que le poète de *haikai* qu'était Saikaku, rompu donc à conférer au moindre mot la plus grande profondeur de sens possible, l'ait inséré par inadvertance. Il s'agit du mot que nous traduisons ici par « terrasse extérieure », *nure-en*. Littéralement, le terme signifie « terrasse mouillée », mouillée par la pluie car c'est la partie de la terrasse (*engawa*) qui n'est pas protégée par les portes coulissantes. Mais, inséré qu'il est dans cette saynète où le garçonnet s'ouvre aux jeux de l'amour, on y décèle une autre intention de l'auteur : il peut en effet signifier « lien amoureux » (toujours avec ce terme omniprésent de *en*), et apparaissant dans cette scène d'éveil, il est évidemment programmatique, tout en faisant le lien avec le *Genji*.

De la même façon, le *Grand miroir des galanteries* comporte quarante épisodes ou chapitres, qui correspondent au quarante premiers livres du *Genji*, tandis que la scène finale, qui est celle de la disparition, s'attache par des détails concrets à répéter le chapitre XLI du *Genji*, « L'Illusion » (*Maboroshi*), notamment par les lettres d'amour brûlées par les deux héros, le Prince et Yoden. Tout au long du récit se retrouvent comme des balises quelques termes clés qui évoquent le *Genji*. C'est ainsi que le chapitre II, 2, dont le titre est *La pourpre d'Edo remplace le charme de la fleur de cerisier* (*Hana no iro ni kaete Edo-Murasaki*), nous donne un modèle précis de ce comique de substitution, qui doit se déchiffrer aussi dans les noms propres : le passage de Miyako, c'est-à-dire Kyôto, l'ancienne capitale, à Edo, qui s'opère par l'entremise de la « Petite Murasaki », mince substitut de l'illustre héroïne du *Genji*, Murasaki *no ue*, laquelle vient remplacer le mannequin inanimé par lequel un ermite désillusionné trompait sa solitude. Nous avons par ailleurs remarqué comment cette couleur pourpre (*murasaki*), étroitement associée à l'apparition du bouddha Amida, est mentionnée vers la fin de chaque livre, comme pour baliser le chemin qui mène à la scène finale, que l'on pourrait appeler à bon droit « apothéose ».

Cela mène à attirer l'attention sur la présence constante d'un vocabulaire bouddhique parfois assez spécialisé qui se répète tout au long du récit et qui contribue à lui donner une atmosphère bien différente de *la Vie d'un galant*. Nous avons déjà relevé l'omniprésence de la notion de « lien karmique », opérant entre les êtres sous l'appellation japonaise pure de *yukari* ou de *chigiri*, mais utilisé aussi dans sa pleine acception doctrinale, notamment sous la forme d'*inga*, « causes et effets ». Particulièrement éclairant de ce point de vue est l'intitulé du chapitre Premier du huitième et dernier livre, que nous pourrions aussi traduire : « Par quelle prédestination est-on tombé(e) dans ce torrent ? » (*Nagare ba nani no inga-kyô*), le terme de « prédestination » rendant bien le caractère religieux de l'original japonais qui reprend textuellement le titre d'un célèbre texte bouddhique, le *Sûtra des causes et effets (passés et présents)* (*Kako-genzai-inga-kyô*). De même, le dernier mot précédant le dernier chapitre de l'apothéose n'est autre que *tokudô*, l'obtention de l'Éveil bouddhique, le fait d'avoir trouvé la Voie. Tout cela n'est pas innocent, dirait-on de nos jours, et manifeste au moins un procédé littéraire délibéré, qui est destiné à préparer la scène finale. Nous avons relevé comment ce huitième livre esquisse le parcours suggéré par le titre même du *Sûtra des causes et effets*, allant d'une scène proprement infernale à une vision de paradis. Et bien sûr, il faudra tenir compte, en la prenant au sérieux, de l'expression répétée : « La Terre Pure, elle est là » (*Jôdo ha koko ja* ; comme aurait dit un politicien déjà oublié), qui peut s'entendre dans tous les sens admis par la doctrine bouddhique.

Un autre élément important, nous l'avons dit, est l'omniprésence du surnaturel dans ce *Grand miroir des galanteries*. Surnaturel, certes, mais qui est loin d'être horrifique puisqu'il tombe souvent dans le burlesque, que ce soit dans l'épisode de la renarde (mot pouvant aussi désigner une prostituée) du livre III ou les épouses rancunières transformées en serpents. Et surtout, à plusieurs reprises, ces manifestations surnaturelles, ces visions, sont clairement expliquées comme issues des obsessions de ceux qui les voient, en une conséquence naturelle de la noétique bouddhique (*yuishiki*) comprise en son sens le plus simple : ces passions qui obscurcissent le psychisme et prennent corps à l'extérieur, ce sont des *kokoro-dama(shii)* (que l'on voudrait traduire ici par « ectoplasmes ») projetés sur la toile du phénoménal, littéralement des épiphénomènes. Ainsi dans cette scène, toujours au livre III :

En amont du courant, une trainée violette, à laquelle personne n'avait prêté attention, s'était levée et, brusquement, apparut la forme d'une femme assise ; vêtue d'une mante, sa chevelure flottante était ramenée en arrière : « Bon sang, elle est à perdre la vie ; ça, poussez, poussez ! » En tendant l'oreille, dressés à la proue, ils crurent entendre un chant : c'était exactement, à l'écouter, la voix haut-perchée de Prime-Mont [= Hatsuyama, célèbre chanteuse du Yoshiwara de l'époque], accompagnée par ce qui leur sembla être une cithare de l'école d'Ichikawa : y aurait-il aussi un Yoshiwara (quartier des plaisirs) au fond des flots ? Alors qu'ils allaient, dans leur désir de voir le visage de la femme qui se tenait devant eux, celle-ci se retourna : c'était

la Nishio. On ne peut plus surpris, ils lui adressèrent la parole, mais elle ne répondit pas. Toemon le batelier l'interpella alors : « Il ne s'agit, il est vrai, que de mon cœur le plus intime, mais je vous montrerai un signe de la profondeur de mes sentiments. » Elle approuva de la tête, lui rendit son sourire, et disparut insensiblement.

Cette apparition surnaturelle est bien expliquée comme la projection de l'obsession amoureuse du batelier, son « cœur le plus intime », mais tous les passagers peuvent la voir, puisqu'ils participent tous de la même dimension phénoménale. Et l'on ne manquera pas de remarquer la mention de la couleur violette (*murasaki*), apparaissant de loin en loin dans le récit comme une signalisation vers la scène finale.

Cette idée de la noétique bouddhique, ou du « rien-que-conscience » (*yuishiki*), pourrait donner la meilleure explication à l'étrange complexité de ce *Grand miroir des galanteries*. Il s'agit d'un roman dont le protagoniste annoncé (le « fils du Galant », *kôshoku-nidai-otoko*) a littéralement disparu du corps du texte. Et pourtant le récit commence par une manipulation textuelle remarquable d'ingéniosité, d'efficacité, et de duperie. L'auteur reprend en effet un célèbre passage du grand auteur chinois Tchouang-tseu (XXII, 325) où la vie humaine est comparée, dans sa fugacité, à un poulain blanc sautant une crevasse : « une transformation et l'on naît, une transformation et l'on meurt », mais il y apporte un subtil ajout en donnant comme sujet aux deux propositions le pronom personnel « je » (*ware*), qui ne figure pas dans le texte chinois. Ce « je » est le tout premier mot du livre. Le lecteur innocent n'a aucune raison de ne pas prendre ce mot banal au pied de la lettre et ne peut qu'y voir un énoncé du protagoniste lui-même, Yoden, qui résume ainsi sa vie et la mort qui arrivera à la fin. Cet « ego » initial se projette donc sur l'ensemble du livre, alors que le protagoniste disparaîtra pour ne revenir qu'à la scène finale, mais le tour est joué : on pourra voir dans cette narration décousue un récit à la première personne, ce qui était le cas par exemple d'une autre œuvre érotique de Saikaku, *la Vie d'une femme galante*. Mais au vu de ce que nous avons dit sur la noétique bouddhique présente dans tout le récit, ce pronom pourrait désigner non le « je » d'un narrateur absent de toute façon, mais le « moi » du bouddhisme, cet *âtman* auquel les docteurs déniaient toute réalité, ce qui ne serait alors plus un acte de tromperie de l'auteur, mais une simple illustration d'une vérité bouddhique qui ne surprendra personne, celle de l'absence de moi (*muga*) : Saikaku aurait voulu ainsi montrer que les passions évoluent pour ainsi dire seules, que c'est l'enchaînement causal des situations pouvant effectivement avoir été vécues par Yoden qui compte seul, ces situations fabriquant leur propre Acte, leur karma qui répandra ensuite ses conséquences dans le monde (*yo no naka*). Il n'y aurait alors qu'un seul acteur, le *kokoro*, le « mental » ou la *mente*, pour reprendre le vieux terme de Guillaume Postel, quel qu'en soit celui qui s'imagine en être le maître. C'est de la bonne et saine doctrine bouddhique du Grand Véhicule, mais est-ce bien ce que Saikaku avait en tête ? Nous ne pouvons en jurer.

On pourrait aussi ramener ce caractère fragmentaire, éclaté, mais où les fragments sont malgré tout reliés entre eux par un lien ténu, à d'autres raisons, qui relèveraient cette fois du style : contrairement au *Genji*, le livre n'est soutenu par aucun poème, et certainement par aucun *haikai* dont Saikaku était un maître incontesté. Et pourtant, son style narratif est marqué de façon très voyante par la diction poétique : les phrases nominales abondent, les syntagmes adjectifs-substantifs, les allusions poétiques, les jeux de mots, les *uta-makura* ou « toponymes poétiques », et bien sûr les *engo* ou « mots affiliés » entre eux selon les listes données dans les dictionnaires poétiques de l'époque, ainsi que le relève dûment l'incomparable connaisseur de cette culture qu'est M. Fuji Akio, dont les savants commentaires nous ont été d'un grand secours. Tout cela évoque irrésistiblement le procédé du *renga*, c'est-à-dire des poèmes liés ou reliés entre eux, œuvre collective, mais qui peut être aussi individuelle, où l'on élabore une chaîne qui peut aller de deux à une cinquantaine, voire davantage de stances. Ce genre poétique est bien sûr directement lié au *haikai*, puisque ce dernier est fondé sur le *hokku* du *renga*, et bien qu'il remonte à une date ancienne, il était en pleine renaissance à l'époque de Saikaku (et de Bashô, qui en fut l'un des maîtres avant de se tourner vers le *haikai* !). Comme ma collègue M^{me} Terada Sumie, qui m'a fait l'honneur et l'amitié de suivre ces cours, je pense que les brèves saynètes qui se succèdent à l'intérieur de certains chapitres, ou parallèlement à la narration principale d'un chapitre, font irrésistiblement penser aux *renga* de l'époque d'Edo, dont elles partagent à la fois la diction poétique et les traits du langage et de la vie populaires.

La scène finale est cependant indéniablement là. Elle est à la fois parodique et grandiose. À l'encontre de la fin taoïste de *la Vie d'un galant*, elle est on ne peut plus bouddhique, tout comme elle est aussi un chef-d'œuvre de *mitate*, c'est-à-dire de transposition esthétique d'une dimension en une autre. Elle vient pour faire aboutir de façon littérale la proclamation *Jôdo ha koko ja* (« La Terre Pure, elle est là »), et Saikaku se délecte de la superposition des deux plans d'existence.

C'est donc tout à la fin du livre V, intitulé « La grande renaissance sur le socle des formes féminines », où tous les termes ont une résonance bouddhique, que nous revenons au « je » élusif de la première phrase, en tout cas au protagoniste Yoden, dont le bilan de vie est vite retracé :

Vingt années de rêve s'étaient écoulées au gré des désirs en ce monde flottant [...] Il avait, sans en omettre aucun, fait le tour des lieux de plaisir de ce règne et se trouvait à présent au Quartier de Naniwa, dont la splendeur des établissements nocturnes ne se pouvait comparer à nul autre, de près ou de loin.

Et il est assez désastreux :

Celui dont la rumeur publique avait fait, après son père Yonosuke, le second homme dans la voie du Plaisir, n'avait jamais rien fait d'autre. Il avait fait montre jusqu'à présent d'une effrayante obstination pour les courtisanes dont il s'entichait. Il les faisait pleurer à chaudes larmes par ses impitoyables reproches, les obligeait à rester

debout, immobiles et nues, les nuits d'hiver [...] Pour protester de leur amour, elles lui écrivaient chaque jour par exprès, mais lui oubliait tout sentiment, ignorait la compassion, ne faisait que provoquer le chagrin par ses ruses impossibles. Il était devenu en son âme un monstre de rouerie, ne s'émouvant plus des cœurs qui brûlaient pour lui.

Cela a tout des allures d'une confession bouddhique (*zange*), mais Saikaku s'y refuse (et l'on passera ici les considérations économiques qui abondent au fil du récit, ajoutant une dimension bien mondaine à ces remords).

Il nous décrit les derniers jours, la fuite hors du monde, en la trente-troisième année de son âge :

Yoden, averti par un rêve miraculeux, se résolut au départ, sans province précise de destination, pour la voie qu'il avait souhaitée ; les miscanthes d'Iruno [toponyme à analyser en : « lande de l'entrée »] bourgeonnaient quand il alluma un feu dans une plaine de roseaux brûlée, y entassa les lettres artificieuses de toute une vie et, les mains jointes dans la fumée, aborda comme en dormant sa dernière heure.

L'autodafé des lettres d'amour est bien sûr une claire allusion aux dernières heures du Prince Genji, et le suicide du fils du Galant a toutes les allures d'un suicide de grand religieux, y compris avec une allusion à la voie (*michi*) et au vœu (*negai*) amidéen, mais le résultat final sera étonnant :

À ce moment se déployèrent du milieu du ciel des nuées de cinq couleurs [qui caractérisent le paradis d'Amida et marquent sa venue], des doublons tombèrent en pétales de fleurs, graines qu'ils avaient semées au fil de sa vie. Les hétaires qui avaient quitté le monde avant lui, voulant en cette occasion le remercier pour toutes ces années, apparurent métamorphosées en bodhisattva ; portées sur leurs coussinets à huit feuilles [dans les représentations de la Terre Pure], certaines jouaient des morceaux d'accompagnement à la cithare ou des ballades à la mandore, d'autres tenaient des coupelles d'or ou des chaufferettes à vin en argent, des plateaux de gâteaux des sept matières précieuses, des fioles de précieux parfums en céladon, des rameaux d'épingles à cheveux ; toutes avaient le corps rayonnant de lumière. Même les entraîneuses se manifestaient pour le remorquer vers l'autre rive...

Et vient l'apothéose, la renaissance en la Terre Pure, qui n'est autre que le salon de réception d'une maison de rendez-vous cosmique :

Il monta un escalier à tiroirs orné de matières précieuses pour accéder à un immense premier étage ouvert aux quatre orient, d'où son regard embrassait le ravageux du monde entier...

Le suicide par le feu le mène à l'ultime félicité :

Contempler ainsi les hétaires toutes réunies en une seule réception eût été bien impossible dans la vie antérieure. Voilà le mérite et l'avantage de la mort : plus de réclamations d'argent, plus de souci pour les cinq grandes fêtes, un excellent accueil de perpétuelle présence et disposition.

Et l'ultime et benoîte sentence :

Le bonheur de finir dans un lit pieusement orienté la tête au nord, le visage tourné vers l'ouest [la pieuse fin des dévôts d'Amida], est tout bonnement infini.

Telle est donc la fin étonnante de ce « roman » étonnant de Saikaku. Toujours entre transposition (*mitate*) et dérision, toujours prêt à recourir à l'arsenal des notions et du vocabulaire du bouddhisme sans que l'on comprenne véritablement s'il agit ainsi pour mieux en démontrer l'inanité ou s'il entre vraiment un sentiment de compassion (*aware*) à l'égard de ses personnages.

On peut cependant soutenir qu'en établissant la voie de la sensualité comme une voie à part entière pour l'homme, une voie dont la morale ne se déploie que selon ses propres termes, qui n'ont pas à être rapportés à une autre voie à moins de les y transposer, ce qui se fait toujours sur le mode plaisant pour montrer l'absurdité d'un tel chevauchement des valeurs, les romans de Saikaku, dont le *Grand miroir des galanteries* donne une sorte de condensé de tous les principaux éléments, ont ouvert la route à un procédé de dé-bouddhisiation de la littérature et de la pensée japonaise non confucianiste qui aboutira à la pensée de Motoori Norinaga.

Si l'on peut dire que Saikaku sonne le glas du bouddhisme comme fondement moral du roman japonais, on ne peut s'empêcher de penser que, du point de vue de la plus pure dogmatique Tendai, toute la dynamique narrative de son *Grand miroir des galanteries* se résumerait dans l'enseignement que l'on trouve dans la *Somme de contemplation* (*Mohe-zhiguan/Makan-shikan*), traité chinois du VI^e siècle, lu entre autre par le Prince Radieux lorsqu'il faisait retraite dans un monastère près de Kyôto : « Les passions ne sont autres que l'Éveil ».

RECHERCHE

ARTHUR DEFRANCE (ATER)

Pendant l'année académique 2020-2021, en tant qu'ATER pour la chaire Philologie de la civilisation japonaise, le travail d'Arthur Defrance a consisté à :

- assister à la préparation de mes conférences à l'EPHE, et à aider au classement et au catalogage de ma bibliothèque ;
- coorganiser le colloque international en ligne : « Jien : moine, poète, historien, politicien. 3^e colloque international Hôbôgirin », Paris, Collège de France, 12 juin 2021 ;
- poursuivre son travail de thèse ;
- création d'une version numérique de mon manuel de *kanbun* : J.-N. Robert, *Lectures élémentaires en style sino-japonais* (originellement publié en 1987, université Paris VII).

Il a également fait plusieurs interventions dans des colloques : « Poèmes sur Yoshino, séjour des ermites et des empereurs : le poème du prince Kadono » (colloque de la Société française des études japonaises « Périphéries et centres », à Orléans) ; « Inside and outside the *Daigakuryō: Kibi no Makibi's views on education* » (16^e colloque international de l'EASJ, en ligne, université de Gand, Belgique) ; « 太子の使者： 欧 文の文献における聖徳太子」 [Les messagers du prince : Shōtoku Taishi dans les sources] » (workshop « Prince Shōtoku cult in local contexts [Part 2] », en ligne, université Komazawa [Tōkyō]/Carleton College [Northfield, Minnesota]).

PUBLICATIONS

J.-N. ROBERT

Robert J.-N., « Avant-propos », in Saitō Mareshi, *Qu'est-ce que le monde sinographique ? Quatre conférences au Collège de France*, Paris, Collège de France, coll. « Travaux et conférences de l'Institut des hautes études japonaises », trad. de A. Defrance, 2021.

Robert J.-N. et Macé F. (dir.), *Hiéroglossie II. Les textes fondateurs : Japon, Chine, Europe*, actes du colloque « Hiéroglossie II » (Collège de France, 8-9 juin 2016), Paris, Collège de France, coll. « Travaux et conférences de l'Institut des hautes études japonaises », 2021.

A. DEFRANCE

Traductions Saitō Mareshi, *Qu'est-ce que le monde sinographique ? Quatre conférences au Collège de France*, Paris, Collège de France, collection « Travaux et conférences de l'Institut des hautes études japonaises », trad. de A. Defrance et avant-propos de J.-N. Robert, 2021. Suzuki Akira, « Le *Dit des Heike* et les “Dits des Heike” – textes-sources et renaissance des récits », in J.-N. Robert et F. Macé (dir.), *Hiéroglossie II. Les textes fondateurs : Japon, Chine, Europe*, actes du colloque « Hiéroglossie II » (Collège de France, 8-9 juin 2016), Paris, Collège de France, coll. « Travaux et conférences de l'Institut des hautes études japonaises », 2021.

Recension

Defrance A., recension de : « Shinada Yoshikazu 品田悦一, *Man'yōshū no hatsumei* 万葉集の発明 (2019 [2001]) », *Journal asiatique*, vol. 309, n° 1.

