

Philologie de la civilisation japonaise

M. Jean-Noël ROBERT, professeur

COURS : LES POÈMES MÉDIÉVAUX SUR LES DIEUX^a

Il s'est agi cette année encore d'illustrer dans le cours ce que l'on entend par « philologie » de la civilisation japonaise et comment s'est manifesté dans l'archipel cet « amour de la langue » ou « du discours » dont nous avons fait le fil conducteur de notre enquête. À partir des environs de l'an 400 de notre ère, avec la venue des premiers lettrés du royaume coréen de Paekche 百濟 (Kudara), une grande partie de l'histoire de la culture et de la langue japonaises est celle du processus selon lequel la culture continentale, sino-coréenne et ultimement chinoise, s'implante dans l'archipel en développant des traits qui peu à peu forment une civilisation que l'on puisse considérer distincte. Que cette originalité soit véritable ou supposée, l'important pour notre propos est qu'elle ait été perçue comme telle par les Japonais. À la différence des autres grandes langues de l'Asie sinisée, du coréen et du vietnamien, où ne semble pas s'être instaurée à date ancienne une vision valorisante de la langue vernaculaire, l'attribution dès les sources japonaises les plus anciennes de la création du premier poème japonais à une divinité autochtone, Susanoo no mikoto, avait à la fois garanti l'autonomie de la langue et de la forme littéraire qui en était l'expression fondamentale, la poésie (歌 *uta* / 和歌 *waka*), face à la vague continue de l'apport chinois.

Du point de vue des lettrés qui contribuèrent à cette élaboration consciente, la grande difficulté à résoudre était l'asymétrie des deux traditions que l'on entendait mettre au même niveau de prestige culturel. La seconde moitié du VIII^e siècle voit l'apparition, après les deux grands ouvrages historiques du début du siècle, d'une anthologie poétique d'importance, le *Man.yô-shû* 萬葉集 ou « Recueil des myriades de feuilles » (vers 759), qui regroupe environ quatre mille cinq cents poèmes, l'immense majorité appartenant à la forme classique du *waka*, le *tanka* 短歌 de trente-et-une syllabes. Pratiquement à la même époque, en 751, était compilée la première anthologie de poèmes rédigés en chinois classique (les *kanshi* 漢詩, par opposition aux *waka*) par des lettrés japonais, le *Kaifû-sô* 懷風藻 ou « Poèmes du

a. Les cours sont disponibles en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/jean-noel-robert/course-2012-2013.htm> [Ndlr].

souvenir ». On ne peut penser que la coïncidence soit fortuite ; dans les poèmes du *Man.yô-shû*, d'où est banni tout vocabulaire d'origine chinoise malgré l'influence manifeste de la poésie continentale, nous pouvons déjà voir ce décalage consciemment effectué par les lettrés japonais à partir de la culture écrite continentale.

Le support doctrinal le plus efficace dans ce processus fut le bouddhisme, qui procurait un cadre de pensée permettant de situer les deux cultures dans un clair rapport, certes hiérarchisé, mais dans lequel l'expression japonaise trouvait sa pleine justification et son indépendance. En particulier, le « dogme » (*gi* 義) des deux vérités, l'absolue et la phénoménale, permettait de faire de la dimension japonaise un domaine à la fois autonome et lié ontologiquement à ce dont il était le reflet, ou la transposition : ce qui se jouait dans l'espace japonais était le parallèle adapté au plus commode de ce qui existait dans une dimension supérieure. L'interaction entre les dieux japonais et les bouddhas est la concrétisation de cette relation entre les deux vérités, dont les conséquences langagières furent immenses.

Jingi et jingi-ka : les dieux et les poèmes divins

Pour mener cette enquête philologique, il a semblé nécessaire d'aborder l'étude systématique des « poèmes sur les dieux » ou « chants des divinités » (*jingi-ka*, ou *jingi-uta*, *jingi no uta* 神祇歌). Le couple *jingi-ka* / *shakkyô-ka*¹ 釋教歌 s'est institué dans les anthologies poétiques impériales (*chokusen-shû* 勅撰集), vingt-et-une en tout, qui furent compilées du X^e au XV^e siècle ; elles représentent donc la source la plus commode pour suivre le développement de ces deux genres poétiques en même temps que des idées qui présidaient à leurs compositions. Les deux termes finirent par constituer des rubriques poétiques (*bu-date* 部立) qui vinrent clore la plupart des recueils officiels.

Le terme sino-japonais *jingi-ka* signifie en chinois « chants des *shén* 神 et des *qí* 祇 », ce qui nous emmène d'emblée dans le monde des dieux chinois. Retenons que ce composé ancien, tout en signifiant à proprement parler « dieux célestes et chthoniens », est aussi une appellation générale des divinités et des esprits dès une très haute époque.

L'introduction au Japon d'un terme qui plonge aussi profondément dans les représentations religieuses chinoises n'a pu qu'en infléchir le sens en l'adaptant au milieu qui le recevait, tout en préservant son apparence extérieure. On retrouve un modèle familier depuis le cours de l'an dernier : les termes chinois passés dans l'usage japonais doivent être considérés sous au moins deux aspects, l'un reflétant l'effort japonais d'adapter au cadre chinois les réalités de l'archipel, l'autre le gauchissement qui se produit inévitablement à l'usage. L'une des raisons principales de ce décalage relève de la langue, avec le développement des « lectures explicatives », *kundoku* 訓讀, des caractères chinois coexistant avec les « lectures phonétiques », *ondoku* 音讀, largement décrites l'an dernier.

Les plus anciens usages du composé *jingi* au Japon appartiennent au domaine politique ; il se trouve dans l'appellation *jingi-kan* 神祇官 du « bureau des divinités » institué dès le VII^e siècle, office chargé de l'organisation des cérémonies religieuses de la cour et de la supervision des sanctuaires shintô officiels. La lecture « explicative » courante de ce terme était *kami-tsukasa* ou « curvature des dieux » ;

1. Voir résumé précédent, *Annuaire du Collège de France 2011-2012*.

c'est dire que *jingi* était considéré comme simple équivalent de *kami-gami* 神々, des divinités japonaises en général. On voit ainsi que le passage du monde divin chinois au monde divin japonais s'était effectué tout en préservant la façade d'unité assurée par les caractères. Mais le binôme *jingi* peut s'analyser plus finement en langue japonaise, *jin* étant glosé comme *ama-tsu-kami* (« dieu(x) du ciel ») et *gi* comme *kuni-tsu-kami*. On a tendance, pour respecter la symétrie avec le sens originel chinois, à traduire ce dernier mot comme « dieu(x) de la terre », mais c'est oublier qu'en japonais, *kuni* ne désigne que fort rarement la terre comme opposée au ciel. Il est même probable que cette acception soit un mirage dû, précisément, aux occurrences où *kuni* se substitue en japonais aux expressions où il y a *dì* 地, la terre, en chinois. *Kuni* 國 signifie avant tout le territoire du souverain, le « royaume ». Les *kuni-tsu-kami* sont ainsi certes les divinités de la terre, mais celle-ci est restreinte au périmètre culturel japonais, de même que les *ama-tsu-kami* n'ont rien à voir avec les divinités primordiales chinoises, mais sont les générations des dieux japonais appartenant à la Haute Plaine céleste, *Takamahara*.

La similarité du vocabulaire utilisé dans les anthologies poétiques impériales avec la nomenclature officielle, *jingi* dans les deux cas, montre l'importance particulière de la rubrique sur les dieux, qui établit un lien entre le politique, le religieux et le littéraire. Il est d'autant plus intéressant de constater que cette rubrique ne se trouve pas dans la première des anthologies, le *Kokin-waka-shū* 古今和歌集, datable de 905 ou 922. Il comporte cependant un ensemble de trente-deux poèmes consignés au vingtième et dernier livre sous la rubrique générale de « Poèmes du Bureau des grands poèmes » *Ôuta-dokoro no on.uta*, regroupant des poèmes solennels composés ou récités à l'occasion des fêtes religieuses officielles soit à la cour soit dans les grands sanctuaires shintô. Treize de ces pièces sont rassemblées sous le titre de *kami-asobi no uta*, « poèmes sur les jeux divins », le terme *kami-asobi* étant considéré comme synonyme de *kagura* 神樂, qui s'entend comme « musique des dieux » d'après les caractères chinois qui servent à le noter. Cette dénomination place les poèmes sur les dieux dans un contexte purement rituel. On la retrouve sous la forme *kagura-uta* ou « poèmes de *kagura* » comme titre de rubrique au dixième des vingt livres de la troisième anthologie, le *Shûi-waka-shû* 拾遺和歌集, « Recueil des glanures poétiques », datée des environs de 1010, avec quarante-cinq pièces.

La quatrième anthologie, le *Go-Shûi-waka-shû* 後拾遺和歌集 ou *Second Recueil des glanures (poétiques)*, datable de 1086, présente une nouveauté importante : le vingtième et dernier livre, présenté sous la rubrique « Miscellanées » (*Zatsu-roku* 雜録), s'ouvre avec une sous-rubrique intitulée *Jingi* (« Divinités »), en précédant une autre dite *Shakkyô* (« Doctrine bouddhique ») ; chacune des deux présente dix-neuf poèmes. C'est la première fois que l'on trouve la séquence *jingi-shakkyô* officialisée dans les recueils impériaux, et il convient de remarquer qu'elles apparaissent en même temps ; il n'y a pas d'antériorité des poèmes « shintô » marqués comme tels sur les poèmes à thème bouddhique. On ne peut donc considérer l'une indépendamment de l'autre.

La répartition des deux rubriques par livres (*kan* 卷) et non plus comme sous-rubriques à l'intérieur d'un même livre apparaît avec le *Senzai-waka-shû* 千載和歌集 (« Recueil poétique du millénaire »), la dernière anthologie de l'époque Heian, datée de 1187 ou 1188. On y trouve pour la première fois tout un livre, le XIX^e, intitulé *Shakkyô-ka* et consacré aux poèmes à thème bouddhique, cinquante-quatre en tout, alors que le livre final, intitulé *Jingi-ka* et consacré aux divinités japonaises, en contient trente-trois. Le recueil suivant, l'illustre *Nouveau Recueil de poèmes*

antiques et modernes, le *Shin-Kokin-waka-shû* 新古今和歌集, daté de 1216, qui se veut l'émule du *Kokin-shû*, intervertit cet ordre : le livre XIX est consacré aux dieux avec 65 pièces et le livre XX au bouddhisme avec le même nombre de pièces. Le report du bouddhisme à la dernière et plus digne place marque l'aboutissement d'un processus d'assimilation des dieux japonais au bouddhisme traduit dans le domaine littéraire et langagier. C'est ce processus qui a été examiné au long de l'année.

Les deux préfaces du *Kokin-shû*

Texte fondateur, le *Recueil de poèmes antiques et modernes* l'est tout d'abord parce qu'il est la première anthologie ne présentant que des poèmes japonais écrits dans l'écriture syllabique encore utilisée au Japon, à la différence du *Man.yô-shû*, mais aussi parce que les poèmes choisis (plus de 1 100) appartiennent presque tous au genre des *tanka*, poèmes de trente-et-une syllabes qui deviendra ainsi la norme classique, synonyme de *waka*. Venant quelque soixante-dix années après le *Man.yô-shû*, ne comptant que quatre fois moins de poèmes que ce premier recueil, la nouvelle anthologie semble avoir pour but profond de remettre sur de nouvelles voies la poésie japonaise. Si elle a le même nombre de livres que le *Man.yô-shû*, vingt elle aussi, elle classe cette fois les poèmes en rubriques organisées qui devinrent le modèle des recueils postérieurs, qu'ils soient officiels ou privés.

L'un des traits du *Kokin-shû* qui le distingue du recueil précédent est qu'il comporte deux préfaces, l'une en japonais, l'autre en chinois. Il semble que la préface chinoise, œuvre de Ki no Yoshimochi 紀淑望 (m. 919), poète et lettré de style sino-japonais, ait été rédigée en premier. Cette préface chinoise fut remaniée et réécrite en japonais par un autre membre de la famille Ki, Ki no Tsurayuki 紀貫之 (883-946), l'un des compilateurs de l'anthologie, qui contient près d'une centaine de ses poèmes.

Les deux préfaces du *Recueil de poèmes antiques et modernes*, la japonaise et la chinoise, tissent entre elles un dialogue avec la volonté évidente d'utiliser le décalage entre les langues pour créer un espace nouveau qui sera celui de la poésie japonaise conçue à la fois comme originale et comme située sur les mêmes hauteurs que la poésie chinoise. La mise en parallèle des deux poésies par l'intermédiaire de la transposition subtile des catégories du livre chinois des *Odes* (*Shijing*) 詩經, soutenue par une esquisse de l'histoire de la poésie japonaise conçue, sur le mode chinois, comme ayant connu une période de décadence après une antique splendeur, menait à conférer à cet art une antiquité insondable, alors que l'histoire ne peut aller au-delà des pièces conservées dans les recueils mythologiques et historiques du début du VIII^e siècle, à peine deux siècles plus tôt. Nous nous sommes arrêtés sur un autre rapport subtil entre la célébration manifeste des divinités japonaises d'une part, auxquelles les deux auteurs font remonter directement la poésie japonaise, et les sous-entendus bouddhiques d'autre part, beaucoup plus discrets, mais décelables. Il faut plutôt voir, dans l'efflorescence du bouddhisme à travers l'emploi de termes qui en relèvent, la conséquence d'un fait culturel inéluctable, malgré les références à la haute culture des classiques chinois, aux valeurs morales « confucianistes » dans la préface chinoise, et l'exaltation des dieux japonais porteurs de la langue du pays dans la préface japonaise. À travers ces deux dimensions, on perçoit que ce qui sous-tend – et soutient – en fait la réflexion de l'auteur, ce sont des catégories de pensée qui appartiennent à la doctrine bouddhique. L'emploi, par exemple, d'un

terme aussi important que « terre de pensée » (*shinchi/shinji* 心地), qui est dans la préface chinoise le support de ce qui devient dans la japonaise le mot plus général de *kokoro* « cœur », associé au mot *tane* (« germe, graine ») dont les connotations bouddhiques se vérifient dans toute la poésie postérieure, nous donne une clef de lecture qui permet de justifier les lectures « bouddhisantes » que feront ses successeurs du texte de Tsurayuki.

Les poèmes « religieux » du *Kokin-shû*

Si l'on considère les poèmes du *Kokin-shû* du point de vue de leur teneur religieuse, il se découvre une situation qui n'est pas sans rappeler celle qui a été décrite dans les deux préfaces. En effet, alors que les poèmes s'adressant aux divinités japonaises sont nettement délimités et rassemblés en fin de recueil, ceux que l'on peut tenir pour bouddhiques sont dispersés dans la plupart des rubriques, sans être regroupés sous un thème précis, à l'exception d'un groupe de vingt-huit poèmes rassemblés au livre XVIII et tous consacrés au thème de ce bas-monde (*yo no naka* 世の中). Ainsi, le dixième de la série, qui est anonyme :

Ce monde qui est le nôtre
est-il rêve ou réalité
qu'il soit songe
ou vérité point ne sais
puisqu'il est sans être²

Outre les poèmes à contenu ouvertement bouddhique, il s'en trouve aussi que les commentateurs ne relèvent pas comme tels, mais qui présupposent une vision bouddhique du monde, ou qui présentent un encodage ludique de termes bouddhiques employés dans un autre contexte. Il en est ainsi de cette pièce d'auteur inconnu au livre XI, consacré aux poèmes d'amour :

Que l'âge à venir
rapidement arrive
et que la cruelle
à présent devant moi
je la tienne pour passé³

Nous avons ici trois termes qui correspondent exactement à « futur », « présent », « passé », les trois temps dont la distinction s'est établie en Extrême-Orient par l'intermédiaire du bouddhisme. Le poème anonyme joue de la tritemporalité bouddhique sur deux niveaux : soit en ramenant à la seule vie humaine la disposition des trois temps, qui désignent des modes d'existence séparés les uns des autres par la mort et la renaissance ; soit en impliquant qu'il pourra se rappeler un jour ce malheureux épisode amoureux comme appartenant à sa vie antérieure, ce qui signifierait qu'il est lui-même bouddha ou bodhisattva, seuls pourvus d'une telle mémoire. Dans les deux cas, l'humour du poète apparaît clairement.

2. *yo no naka ha / yume ka utsutsu ka / utsutsu to mo / yume to mo shirazu / arite nakereba* (942).

3. *komu yo ni mo / haya narinanamu / me no mae ni / tsurenaki hito wo / mukashi to omowamu* (520).

De même, ce poème de Ki no Tomonori, cousin de Ki no Tsurayuki, cache des connexions précises avec le bouddhisme :

Durable
et paisible lumière
en ce jour de printemps
qu'en un cœur intranquille
se dispersent les fleurs⁴

Sous la feinte perplexité de l'auteur qui soupçonne les fleurs de manquer de constance pour ainsi se disperser par une belle journée où tout porte à la tranquillité d'esprit se révèle une allusion à un dogme du bouddhisme Tendai. Il suffit de remettre sur les trois premiers mots du poème les caractères chinois qu'ils glosent : *hisakata* pour *jô* 常, *hikari* pour *kô* 光, *nodokeshi* pour *jaku* 寂 ; nous avons ainsi les trois caractères *jô-jak-kô*, « éternel, apaisé, lumineux », qui qualifient la dernière, *jôjakkô-do* 常寂光土, des quatre terres de la scolastique Tendai, celle où demeurent les bouddhas parfaitement accomplis en corps de Loi. Nous comprenons alors le terme de *shizu-gokoro* 静心 « cœur tranquille », qui désigne l'esprit dans le calme de la méditation : sous des dehors de description de la nature, Tomonori file une métaphore sur l'esprit dispersé au beau milieu de la terre apaisée, suprême demeure des bouddhas. On trouve de nombreux exemples de poèmes empreints de bouddhisme mais non manifestement religieux dans tout le *Kokin-shû*, ce qui confirme l'omniprésence des représentations bouddhiques dans la culture littéraire de l'époque.

Les poèmes sur les dieux, en revanche, sont mieux délimités. Ils se trouvent au vingtième et dernier livre, très court par comparaison avec les autres, puisqu'il ne comprend que trente-deux pièces, contre une moyenne de cinquante à soixante par livre. Tous les poèmes du livre XX sont anonymes, sauf le dernier. Outre leur grande simplicité, on y remarque la complète absence de toute allusion au bouddhisme, et même de toute allusion à un cadre bouddhique de pensée. Ce ne peut bien sûr pas être l'effet du hasard : les poèmes sur les divinités à ce stade se définissent avant tout par le refus de s'ouvrir sur toute métaphore bouddhique.

Cela se vérifie à la lecture des poèmes du livre VII, consacré aux « Poèmes de célébrations » ou « de félicitations » (*ga no uta* 賀歌), célébrant essentiellement les anniversaires de l'empereur ou de grands nobles. L'atmosphère en est très proche des poèmes des divinités. Or, si l'on prend les poèmes de cette rubrique écrits par des moines bouddhistes, on y constate la même abstention de toute allusion à la doctrine de Çâkyamuni, ainsi dans cette pièce du célèbre recteur monacal Henjô 遍昭 (816-890) qui prête sa voix à la tante du futur empereur Ninna 仁和. Celui-ci ayant fait faire une canne d'argent pour le quatre-vingtième anniversaire de la noble dame, il lui fut répondu :

Les dieux impétueux
l'ont-ils façonnée
sur elle appuyée
la pente de mille ans même
je la dépasserai⁵.

4. *hisakata no / hikari nodokeki / haru no hi ni / shizu-gokoro naku / hana no chiraruramu* (84).

5. *Chihayaburu / kami ya kirikemu / tsuku kara ni / chitose no saka mo / koenu beranari* (348).

Il ne faut pas voir dans ce silence du bouddhisme une hostilité religieuse larvée, puisque les moines eux-mêmes suivent cette tendance et, chantres de l'impermanence, célèbrent à leur tour d'in vraisemblables longévités. Il s'agit d'une séparation rituelle exprimée de façon littéraire, et l'on pourrait dire que ce qui relève des dieux se caractérise négativement par l'absence du bouddhisme.

La préface du *Go-Shûi-shû* et les poèmes à résonance religieuse

Alors que l'on a pu observer, dans la troisième anthologie officielle, le *Shûi-shû*, un frémissement en direction du bouddhisme, la quatrième, le *Second Recueil des glanures poétiques, Go-Shûi-shû*, présente un paysage renouvelé pour la poésie religieuse. Il fut commandité par l'empereur Shirakawa 白河 (1053-1129), qui régna de 1073 à 1086 avant d'abdiquer. Le recueil fut achevé en 1086 sous la direction de Fujiwara no Michitoshi 藤原通俊. Comprenant aussi vingt livres, avec 1218 poèmes, le trait pour nous le plus remarquable de cette anthologie est le contenu du dernier livre, divisé en trois parties, dont la dernière quelque peu inattendue. Il s'agit en effet d'une rubrique *Haikai* 俳諧, que l'on traduira ici par « Facéties », venant après les rubriques sur les dieux et les poèmes bouddhiques, en un enchaînement intrigant qui donnerait à penser que ces trois catégories étaient pareillement tenues pour moins importantes par les compilateurs.

Ce sentiment est renforcé par la lecture de la préface, car le *Go-Shûi-shû* présente une autre caractéristique le reliant directement au premier : celle de comporter une préface japonaise, œuvre de Fujiwara no Michitoshi, mais sans préface chinoise avec laquelle elle dialoguerait. Il est cependant évident que dialogue il y a avec la préface de Ki no Tsurayuki, dont elle reprend la structure générale, et même des expressions, tout en menant plus strictement son propos, qui est de relater les circonstances de la compilation du recueil et l'intention qui y présida. C'eût été évidemment le lieu où chercher les raisons qui ont mené à la constitution des deux rubriques qui nous intéressent, en même temps que l'expression d'un sentiment religieux particulier qui puisse nous expliquer cette innovation. Malheureusement, on n'y trouve rien de tel. Par comparaison avec la préface du *Kokin-shû*, les dieux japonais brillent ici par leur absence ; nulle allusion n'est faite à l'origine divine de la poésie japonaise. On n'y voit pas même esquissée l'idée d'un statut spécial de la langue japonaise. Certes, allusion est faite aux « feuilles des paroles », *koto no ha*, mais dans un contexte essentiellement littéraire ; le préfacier cherche avant tout à se situer dans une tradition éditoriale.

Avant d'aborder les deux rubriques, nous avons fait un bref examen de poèmes où se trouvent inclus des éléments bouddhiques à des degrés variables. Ce peut être une simple allusion factuelle à des textes canoniques, comme dans ce poème composé par Ôe no Yoshitoki (m. 1010) :

Votre règne Seigneur :
qu'une fois par mille siècles
se déposant les grains
de blancs nuages entourée
deviennent montagne⁶.

6. *kimi ga yo ha / chi-yo ni hito-tabi / wiru chiri no / shirakumo kakaru / yama to naru made* (449).

On reconnaît ici le proverbe populaire « la poussière entassée finit par devenir montagne », *chiri mo tsumoreba yama to naru*, et les commentateurs renvoient à un célèbre poème de Bo Juyi 白居易 (772-849), mais avec un ajout important : les grains, ou graines, sont déposés un par un tous les mille ans, mode de compter typique des textes bouddhiques indiens pour exprimer une durée immense. L'enjolivement apporté par le poète japonais à l'image de Bo Juyi est donc inspirée des sūtras, mais cela n'influe en rien sur son contenu.

La tonalité bouddhique peut se faire plus forte, dans un contexte moins édifiant, comme ce poème de la rubrique des Lamentations (X, *Aishō* 哀傷), mélange de galanterie et de tristesse, de Minamoto no Kanenaga 源兼永, actif vers le milieu du XI^e siècle. La notice nous explique que la pièce fut composée alors qu'il avait appris la veille que la femme avec qui il avait échangé des propos, probablement encourageants, venait de mourir :

Ce fut bien là
la dernière fois
notre rencontre
en une autre vie
que ne l'aviez-vous promise⁷

Mais nous trouvons aussi dans la même rubrique des pièces à la phraséologie plus ouvertement bouddhique. Ainsi ce poème composé par un moine du Tendai, Chūmyō 忠命 (m. 1054), dont la notice explique qu'il fut fait au matin du retour des funérailles de l'illustre Fujiwara no Michinaga 藤原道長, alors que la neige s'était mise à tomber :

Le bois à brûler épuisé
voici que la neige est tombée
au champ de Toribe
en mon cœur je crois voir
la forêt des Grues⁸

Toribe(-no) était un champ de crémation situé à l'est de Kyōto, non loin du Kiyomizu-dera. Le toponyme est entouré de deux allusions fort claires au nirvāna du Bouddha : le bois à brûler est tiré du chapitre du prologue du *Sūtra du Lotus* : « L'Éveillé cette nuit-là passa en Disparition / comme s'éteint le feu à l'épuisement du bois à brûler », le poète jouant sur le sens concret de la crémation de Michinaga et sur le sens figuré du nirvāna du Bouddha. De même la forêt des Grues, lieu de la disparition de l'Éveillé, dont les arbres font par la blancheur de leurs fleurs penser au plumage de ces volatiles, est une métaphore bien connue du Nirvāna. La blancheur de la neige, rappelant la forêt du Nirvāna, et le bois de crémation évoquent chez le pieux moine cette image consolante : le grand conseiller Michinaga est passé sur l'autre rive comme le Bouddha lui-même. Cela fait d'autant mieux ressortir les poèmes de célébrations écrits par des moines où ils se plient, comme nous l'avons vu plus haut, aux strictes exigences d'absence de tout sous-entendu bouddhique.

7. *arishi koso / kagiri narikere / au koto wo / nado nochi no yo to / chigirazariken* (538).

8. *taki-gi tsuki / yuki furishikeru / toribe-no ha / tsuru no hayashi no / kokochi koso sure* (544).

Jingi et shakkyô dans le *Second Recueil des glanures poétiques*

Nous avons ici pour la première fois dans les anthologies officielles deux rubriques distinctes et mises en parallèles sur un pied d'égalité, la première consacrée aux dieux japonais, la seconde au bouddhisme. Il s'agit d'une innovation considérable ; le troisième recueil, le *Shûi-shû*, avait consacré son X^e livre à des chants accompagnant les spectacles dédiés aux dieux, mais n'avait pas isolé ces poèmes en tant que « shintôistes ». De façon symétrique, la deuxième partie de ce livre XX est consacrée aux poèmes bouddhiques, cette fois bien définis comme tels, alors que des poèmes insérés dans les recueils précédents, se présentant bien comme des « poèmes à thème bouddhique », *shakkyô-ka*, n'étaient pas présentés sous cette appellation. Pour ne pas laisser de doute sur l'intention des compilateurs, chacune des deux sections, la shintô et la bouddhique, comporte exactement le même nombre de poèmes, dix-neuf chacune. En cette fin du XI^e siècle, où le mode de cohabitation entre divinités japonaises et entités bouddhiques, incluses dans la perspective de l'« originel et du vestigiel » *honjaku* 本迹, était désormais bien implanté dans les représentations religieuses, cette double rubrique du *Go-Shûi-shû* en représente la première formalisation à la fois littéraire et officielle.

Le lien entre la piété bouddhique avérée de l'empereur Shirakawa et l'apparition d'une rubrique « Poèmes à thème bouddhique » dans une anthologie officielle commanditée par ce souverain peut paraître évident, mais il ne peut expliquer l'instauration parallèle d'une rubrique sur les dieux que dans le cadre de l'idéologie bouddhique de l'originel et du vestigiel, d'un point de vue bouddhique, donc, et non pas dans un souci d'équilibre entre les deux religions. Il est curieux de voir que les commentateurs et les historiens insistent sur la création, pour la première fois, d'une rubrique *shakkyô*, sans revenir sur la création parallèle d'une rubrique sur les dieux, comme si une telle rubrique allait de soi, alors que nous sommes en réalité ici aussi en présence d'une innovation. Ainsi, contre toute attente, et si nous nous fondons sur cet indice sûr qu'est le développement interne des anthologies impériales, nous sommes amenés à penser que la rubrique des divinités, *jingi*, est la conséquence de l'essor de l'idée fondamentalement bouddhique de « base originelle et de trace descendue », *honji-suijaku* 本地垂迹. La rubrique « dieux japonais » serait donc le résultat d'un processus d'individuation mis en branle par l'établissement d'une rubrique bouddhique. Ce serait là un effet de retour de la prise de conscience de l'importance du bouddhisme dans la poésie japonaise, qui amène à percevoir du même coup la nécessité de donner une place parallèle aux dieux japonais. Il est intéressant, dans cette perspective, d'observer la dissymétrie des appellations : le terme *jingi* désigne des entités perçues comme existantes et, d'une certaine façon, personnalisées ; on se rappellera à ce propos le terme d'*ara-hito-kami* ou « dieu manifesté comme homme », synonyme d'*aki-tsu-kami* « dieu manifeste » dans le *Recueil des glanures poétiques*, notions « shintô » à rapprocher de l'idée bouddhique de *gongen* 権現 (« avatar »). Ces dieux se manifestent dans les sanctuaires, dans les pins de Sumiyoshi, dans le reflet du soleil sur l'eau, dans les oracles ou admonestations poétiques qu'ils profèrent eux-mêmes ou par l'intermédiaire d'un officiant (*takusen* 託宣) ; l'appellation de *jingi* est donc appropriée, en ce qu'elle évoque bien ces êtres divins et leurs manifestations (*shirushi*). En revanche, l'intitulé de la rubrique bouddhique, *shakkyô*, est très clair aussi en sa différence, puisqu'il se réfère explicitement non à des personnages ou à des entités, mais à la doctrine elle-même : « l'enseignement de Çâkyamuni ». Nous avons d'un côté des êtres

perçus comme tels, de l'autre côté la doctrine bouddhique prise dans son ensemble, comme si les entités personnalisées étaient à considérer dans le cadre de cette doctrine pour prendre tout leur sens. Le déséquilibre entre les deux termes est éloquent ; qu'il y ait les dieux d'un côté et la doctrine du Bouddha de l'autre implique que l'existence des dieux n'est compréhensible que dans le cadre de la doctrine du Bouddha.

Le premier poème de la rubrique des dieux démontre l'aspect visible, « apparitionnel » des dieux japonais. Son auteur est la divinité d'Ise qui s'exprime par l'intermédiaire de la princesse-vestale (*itsuki* = *saigû* 齋宮) Senshi-joô 嬬子女王 (1005-1081). La notice nous explique que lors d'une cérémonie, un orage se déchaîna et elle se mit à vaticiner au cours du banquet rituel pour dénoncer un complot ; en offrant une coupe à l'un des protagonistes, elle prononça ces vers divins :

Au clair de lune
en cette coupe
comme vous le voyez
de peur il n'y aura, sachez-le
pas un atome⁹

Le sens général est que la clarté de la lune symbolisée par la coupelle révèle que le complot n'aboutira pas et qu'il n'y a pas à s'en inquiéter. Il est significatif que le premier poème de cette rubrique soit donné comme la proclamation (*takusen*) d'un dieu.

On voit aussi apparaître de surprenantes tonalités bouddhiques dans des poèmes célébrant les dieux, comme dans celui-ci :

De Sumiyoshi
puisque les pins mêmes
sont au changement soumis
des temps passés
quel signe restera-t-il¹⁰

où le rappel de l'impermanence bouddhique vient tempérer l'évocation de la longévité qui est de mise dans ces circonstances.

C'est l'avant-dernier poème de la rubrique, œuvre d'un laïc, Fujiwara no Tokifusa 藤原時房, contemporain du compilateur Michitoshi, qui nous donne la clef de toute cette rubrique, ainsi que des recueils à venir ; la notice nous explique qu'il fut collé sur la haie du sanctuaire de Kibune, au nord de Kyôto :

Nos pensées se réalisent
auprès de ce torrent bruyant
en trace descendu
le bateau précieux
fait traverser les hommes¹¹

9. *sakazuki ni / sayakeki kage no / mienureba / chiri no osori ha / araji to wo shire* (1160).

10. *Sumiyoshi no / matsu sae kawaru / mono naraba / nani ka mukashi no / shirushi naramashi* (1167).

11. *omou koto / naru kawa-kami ni / ato-tarete / kibune ha hito wo / watasu narikeri* (1177)

Le vers central, « en trace descendu », rappelle évidemment la doctrine des « bases originelles et des traces descendues », *honji-suijaku*, de l'« originel et du vestigiel ». La divinité de Kibune, Kibune-*myôjin* 貴船明神, est ici présentée comme un bodhisattva ou un bouddha, dont l'action principale est de « faire traverser » (*watasu* = *saido* 濟度) les êtres.

En regard de la rubrique des dieux, celle sur la doctrine de Çâkyamuni s'ouvre sur l'évocation du Nirvâna, avec cinq poèmes qui s'y réfèrent (1179-1183) ; la série s'interrompt, après la tristesse de l'Extinction, avec un poème de liesse sur la joie de rencontrer la Loi (1184), qui signale le retour de l'espoir malgré la disparition du Bouddha. Ce renouveau se concrétise avec un poème sur le *Sûtra d'Amida* (1185) et deux poèmes sur le *Sûtra du Lotus* (1186-1187). Ensuite, un poème sur la pratique relevant de l'ésotérisme (*mikkyô* 密教) qu'est la contemplation du disque lunaire (*gachirin-kan* 月輪觀) inaugure une série de quatre pièces (1188-1191) consacrées à la pensée (*kokoro*) et culminant avec un poème reprenant le célèbre précepte selon lequel les trois niveaux d'existence ne sont que pensée (*sangai yui-issin* 三界唯一心). Il y a aussi une série de cinq poèmes consacrés à quatre chapitres du *Sûtra du Lotus* (1192-1196). On voit donc bien que cette partie ne dément pas son titre et qu'elle explicite les enseignements du bouddhisme. Mais, dans un mouvement typique de paradoxe bouddhique, elle se conclut sur un poème qui est l'œuvre d'une courtisane. La notice explique que lors d'une cérémonie menée par le célèbre moine Shôkû 性空, le saint homme hésita à accepter l'offrande de cette femme de mauvaise vie ; ce que voyant, elle prononça ces vers pour le persuader :

En ce monde
qu'y aurait-il
qui ne soit point Loi
jusqu'aux plus joyeux ébats
ainsi l'ai-je entendu¹²

Le verbe *asobi-tawaburu* de l'avant-dernier vers est le développement japonais du composé sino-japonais *yuge* 遊戯, qui veut certes dire « se divertir, jouer », mais qui a aussi le sens de « se mouvoir en toute liberté » dans les pouvoirs surnaturels et les utiliser à son gré pour sauver les êtres, le propre donc des bodhisattvas. En faisant si directement allusion à ses activités professionnelles, la courtisane ne fait rien de moins que se mettre au niveau d'un être d'Éveil. Ce terme de *yuge* convient admirablement à l'idée du *honji-suijaku*, de la perméabilité du phénoménal et du réel ; qu'il apparaisse ainsi en conclusion à la suite des deux rubriques concernant les dieux et les bouddhas peut paraître étrange si on ne le considère que dans le contexte de la seconde rubrique seule, mais si nous le faisons résonner avec le poème sur les « traces descendues » de la première, il doit nous apparaître comme le commentaire tacite du compilateur sur le sens à donner à cette combinaison.

La préface du *Recueil du Millénaire* (Senzai-waka-shû)

Les deux anthologies qui suivent le *Second Recueil des glanures*, le *Kin.yô-shû* 金葉集, « Recueil des Feuilles d'or », de 1127, et le *Shika-shû* 詞華集, « Recueil des Fleurs rhétoriques », de 1151, se ressemblent beaucoup à la fois par leur

12. *Tsu no kumi no / naniwa no koto ka / nori naranu / asobi-tawabure / made to koso kike* (1197)

structure et le petit nombre de poèmes qu'ils comportent ; ils ont aussi en commun un point négatif : ils ne comportent ni rubrique des dieux ni rubrique de la doctrine bouddhique, malgré le nombre important de poèmes à tonalité religieuse, en particulier les poèmes bouddhiques. Avec la septième anthologie, le *Senzai wakashû* 千載和歌集, ou *Recueil poétique du millénaire* (ou *des millénaires*), nous voyons un retour à la normale dans la série des anthologies impériales. Commandée dès 1183 par l'empereur retiré Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192, *reg.* 1156-1158), elle fut confiée à Fujiwara no Toshinari 藤原俊成 (1114-1204), plus connu sous la lecture sino-japonaise Shunzei, et fut présentée à l'empereur en 1188 (Shunzei avait alors 74 ans). Elle retrouve la structure classique des recueils antérieurs, mais avec une innovation pour les deux derniers livres, consacrés l'un à la doctrine bouddhique et l'autre aux dieux ; les dieux closent l'ouvrage, alors que l'ordre du *Go-Shûi-shû* était inverse : dieux d'abord, doctrine bouddhique ensuite. Le recueil est précédé d'une importante préface, écrite en japonais seulement, comme dans le *Second Recueil des glanures*, œuvre de Shunzei lui-même. Celui-ci était l'un des poètes les plus illustres de son époque, également estimé comme critique littéraire et comme « théoricien » de la poésie, auteur du célèbre *Korai fûtei-shô* 古来風體抄 ou *Du style poétique dès l'Antiquité*, rédigé en 1197 (remanié en 1201). Il était déjà religieux quand il compila son anthologie. Comparée à celle que Fujiwara no Michitoshi avait écrite pour le *Go-Shûi-shû*, la préface de Shunzei apparaît beaucoup plus inspirée et tente délibérément de retrouver le souffle des préfaces anciennes, bien qu'elle présente d'importantes différences avec son traité *Du style poétique dès l'Antiquité* dans sa vision de la poésie.

Nous en retenons la phrase suivante, qui apporte une justification nouvelle de la poésie : « En général, cette activité langagière (*kotowaza*) fait partie des mœurs de notre pays : si l'on s'y adonne avec délectation, on laissera son nom d'âge en âge ; si, sans l'étudier, on en reste à l'écart, c'est comme si l'on se tenait face à un mur. » Apparaît ici une autre motivation que l'espèce d'élan cosmique qui emportait dieux, animaux et hommes vers le poème et le chant dans la préface de Tsurayuki, un idéal qui nous est plus familier, celui de la recherche du renom, de la gloire perdurable. Le terme important de cette phrase est *kotowaza*, dont on voit le sens évoluer considérablement. Il apparaît régulièrement au début des trois préfaces vues jusqu'à présent : on pouvait lui donner le sens de « faits et gestes » dans la préface du *Kokin-shû*, d'« obligations politiques » dans celle du *Go-Shûi-shû*. Or il semble évident qu'on le voit ici s'approcher du sens d'« activité langagière » que lui donnera Jien et qui sera repris ensuite par les commentateurs qui traiteront des poèmes bouddhiques. D'ailleurs, certains commentateurs n'hésitent pas à l'expliquer ici comme équivalent de *waka*. Nous pouvons donc considérer que la préface de Shunzei est le premier exemple clair de cette réorientation de *kotowaza* dans le sens d'« acte de langage » spécifique au Japon. Mais on se gardera de le voir comme une sorte de privilège génétique des Japonais : « Ainsi se fait-il que de tous ceux qui sont nés en cet âge, de tous ceux qui sont venus dans notre pays, qu'ils soient de haut lignage ou de basse extraction, il en est peu qui n'aient composé ces poèmes. » C'est en quelque sorte le climat du Japon qui mène à la poésie, en tout cas le climat culturel ; cette précision de Shunzei est très intéressante, puisqu'il semble estimer que l'acte de langage japonais n'est pas l'apanage d'une ethnie, mais plutôt d'une langue. Il dissocie clairement langue et appartenance ethnique et semble plutôt faire de la langue une nécessité géographique. On peut considérer que Shunzei mène à sa conséquence logique le fait que les Japonais eux-mêmes écrivant des poèmes en chinois classiques,

rien n'empêche que l'inverse ne se fasse aussi. Pour la première fois dans les trois préfaces, allusion est faite à la relation entre les deux langues qui se partagent l'expression poétique du Japon. La rivalité qu'évoque Shunzei (*Yamato-Morokoshi no uta-kotoba wo arasou*) ne semble pas à première vue avoir lieu entre les deux langues, les commentateurs comprenant le passage comme concernant les joutes poétiques en chinois et en japonais, mais il est tout à fait possible de le comprendre comme une description de la confrontation des deux modes d'expression. On ne peut que relever la grande insistance que marque Shunzei tout au long de sa préface sur la notion de langue ou parole, inlassablement répétée sous plusieurs formes, que ce soit *koto-no-ha*, *mikoto*, *kotoba*, et indissociable de la notion de poésie japonaise. Il est vrai que langue japonaise et poésie sont rapprochées dès l'époque du *Kokin-shū*, mais l'insistance de Shunzei mérite d'être soulignée. Il insiste aussi, sans en tirer de conséquences explicites, sur son statut de religieux bouddhiste, et présente comme une innovation le fait qu'un moine se voie confier la commission d'une anthologie. C'est en revanche dans son traité *Du style poétique dès l'Antiquité* qu'il justifie la profondeur de la voie de la poésie japonaise en la mettant en relation d'égalité avec la voie bouddhique en un passage célèbre : « En conséquence, je soutiens à présent que la profonde voie de la poésie japonaise, en ce qu'elle est analogue aux trois substances (= vérités) de la vacuité, de la conditionnalité et de la médianité, permet de communiquer (avec la voie bouddhique). »

Les poèmes sur les dieux du *Recueil du Millénaire*

Le livre XX du recueil, intitulé *Chants des dieux (Jingi-ka)*, comporte trente-trois poèmes, et fait suite au livre XIX, intitulé *Shakkyōka* (avec 55 poèmes). Afin de mieux comprendre le processus d'assimilation du bouddhisme et des dieux japonais qui se parfait dans ce recueil, il faut rappeler que l'intention du compilateur, qui choisit et ordonne les œuvres, est au moins aussi importante que celle des auteurs individuels, qui se trouvent insérés dans une série ou leurs poèmes perdent de leur pertinence propre pour gagner une autre signification, contextuelle cette fois. On le constate dès le premier poème, œuvre de l'impératrice Jōtōmon-in 上東門院 (988-1074), femme de l'empereur Ichijō 一條 ; la notice explique les circonstances du poème : en accompagnant son impérial fils Go-Ichijō 後一條 au sanctuaire de Kasuga 春日 en 1021, elle se rappelle que son mari l'empereur Ichijō avait déjà effectué une telle visite (en 989) à ce sanctuaire dédié à la divinité protectrice du clan des Fujiwara :

De Mikasa-yama
 nous prîmes la direction
 à Isonokami
 de l'antique visite
 nous recherchions les traces¹³

Laissons de côté les toponymes et jeux de mots ; ce qui est important ici, mis en relief par la première place donnée au poème dans cette rubrique des dieux, c'est le dernier vers « Nous recherchions les traces ». Shunzei en fait une véritable citation programmatique. Haut lieu du syncrétisme shintō-bouddhique, le sanctuaire

13. *Mikasa-yama / sashite kinkier / Isonokami / furuki miyuki no / ato wo tazunete* (1255).

de Kasuga avait pour divinité principale Kasuga-*gongen*, l'émanation de Kasuga, appellation proprement bouddhique se rattachant directement à l'idée du *honji-suijaku* ; le *gongen* est bien une « trace descendue », « l'auguste visite » pouvant alors s'entendre comme de la « descente » des entités bouddhiques qui sont la « base » de l'émanation de Kasuga. Le lecteur comprend ainsi quelle est l'intention du compilateur Shunzei : placer toute la rubrique des dieux sous le signe des « bases originelles et des émanations ».

Les quatre premiers poèmes, tous d'auteurs différents, s'articulent autour de cette même idée, brillamment résumée dans le quatrième, de l'empereur retiré Sutoku 崇徳 (reg. 1124-1141, m. 1164) en une claire illustration de la théorie du *honji-suijaku* :

Au bord de la voie
sur la poussière adoucissant
sa lumière
le dieu aussi du bouddha
reprend le nom ¹⁴

Le « bord de la voie » doit s'entendre comme « en marge de la voie bouddhique », en même temps qu'il est une référence concrète aux pèlerinages aux sanctuaires ; c'est la voie des dieux auprès de la voie des bouddhas. Nous avons ici en lecture japonaise (*chiri, hikari, yawaragu*) trois des quatre caractères de l'expression *wakô-dôjin* 和光同塵, « adoucir sa lumière pour s'identifier à la poussière (du monde) », qui accompagne souvent le terme *honji-suijaku* et en est presque synonyme, décrivant le mouvement des bouddhas et bodhisattvas qui se mêlent au monde terrestre dans le but de sauver les êtres. Nous avons pu montrer que le dernier vers était en réalité un développement du quatrième caractère de l'expression, *dô* « semblable », et supposait l'identité des dieux et des bouddhas.

On trouve aussi accentuée une tendance que nous avons déjà remarquée dans le recueil précédent, l'introduction de sentiments bouddhiques dans les poèmes se rapportant aux dieux eux-mêmes. Ainsi cette pièce de Shunzei :

Si vainement
chargé d'ans ce corps
de Sumiyoshi
les pins malgré tout
en auront-ils pitié ¹⁵

Shunzei reprend l'idée de la personnification des pins du sanctuaire, qui re-présentent le dieu local. Le mot *aware* est le mouvement de compassion de la divinité envers le fidèle ; nous sommes bien dans une dimension bouddhique et la divinité shintô se voit investie de sentiments dignes d'un bouddha ou d'un bodhisattva.

Il n'est pas jusqu'à la géographie sacrée du Japon qui ne se trouve soumise à ce processus de bouddhisiation. Ainsi, très explicite, ce poème de Fujiwara no Tsunefusa 藤原経房 (1143-1200), dont la notice nous dit qu'il fut composé sur l'un des sanctuaires d'étape vers Kumano 熊野, étape qui porte le nom clairement bouddhique

14. *michi no be no / chiri ni hikari wo / yawaragete / kami mo hotoke no / nanoru narikeri* (1258).

15. *itazura ni / furinuru mi wo mo / Sumiyoshi no / matsu ha saritomo / aware-shiruran* (1262).

de Hosshin-mon 發心門, c'est-à-dire « Déploiement de la pensée (d'Éveil) ». Le poète ne manque pas d'user de l'appellation ouvertement bouddhique de ce sanctuaire :

Quelle allégresse
avec pour guide
le serment du dieu
je pénètre en la porte
qui élèvera mon cœur ¹⁶.

Tout est bouddhique dans ce poème, à commencer par l'expression de liesse typique du premier vers. De même, le terme de *chikai* « serment », synonyme de *chigiri*, qui, dans les poèmes d'amour, signifie aussi le serment de fidélité, rappelle évidemment les vœux des bouddhas et des bodhisattvas de sauver les êtres en établissant les expédients qui leur sont appropriés. Mais le clou bouddhique du poème est enfoncé dans l'avant-dernier vers japonais, le dernier en français, dont on comprend qu'il s'agit du développement en langue japonaise du composé sino-japonais *hosshin*, signifiant l'aspiration à l'Éveil, et qui est si important pour la pratique du fidèle. Il désigne le tout premier pas dans la carrière de bodhisattva, *bosatsu-dô* 菩薩道, le moment où l'on conçoit l'intention d'entrer dans la voie de la pratique qui mènera un jour à l'Éveil parfait. Si nous poursuivons l'enjambement avec le dernier vers, nous trouvons la locution *kokoro wo okosu kado*, qui est à l'évidence la transposition en japonais du toponyme Hosshin-mon, mais ainsi développé en japonais, le mot *kado* reprend tout son sens, qui n'est pas seulement « la porte », mais aussi la doctrine bouddhique dans son ensemble, traduction japonaise donc du composé *hōmon* 法門. En entrant au sanctuaire Hosshin-mon, le poète est conscient de pénétrer dans la doctrine bouddhique et sent en lui surgir la pensée d'Éveil, guidé qu'il sera par le dieu qui en a fait serment, ainsi équivalent d'un bodhisattva. On comprend la joie qu'il proclame au premier vers. D'autres poèmes de la rubrique approfondissent cette communication géographique entre shintō et bouddhisme de façon très explicite.

Il est d'autant plus remarquable de constater que cette rubrique des dieux, presque entièrement placée dans la lumière des bouddhas, se termine sur une série de huit poèmes tous consacrés à la cérémonie du *Daijō-sai* 大嘗祭, ou grande fête des Premices célébrée par le nouveau souverain au onzième mois. Cette fête est éminemment consacrée aux dieux du ciel et de la terre. Mais alors que les sanctuaires et leurs divinités étaient précédemment insérés dans la structure « théologique » du *honji-suijaku*, nous nous retrouvons ici dans l'atmosphère épurée des premiers poèmes sur les dieux que nous avons rencontrés dès le *Kokin-shū*. Nous ne trouvons dans ces huit pièces aucune allusion au bouddhisme. Une telle « pureté » rituelle dans huit poèmes de suite ne peut être le fruit du hasard ; nous retrouvons dans ces pièces toute l'ornementation des *kami-asobi no uta* et des *kagura-uta* : les feuilles de *sakaki* 榊 et les banderoles sacrées (*yū* 木綿 = *go-hei* 御幣), les souhaits de longévité de mille ans et dix mille règnes, les prières aux dieux pour le souverain. Dans cette ultime partie de la rubrique des dieux, Shunzei a maintenu toutes les qualités du genre : une naïveté d'énoncé mêlée à un optimisme invétéré, relevé, dans la mesure du possible pour ce qui est de la poésie japonaise, d'univocité dans l'usage du vocabulaire. Ainsi,

16. *ureshiku mo / kami no chikai wo / shirube ni te / kokoro wo okosu / kado ni irinuru* (1267).

le dernier poème, du conseiller Fujiwara no Mitsunori 藤原光範 (1126-1209), composée pour le Daijō-sai de l'empereur Go-Toba 後鳥羽 en 1184 :

Au mont des Mille Ans
 les feuilles de sakaki
 où viennent les dieux
 qu'elles aillent toujours prospérant
 pour notre seigneur¹⁷.

Ce dernier poème du recueil contient, comme toponyme, l'expression « mille années » (*chi-tose = senzai*), qui est le titre de toute l'anthologie, nouvel indice du soin qu'a pris le compilateur à l'organiser en un tout cohérent où le lecteur retrouve de loin en loin les repères qui le guident.

Chose étonnante, dans le livre XIX consacré à la rubrique du bouddhisme, nous ne trouvons pas plus d'évocation du *honji-suijaku* que dans les huit derniers poèmes de la rubrique des dieux. Cela nous donne une indication certaine sur les contraintes doctrinales que s'est imposées Shunzei dans ses choix. Le seul poème (n. 1235) qui s'enracine dans le sol japonais ne s'ouvre pas du tout sur les « traces descendues », il est au contraire tourné vers la venue du bouddha Maitreya.

Les préfaces du *Shin-Kokin-shû*

Il est à peine besoin de rappeler l'importance de ce huitième recueil impérial, qui clôt l'époque de Heian, tenu désormais pour l'âge d'or de la littérature japonaise, et annonce l'ère nouvelle de Kamakura. Son titre même de *Nouveau Recueil des poèmes antiques et modernes* manifeste les hautes ambitions de l'empereur qui l'a commandité et de ceux qui se sont attelés à sa compilation. Il fallait, trois siècles après le *Kokin-shû*, présenter un nouveau miroir de la poésie japonaise telle qu'elle s'était développée depuis cet archétype, mais aussi renouveler les critères de choix et remettre en valeur des œuvres auparavant délaissées.

Le recueil fut commandé en 1201 par l'empereur Go-Toba (1180-1239, reg. 1183-1198), que Minamoto no Yoritomo, le premier shōgun de l'époque de Kamakura, obligea à abdiquer. Après le malheureux « coup d'État de Jōkyū » 承久の亂, en 1221, il fut exilé jusqu'à sa mort aux îles Oki 隱岐. En 1201 (onze ans seulement après le *Senzai-shû*), la tâche d'élaborer le *Shin-Kokin-shû* fut confiée à un groupe de lettrés réunis autour de Fujiwara Teika 定家 (1162-1241), l'illustre fils de Shunzei, dans un « bureau de la poésie » (*waka-dokoro* 和歌所), dont Jien 慈圓 (1155-1225), qui jouissait des faveurs de Go-Toba fit sans doute aussi partie. L'histoire compliquée de cette anthologie s'échelonne de 1205 à 1216. Dans l'édition de 1205, la plus répandue, le *Shin-Kokin-shû* comporte 1978 ou 1979 poèmes, ce qui en fait le plus long des huit recueils. Les poètes les mieux représentés sont les contemporains, et spécialement les moines : Saigyō 西行, Jien, Shunzei, Jakuren 寂蓮. Teika, le compilateur, a aussi une place de choix.

L'intention d'émuler le *Kokin-shû* est rendue plus évidente par les deux préfaces, l'une en chinois, l'autre en japonais, sur lesquelles s'ouvre le recueil ; la chinoise

17. *Chitose-yama / kami no yo-saseru / sakaki-ba no / sakae masaru ha / kimi ga tame toka* (1287) Jeu de mots sur *kami no yo // saseru* et *kami no yosaseru* : « les feuilles plantées (fichées) à l'âge des dieux » et « les feuilles de sakaki où les dieux descendent ».

est cette fois en premier et la japonaise en second, ce qui restaure l'ordre original. C'est encore une fois le texte japonais qui représente la source la plus précieuse pour connaître les intentions des compilateurs. Il est l'œuvre de Fujiwara no Yoshitsune 藤原良經 (1169-1206), l'un des poètes les mieux représentés du recueil. Ses poèmes à thème bouddhique sont nombreux, mais nous ne trouverons que peu de traces religieuses dans le texte. La préface chinoise est l'œuvre de Fujiwara no Chikatsune 親經 (1151-1210), l'un des meilleurs écrivains de style chinois en prose et poésie de son époque. Malgré les différences de contenu, dues aux plus grandes contraintes de la rédaction chinoise, les deux textes peuvent être lus en parallèle. L'un des traits les plus remarquables est que pour la première fois les bouddhas y sont mentionnés sur un pied d'égalité avec les dieux japonais. On relève une autre note originale, sur ce que nous pourrions appeler l'aspect cognitif de la poésie, soulignant l'accès qu'elle nous donne à ce qui est éloigné aussi bien dans l'espace que dans le temps : « De cette façon, il n'y a sans doute que cette voie (de la poésie) pour manifester le cœur des hommes du passé, qui nous est inconnu, et pour connaître ce qui est au-delà des frontières, que nous ne verrons jamais. »

Il est indéniable que les préfaces ne nous donnent pas tous les renseignements que nous cherchions sur la conception de la poésie qui présida à la compilation ; il faut aller les chercher dans les écrits de l'un des collaborateurs les plus importants de l'anthologie, le moine-poète Jien, dont nous possédons plusieurs préfaces qui éclairent les conceptions entre bouddhisme et poésie à la même époque et dans le même milieu. La référence à Jien, à ses exposés théoriques comme à ses poèmes bouddhiques, permet de mieux comprendre à la fois les conceptions qui président à l'agencement des poèmes sur les dieux et les poèmes bouddhiques et l'expression poétique elle-même dans ses implications religieuses.

Les poèmes sur les dieux du *Shin-Kokin-shû*

La dernière partie du cours fut naturellement consacrée aux poèmes religieux du *Shin-Kokin-shû*, essentiellement à ceux du livre XIX sur les dieux japonais. Il y en a soixante-cinq dans ce livre, et le même nombre dans le livre XX consacré aux poèmes sur la doctrine bouddhique, ce qui nous ramène à l'équilibre du *Go-Shûi-shû*. On sait que l'une des caractéristiques majeures du *Shin-Kokin-shû* est la remarquable continuité dans la disposition des poèmes. Plus systématiquement que dans les recueils précédents, l'ensemble des poèmes est organisé en narration, chaque poème s'insérant dans une série ; ainsi les cinq livres sur les Amours décrivent la courbe de l'évolution des sentiments, de la rencontre jusqu'au désamour. Il convient d'être attentif au mouvement, narratif ou logique, qui entraîne ces poèmes.

Le premier d'entre eux est significatif :

Vous devriez le savoir
 que le gracieux pin
 fêta en ce jour de l'an
 jusqu'au bout de sa croissance
 ira en prospérant¹⁸

18. *shirurame ya / kyô no ne no hi (ne-no-bi) no / hime-ko-matsu / oimu sue made / sakayu beshi to ha* (1852).

Il s'agit d'un exemple typique de *takusen*, de révélation personnelle d'un dieu, un *shirushi*, qui annonce bonheur et réussite à son bénéficiaire. Il est remarquable que le premier poème de ce livre évoque la divinité de Hiyoshi, étroitement liée à l'école bouddhique Tendai. Il ouvre une série de treize poèmes qui sont autant de révélations divines anonymes et qui offrent au lecteur un éventail de l'interaction entre les dieux et les hommes, caractérisée par l'intervention personnelle de la divinité. Dans cette ambiance on ne peut plus éloignée du bouddhisme, les compilateurs insèrent dès le troisième poème un élément qui vient perturber le caractère linéaire et univoque qu'a à première vue cette série :

De Potalaka
sur la berge du sud
la chapelle installée
dès à présent prospérera
la vague de glycines du nord¹⁹

Le post-scriptum nous dit que ce poème fut prononcé par la divinité de l'un des sanctuaires du Kasuga-jinja, lié au temple bouddhique Kōfuku-ji 興福寺. Le toponyme *Fudakaraku*, en sanscrit *Potalaka*, désigne la montagne où demeure le bodhisattva Avalokiteçvara dans le sud de l'Inde. Là où l'on attendrait un *utamakura*, un toponyme poétique typiquement japonais comme vers introductif d'un poème dans une série consacrée aux révélations de dieux locaux, celui-ci détonne. Le nom indien couplé avec le terme sino-japonais *dō* 堂 (« chapelle »), font objectivement de ce poème un *shakkyōka*, mais œuvre d'un dieu japonais. Les « glycines du nord » faisant allusion à la branche septentrionale du clan des Fujiwara, dont le Kōfuku-ji est le temple tutélaire, ce poème relie en conséquence le bodhisattva Kannon à la divinité du sanctuaire de Kasuga et ne se comprend que dans le cadre du *honji-suijaku*.

On a remarqué aussi, dans la même perspective, l'ambiguïté particulièrement habile de l'un des poèmes énoncés par un dieu à l'intention d'une femme âgée qui ne se sentait plus la force de s'acquitter des trois pèlerinages à Kumano dont elle avait fait vœu ; alors qu'elle passait la nuit au sanctuaire, elle reçut ce poème en rêve :

Longue est la route
si lointaine la distance
qui nous sépare
déploie ta pensée
je ne t'oublierai pas²⁰

Cette prévenance du dieu à l'égard d'une vieille fidèle est certes émouvante, mais l'avant-dernier vers, *omoi-okoseyo*, « suscite une pensée », rappelle celui de même sens vu plus haut et prononcé par le Kumano-gongen : *kokoro wo okosu*. Le dieu conseille d'une part à la vieille femme de se contenter de faire le vœu de son pèlerinage, mais ce sens se superpose à celui de l'expression bouddhique, et l'on comprend alors que la recommandation du dieu va beaucoup plus loin : inutile de faire un long et dur pèlerinage, ce qui importe avant tout, ce que le dieu, avatar d'entités bouddhiques, recommande à la croyante, c'est de susciter la pensée

19. *Fudaraku no / minami no kishi ni / dō tatete / ima zo sakaen / kita no fujinami* (1854).

20. *michi tōshi / hodo mo haruka ni / hedatareri / omoi okoseyo / ware mo wasureji* (1859).

d'Éveil. On comprend alors, une fois saisie l'allusion bouddhique du dernier vers, qu'elle est clairement annoncée par le premier : *michi tôshi*, « la route est longue », celle du pèlerinage, mais bien plus encore « lointaine est la voie », la voie bouddhique, terme qui désigne aussi l'Éveil : lointain est l'Éveil, et le premier pas est le déploiement de la pensée d'Éveil. La divinité de Kumano se fait garante de cette résolution bouddhique.

L'examen de la série des treize premiers poèmes de la rubrique, fait en prêtant attention à la façon dont ils s'enchaînaient les uns aux autres, révèle une trame devenant peu à peu narrative et qui culmine avec l'affaire scandaleuse de la tentative d'usurpation de la fonction impériale par le moine Dôkyô 道鏡 au détriment de l'impératrice Shôtoku 稱徳 autour de l'an 769. Se présentant à première vue comme un choix de poèmes révélés par les dieux (*takusen*), et appartenant donc à un sous-genre déterminé des *jingi-ka*, ils sont l'objet d'une manipulation subtile des compilateurs qui amène le lecteur à les considérer au moins sous deux aspects : leur sens individuel et leur sens « collectif ».

Nous trouvons une autre série remarquable dans les quinze poèmes 1871 à 1885, qui ont tous pour thème le sanctuaire d'Ise. On sait que dans ce haut lieu de la religion japonaise, vaste complexe comprenant chapelles et lieux saints regroupés autour des deux structures principales, le *naikû* 内空 et le *gekû* 外宮, la divinité principale est la déesse du soleil, Amaterasu-ômikami, dont est issue la lignée impériale du Japon, et qu'à l'instar d'autres grands sanctuaires, le bouddhisme n'y est présent qu'en creux, pour ainsi dire, puisqu'un ancien accord entre la divinité d'Ise et une entité maligne qui tentait d'empêcher la future propagation du bouddhisme au Japon entraîna la promesse selon laquelle le nom des trois Joyaux ou de ce qui s'y rapporte ne serait jamais prononcé dans le sanctuaire. Les « vestales » (*saigû*) ou prêtresses de sang royal qui y officiaient devaient donc utiliser des périphrases pour désigner tout ce qui concernait le bouddhisme. Ces deux éléments, l'identité de la divinité principale et l'interdit de vocabulaire, permettent de comprendre les ressorts de l'enchaînement poétique de cette série, à condition de garder à l'esprit que la grande déesse Amaterasu n'est autre que l'aspect « japonais », la dimension opérative auprès des Japonais, du grand bouddha Vairocana, considéré comme le bouddha suprême dans l'école ésotérique Shingon comme dans l'école Tendai. Dès le premier poème, le ton est donné avec l'emploi du mot *chigiri* (« alliance, engagement, lien ») : il peut s'agir de l'engagement amoureux, de l'engagement du dieu et du fidèle, mais aussi de l'engagement qui lie un bouddha ou un bodhisattva au croyant. Ainsi placé au début de la série, il la prédispose à une exégèse « bouddhisante ». Elle culmine au dixième poème, œuvre de Saigyô, qui annonce sans plus d'ambiguïté la véritable intention de l'enchaînement. Composé au sanctuaire de Tsukuyomi no mikoto (le dieu de la lune est masculin), il chante ainsi la lune et son dieu :

Clair et radieux
du ciel des nuages
au pic des Aigles
il adoucit sa lumière
au bois de Tsukiyomi²¹.

21. *sayaka-naru / washi no taka-ne no / kumoi yori / kage yawaraguru / Tsukiyomi no mori* (1879) *Tsukiyomi = Tsukuyomi*.

On reconnaît le deuxième et le quatrième vers : le pic des Aigles, le *Ryôju-sen* 靈鷲山 où fut exposé le *Sâtra du Lotus* d'abord, puis le déploiement en japonais de la première partie de la locution *wakô-dôjin* (« adoucir sa lumière pour s'identifier à la poussière du monde »), les deux réunis dans ce poème sur le dieu lunaire d'Ise pour signifier l'accès à la vérité ultime sur la nature de cette divinité, qui n'est autre que la trace descendue du Bouddha. Le bois sacré de Tsukiyomi est éclairé par la lumière du *Lotus*, le lien entre les deux est attesté par l'ensemble des poèmes qui précèdent et préparent cette révélation. Ce point culminant de la série, la mise en relation explicite du sanctuaire d'Ise avec sa « base originelle » bouddhique, est renforcé par le onzième poème, œuvre de Jien :

De l'adoucissement
de sa lumière un surplus
de clarté surgit
sur le fleuve d'Isuzu
la lune d'une nuit d'automne²²

Nous avons un excellent exemple avec ce poème d'une superposition si riche qu'elle en frise l'excès. La première locution *yawaraguru hikari* « lumière adoucie », reprend à l'évidence l'idée du *honji-suijaku* ; d'après le contexte « iséien », nous comprenons qu'il s'agit de la relation fondamentale entre le bouddha Dainichinyorai 大日如来, le Grand Solaire, et la déesse du soleil Amaterasu. Mais avec l'expression *amaru kage* « la clarté en surplus », « le reflet débordant », Jien nous fait comprendre que le Bouddha primordial peut certes s'efforcer d'adoucir sa lumière pour qu'elle soit supportable aux hommes, mais il y en a toujours un débordement, une sorte de trop-plein d'être qui s'est concrétisé dans la lune, le dieu de la lune donc, *Tsukiyomi no mikoto*, aux côtés de la déesse solaire. La dimension shintô est soulignée par le toponyme poétique d'*Isuzu-gawa*, qui ancre encore davantage le poème dans le sanctuaire. Et pourtant, avec Jien, il est difficile de penser que ce surplus de lumière puisse s'arrêter à l'entité shintô de Tsukiyomi. Dans ses poèmes bouddhiques, la lune joue un rôle important comme métaphore du bouddha. Il faut donc reconsidérer ce qu'est ce débordement de reflet et de lumière. Nous avons vu plusieurs poèmes sur le *honji-suijaku* où la lune était la base originelle, son reflet étant la lumière, ou le givre, sur le sol du sanctuaire. En suivant l'idée principale du premier vers, on peut comprendre que ce qui reste, ce qui est en surplus, est une lumière non adoucie, et donc une entité bouddhique, ce qui redonnerait à la lune son identité de bouddha. Elle serait en même temps le dieu shintô et l'entité bouddhique, de façon conforme à la scolastique du Tendai dont le dernier mot est l'identité du phénoménal et du réel saisie dans la contemplation. Si nous nous fondons sur la pensée de Jien telle qu'elle s'exprime dans ses poèmes à thème bouddhique, nous pouvons considérer ce poème comme l'expression du retour de la lumière originelle du bouddha vers son état premier à travers son détour – son adoucissement – dans le monde phénoménal.

Après ce point d'orgue prolongé sur deux poèmes et savamment amené par ceux qui précédaient, après ce rappel de l'identité des dieux et des bouddhas, et plus spécialement de la divinité d'Ise avec le Bouddha, nous pourrions nous attendre à ce que la série sur Ise prenne fin. Ce n'est pas le cas, mais dans les cinq poèmes

22. *Yawaraguru / hikari ni amaru / kage nare ya / Isuzu-gawara no / aki no yo no tsuki* (1880).

sur le même thème ajoutés par les compilateurs, nous ne trouvons plus aucune allusion à l'idée des émanations de la base originelle, comme si elle avait été distillée progressivement jusqu'à affleurer à la surface, avant de se retirer, une fois la vérité proclamée, sous le voile des rites antiques et familiers. Le livre présente ensuite six poèmes en série de Jien qui réinscrivent clairement les chants des dieux dans la dimension bouddhique, mais les tout derniers poèmes retournent à la norme « purifiée » qui nous est familière.

Quelles conclusions peut-on tirer de cette lecture des poèmes sur les dieux des huit premières anthologies officielles ?

Tout d'abord, il semble évident que la rubrique *Jingi-ka* n'est pas antérieure à la rubrique *Shakkyô-ka*, mais que les deux se sont développées symétriquement. On peut même estimer que c'est le regroupement des poèmes à teneur bouddhique, qui se trouvent dispersés mais bien identifiables dès les plus anciens recueils, en une même rubrique, qui a suscité le souci d'établir une rubrique parallèle concernant les divinités japonaises. Celles-ci étaient déjà l'objet de séries de poèmes, de facture et de teneur très archaïques, ou plutôt archaïsantes, centrés sur l'aspect liturgique et rituel, voire de spectacle liturgique, qui se caractérisaient par une univocité complète de leur expression. En outre, la préoccupation de maintenir et de faire prospérer la maison impériale est aussi évidente dans nombre de ces pièces, et elles font souvent en ce sens double emploi avec les poèmes de la rubrique des célébrations (*ga no uta, ga-ka*).

Parmi les poèmes sur les dieux plus élaborés, on relève l'importance donnée aux manifestations visible des divinités, *shirushi* ; leur aspect « présentiel » (*arahito-kami, aki-tsu-kami*) fait l'objet de nombreuses pièces qui rapportent ce que le poète a cru en percevoir.

Dès l'institution d'une rubrique *Jingi-ka* se met en œuvre l'idéologie du principal et du vestigiel, *honji-suijaku*, et de l'adoucissement de la lumière, *wakô-dôjin* ; les deux rubriques sont dès lors à lire et à comprendre en parallèle, la rubrique bouddhique, où les dieux interviennent rarement, se concentre sur les aspects principiels, doctrinaux ou pratiques de la religion, tandis que la rubrique des dieux poursuit, à la lumière du *honji-suijaku*, l'examen poétique de l'interaction entre dieux et hommes, interaction qui doit mener soit à la prospérité en ce monde, soit au « changement d'aiguillage » de la piété à but pratique vers la production de la pensée d'Éveil et le désir d'entrer dans la carrière de bodhisattva. Cette interaction amène aussi à reconsidérer les modalités présentes des *kami*, qui sont à la fois eux-mêmes et renvoient à une réalité autre.

Nous avons vu également que, malgré le sens littéral des deux expressions programmatiques sur le vestigiel et l'adoucissement, quelques poèmes, œuvres des moines les plus enclins à la scolastique, insistent de façon explicite sur l'égalité entre les deux dimensions : les dieux ne sont pas de simples traces descendues, ils ne sont autres que les entités bouddhiques. Ici opère au mieux la pensée d'assimilation, d'égalité telle qu'elle est concentrée dans la particule *soku* 即 de la scolastique Tendai, qui marque l'égalité des contraires, la coïncidence des opposés telle qu'elle est perçue dans la contemplation.

On ne peut cependant qu'observer que dans toutes les rubriques sur les dieux se trouve un noyau de poèmes shintô archaïsants et absolument réfractaires à toute interprétation bouddhique. Cela ne peut être l'effet du hasard. On a vu en particulier

que les séries sur des cérémonies aussi importantes du point de vue politique que les *daijô-sai* (*daijô-e* 大嘗會) ou « Dégustation des prémices » qui marque l'avènement d'un empereur ne laissent aucune prise à l'exégèse bouddhiste. Il faut se garder de voir cela comme une sorte d'ultime signe de résistance à l'emprise totalisante bouddhique, mais il est bien plus intéressant de considérer ces poèmes comme la concrétisation langagière du pacte primordial passé dans les grands sanctuaires shintô où tout ce qui concerne explicitement le bouddhisme est frappé d'interdit. Le bouddhisme y est alors d'autant mieux souligné qu'il est en surface absent.

Les conséquences langagières de ces relations sont évidentes : dès le début, le rappel de l'origine divine de la langue japonaise, indissociable de son expression poétique, place l'activité poétique elle-même, qu'elle soit bouddhique ou shintô, sous la protection et la supervision des *kami* ; la poésie est l'activité religieuse japonaise par excellence, et la langue japonaise est placée au niveau du chinois, langue de prestige et transmetteur des doctrines bouddhiques, comme langue de salut. Non seulement au niveau du chinois, mais au-dessus même, puisqu'on ne trouve rien qui justifie la vertu salvatrice de la langue chinoise. Le japonais est la plus évidente manifestation de la présence des dieux, dont la vraie nature se comprend par le bouddhisme.

SÉMINAIRE. LECTURE DE TEXTES SINO-JAPONAIS :
LA BIOGRAPHIE DE FUJIWARA SEIKA

Le séminaire de cette année portait sur un texte en sino-japonais (*kanbun*) choisi pour l'intérêt du style comme du sujet. Nous avons pris, dans l'un des textes les plus connus du XIX^e siècle, les *Récits des sages d'antan* (*Sentetsu-sôdan* 先哲叢譚) de Hara Nensai 原念齋 (1774-1820), publié en 1816 en huit livres présentant les vies de soixante-douze lettrés confucianistes de l'époque d'Edo, la première biographie, celle de Fujiwara Seika 藤原惺窩 (1561-1619), réputé être celui qui a introduit le néoconfucianisme au Japon. Le récit très vivant et parsemé d'anecdotes reflétant la situation politique et religieuse de l'époque a fait l'objet d'une lecture systématique et commentée sous la forme d'un séminaire quotidien de deux heures pendant sept jours, ce qui a permis d'en lire l'ensemble et de présenter aux participants dans sa cohérence un texte représentatif de la littérature savante.

PUBLICATIONS

Articles et contributions à des ouvrages collectifs

Robert J.-N., article « Senshi », in Audrey Fella (dir.), *Les femmes mystiques : histoire et dictionnaire*, Bouquins, Robert Laffont, 2013.

Robert J.-N., « La Vestale et le Lotus » - Les vingt-huit poèmes de Senshi-naishinnô sur le *Sûtra du Lotus* », in Cécile Sakai et al., *Les Rameaux noués – Hommages offerts à Jacqueline Pigeot*, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études japonaises, Collège de France, 2013, p. 61-75.

Robert J.-N., « Le voyage du phénix en Eurasie : À la recherche d'une chimère ? », in Nathalie Beaux et Li Xiaohong (dir.), *Créatures mythiques animales, écriture et signes figuratifs*, éditions Youfeng, Paris, 2013, p. 5-21.

COLLOQUES ET CONFÉRENCES

7 septembre 2012 : conférence d'ouverture en japonais sur « La collection et le fragment dans la littérature religieuse, leur développement et leurs rapports », dans le cadre du colloque « Discours du fragment » organisé par l'Institut national de la littérature japonaise (Kokubungaku kenkyū shiryō-kan) et le Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale, Université Keiō (Tōkyō).

3 novembre 2012 : conférence d'ouverture en japonais sur « Les études japonaises et la philologie », dans le cadre du colloque « Présent et avenir des études japonaises », Université Rikkyō, Tōkyō.

8 novembre 2012 : conférence à la Maison franco-japonaise de Tōkyō sur « Le purisme des langues à l'âge de la mondialisation ».

1^{er} mars 2013 : communication « *Shakkyō-ka* as religious experience » au *Waka Workshop 2013* consacré aux *shakkyō-ka* [poèmes japonais à thème bouddhique], Department of East Asian Languages and Literatures, Université de Yale.

5 juin 2013 : « Les fondements bouddhiques de la solidarité au Japon », intervention au séminaire « Entretien sur les avatars de la solidarité » organisé par Alain Supiot, Collège de France.

ACTIVITÉS DIVERSES

4 décembre 2012 : débat avec le Prof. Cécile Sakai aux « Mardis des Bernardins » : « La tradition et sa remise en cause dans le Japon moderne ».

23 avril 2013 : conférence du CLAS du Collège de France : « L'écriture au Japon, ou l'alphabet n'est pas tout ».

12 au 16 mai 2013 : participation à la 87^e assemblée de l'Union académique internationale (UAI) à l'Académie des sciences et de littérature de Mayence.

24 mai 2013 : intervention au colloque « De maître à élève : vingt ans de recherche sur l'art et l'archéologie de l'Extrême-Orient à Paris-Sorbonne », colloque à la mémoire de Flora Blanchon, INHA.

Organisation avec Thomas Römer et Damien Chaussende du colloque « Vérités et mensonges dans les sociétés orientales » (Collège de France, Société asiatique, CRCAO), les 10 et 11 juin 2013 au Collège de France.

Activités de Didier Davin, ATER

Cette année ayant été principalement consacrée à terminer la rédaction de la thèse, les activités scientifiques qui ne s'inscrivaient pas dans cette perspective ont été volontairement évitées. Il n'y eut donc qu'une seule participation à un colloque et une seule publication, les deux reprenant des points importants de ce travail.

À l'invitation de l'Institut national de littérature japonaise, *Kokubungaku kenkyū shiryōkan*, une mission de trois semaines a été effectuée au Japon du 20 février au 9 mars 2013. Cette mission s'inscrivait dans le programme « Collection et fragment » mené conjointement par l'Institut national de littérature japonaise et le Collège de France, ainsi que l'université Paris Diderot.

Publications

Davin D., « La métaphore du nuage et de la pluie dans le *Kyōun-shū* d'Ikkyū Sōjun », *Journal asiatique*, 2012, vol. 300, n° 2, p. 841-854.

Participation à des colloques

« L'amour aveugle du vieux moine : La question de la servante Shin dans le *Kyōun-shū* » Colloque *Vérités et mensonges dans les sociétés orientales*. 10 et 11 juin 2013, Société asiatique – Collège de France, Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (CNRS-UMR8155) et unité Proche-Orient – Caucase (CNRS-UMR7192).