

ANNUAIRE du **COLLÈGE DE FRANCE** 2018 - 2019

Résumé des cours et travaux

119^e
année



COLLÈGE
DE FRANCE
—1530—

PHILOLOGIE DE LA CIVILISATION JAPONAISE

Jean-Noël ROBERT

Professeur au Collège de France

Mots-clés : *Roman du Genji*, philologie, civilisation japonaise, langue, bouddhisme, histoire

La série de cours « Le Roman du Genji : poésie, langue et bouddhisme » est disponible, en audio et vidéo, sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/site/jean-noel-robert/course-2018-2019.htm>), ainsi que le colloque « Hiéroglossie IV : sinoglossie » (<https://www.college-de-france.fr/site/jean-noel-robert/symposium-2018-2019.htm>).

ENSEIGNEMENT

COURS – *LE ROMAN DU GENJI* : POÉSIE, LANGUE ET BOUDDHISME

Le cours de cette année nous a ramenés quelques siècles en arrière, après celui de l'an passé qui était consacré au moine Dôgen (1200-1253) et au rapport complexe qu'il avait instauré entre le chinois et le japonais dans l'expression de son expérience de l'Éveil élaborée comme point central de son activité d'enseignement et d'administration religieuse. En abordant le corpus dôgenien, où les deux langues se répondent en trois niveaux bien différents : le chinois classique et le japonais classique comme manifestation désormais familière de la complémentarité *wa-kan* (sino-japonaise, plus exactement *nippo-chinoise*) d'une part, auxquels vient s'ajouter le chinois pseudo-vulgaire du *chan* que Dôgen consacre en idiolecte japonais du Zen, notre enquête a touché un point axial de la hiéroglossie japonaise, dont les conséquences apparaîtront davantage encore à l'époque moderne, lorsque Dôgen accèdera à la dimension de la *Weltliteratur*. Nous pensons avoir montré alors la pertinence et la nécessité d'aborder Dôgen dans le prolongement de l'année

consacrée à Jien (1155-1225), qui le précédait d'une génération, tant la formation intellectuelle et l'œuvre poétique japonaise du premier se situait dans la lignée du second, partiellement peut-être pour ce qui est de la poésie d'expression japonaise, bien plus profondément pour ce qui est de la pensée lotusienne.

En revenant aux environs de l'an Mil, nous reprenions le fil de l'enquête selon une perspective parallèle certes, mais concentrée à première vue sur ce qui pourrait relever plus strictement de l'histoire littéraire. S'y ajoutait la témérité de nous attaquer à l'un des monuments les plus étudiés et commentés de la littérature japonaise au Japon même et dans le monde, et cette fois indéniablement un sommet de la *Weltliteratur*. La première question qui devait se poser est celle de la justification d'une telle démarche. Pouvait-on dire encore quelque chose sur le *Roman du Genji*, le *Genji-monogatari*, qui ne soit pas redondant avec la masse des travaux paraissant chaque année sur cette œuvre ?

Il était pourtant évident qu'esquiver le passage du *Genji* par pusillanimité méthodique revenait à feindre d'ignorer la position centrale de cette œuvre dans notre enquête, dont elle constitue peut-être la clef de voûte. Nous en avons pris conscience, une fois de plus, au hasard d'une lecture faite il y a plusieurs années qui nous avait amené à remonter, à propos d'un poème, le fil des allusions jusqu'au *Sûtra du Lotus*. Nous reviendrons plus loin sur ce point précis, mais il avait été aussi important pour nous engager plus avant que l'épisode du « golem de paroles » pour notre étude du *Senjû-shô* et de Saigyô (cours de 2015-2016). L'explication approfondie de ce poème, dont la portée réelle avait échappé, semble-t-il, à tous les chercheurs que nous avons pu consulter, montrait une fois de plus que ne pas tenir compte de la profonde résonance bouddhique du roman, médiatisée par un vocabulaire et des images que pouvait apprécier le public de l'époque mais rendue moins discernable au fil du temps et de l'évolution culturelle, serait une erreur fondamentale. Ici encore, les moyens langagiers permettant de sous-tendre aussi efficacement cette base religieuse sont le produit du processus de décalage et d'altération que l'on voit précisément fleurir dans toute sa complexité aux environs de l'an Mil, élaboré dans le langage raffiné des poétesses dont notre romancière est l'une des plus prestigieuses représentantes pour les modernes, mais qui n'était alors qu'une personne parmi une pléiade de talents confondante en sa diversité.

Il était d'autant plus important de ne pas reculer devant la tâche que le *Roman du Genji* jouit encore et plus que jamais d'un statut tout particulier au Japon bien sûr, mais aussi désormais dans la *Weltliteratur*. Nous laisserons celle-ci de côté, bien que ce nouvel essor démontre qu'une grande œuvre se laisse aborder sous une pluralité d'aspects et que sa richesse herméneutique dépassera les efforts les mieux concertés pour la réduire à une seule dimension. Ce n'est bien sûr pas ce que nous aurons cherché à faire, notre propos étant seulement de mettre au jour ce qu'il faudra bien appeler une structure, une charpente plutôt, soutenant l'ensemble intellectuel de l'œuvre. Car il s'agit bien de l'intelligibilité qui est en jeu ici, et de l'intention auctoriale.

Le *Genji-monogatari*, tout le monde en convient, est le classique par excellence de la littérature japonaise. Il répond sans doute à toutes les définitions possibles d'un classique, même les plus triviales. Il est vrai que tout le monde le connaît et que peu de gens l'ont lu en son entier. Les noms de ses personnages sont sur toutes les lèvres, ils sont même repris par les professionnelles du divertissement, individuellement ou collectivement. Il n'y a pas si longtemps qu'un groupe de jeunes chanteurs, un *boy's*

band, s'était affublé du nom de *Hikaru Genji*, « le radieux Genji », faisant malheureusement bien peu d'honneur au personnage à qui ils entendaient rendre hommage, mais l'on serait en peine de trouver un parallèle dans la culture de masse occidentale. Des applications proposent aux jeunes Japonaises des tests pour s'identifier à celle des héroïnes dont elles seraient le plus proche, reprenant en version moderne ce qui se faisait dans les cours européennes du XVI^e siècle avec *Amadis de Gaule*. Nous ne parlerons pas des bandes dessinées et des dessins animés ; rappelons seulement que la popularité, renforcée par le « Millénaire » de l'œuvre célébré à grands frais en 2008, tant par des colloques et rencontres académiques que par des événements destinés à un plus grand public, a sans doute culminé avec la série animée de 2009 « Le Millénaire du *Genji* » (*Genji-monogatari sennen-ki*). La conception même de cette série était remarquable, puisque les producteurs décidèrent d'abandonner le projet de départ, qui était d'adapter en dessins animés une bande dessinée dont l'intrigue remaniait la trame narrative originelle à l'attention de lecteurs modernes, pour se fonder directement sur le roman lui-même, en un geste de fidélité qui nous semble plus efficace.

Il serait cependant trompeur de penser que l'épithète de « classique » que l'on décerne si facilement au *Roman du Genji* le voue au destin commun des classiques, à l'enfermement dans un nimbe protecteur et isolant que seuls les spécialistes se hasardent à franchir, tout en évoquant chez chacun un univers assez flou remontant aux cours insipides du collège. Un ensemble de faits de culture montre en effet que nous sommes en présence d'une œuvre dont la place n'est pas que symbolique. Le premier indice en est le nombre de traductions en japonais moderne, un flot continu qui va croissant depuis les premières versions données successivement par la poétesse Yosano Akiko (1878-1942). Tout aussi imposant est le nombre d'éditions bilingues donnant le texte original et une version moderne, et l'on voit en ce moment s'achever la parution en neuf volumes d'une édition de poche ne comportant que le texte original accompagné d'un copieux commentaire dans la prestigieuse collection Iwanami Bunko. En ce sens, le *Genji* se peut comparer au *Quichotte*, à Dante ou à Shakespeare (le « corpus » shakespearien comme un tout), mais on serait bien en peine d'en trouver l'équivalent dans la littérature française, où aucune œuvre unique n'émerge avec la même autorité incontestable.

Cette proximité avec les lecteurs se voit aussi illustrée par un trait pittoresque de la vie intellectuelle japonaise, qui a prospéré de façon singulière pendant les années précédant l'explosion de la « bulle » financière, mais qui se maintient encore de façon significative, celui des « centres culturels » (*bunka-sentaa*). Il s'agit de quelque chose d'à peu près équivalent à ce que l'on appelait parfois les « universités du troisième âge », des cercles d'enseignement souvent fréquentés par des gens à la retraite, avec une grande majorité de femmes, mais pas uniquement d'ailleurs : un public plus jeune venait, et vient encore, y chercher aussi un supplément de culture dont il n'avait pu bénéficier pendant sa période scolaire, par exemple des jeunes employés qui avaient suivi un cursus technique ou scientifique. Bien qu'ayant considérablement diminué depuis la crise économique, ces centres existent toujours, plus actifs que jamais, dans les grandes villes japonaises, souvent, hélas, sous le nom encore plus anglicisé de *karuchaa-sentaa*. Un parcours rapide des programmes disponibles sur Internet confirme encore maintenant ce que nous avons pu constater depuis des années. Deux œuvres majeures japonaises sont invariablement proposées dans un choix de cours par ailleurs fort divers et changeant chaque année : le *Man'yô-shû*, d'une part, et le *Genji-monogatari*, de l'autre. La présence pérenne de ces

deux œuvres ainsi associées nous invite à nous poser la question de leur rôle symbolique dans la culture et l'imaginaire japonais, question à laquelle, nous l'espérons, il sera partiellement répondu l'an prochain. Notons en attendant qu'un point commun des deux œuvres est leur opacité langagière, encore qu'elle ne se présente pas du tout de la même façon. Cet engouement visible (nombreux sont les lecteurs japonais, qui ont fait littéralement du *Genji* leur livre de chevet) malgré les difficultés de compréhension doit forcément susciter notre curiosité. En remarquant tout d'abord que, malgré les formes modernes qu'il a prises, il s'agit en réalité d'un phénomène ancien. Le *Genji* a été, dès sa rédaction, l'objet d'un intérêt passionné qui s'étendra à des cercles croissant à mesure que l'œuvre se répandra dans la société de l'époque pour se transmettre ensuite à la postérité.

Il est remarquable d'observer à cette lumière la constance de certaines attitudes que l'on dirait spontanées à l'égard du roman : l'identification que l'on encourage sur certains sites internet entre jeunes lectrices, ou plutôt – de nos jours – spectatrices, et telle héroïne du roman trouve un tout premier modèle dans le célèbre passage du *Sarashina-nikki*, rédigé autour de 1020, où l'auteresse, relatant un épisode de ses douze ans, nous donne déjà une claire idée de ce qu'était la popularité de l'œuvre :

Tandis que je me morfondais ainsi, ma mère, cherchant avec angoisse à me consoler, se procura des romans à me faire lire, et certes je m'en trouvai naturellement bien réconfortée. Ayant lu l'histoire de Murasaki [= le *Genji-monogatari*], j'étais prise du désir d'en lire la suite, mais je n'avais pas l'occasion d'en parler aux gens, et comme personne n'était encore bien habitué à la capitale, je ne pus rien trouver. Si bien que découragée, je priai en mon for intérieur pour ce qui me tenait le plus à cœur : « Faites que je puisse lire le roman du *Genji* à partir du premier livre. »

Ce vœu se trouva exaucé grâce à sa bonne tante, à qui elle avait rendu visite :

Et c'est ainsi que je revins avec les cinquante et quelques livres du *Genji* en un coffret, et un sac rempli d'autres romans [...] Quelle n'était pas ma joie ! Ce *Genji* dont je n'avais fait que parcourir à la hâte une petite partie sans bien le comprendre, je pouvais le lire à loisir à partir du premier livre, tirant les cahiers un à un, couchée dedans mon baldaquin sans être dérangée. Je n'aurais pas changé de place avec l'impératrice.

Heureuse époque où une fillette pouvait se plonger dans la lecture des cahiers manuscrits du *Genji* avec le même enthousiasme que les lectrices modernes de la collection *Arlequin* ! La fillette fait déjà allusion, il est vrai, à quelques difficultés de lecture, les attribuant au fait qu'elle n'avait auparavant pu en lire que quelques parties à la sauvette, mais il est certain que l'accessibilité du texte pour son public n'a duré que quelques années. L'idiolecte de la cour impériale à laquelle appartenait le tout petit milieu de la romancière et de ses premiers lecteurs, de moins en moins répandu à mesure que l'on s'en éloignait, évolua rapidement avec le temps et au moment où le roman acquit un statut de monument des lettres japonaises, à la fin du XII^e siècle, sa langue était devenue un sujet d'étude en soi.

Mais le roman n'est pas passé du niveau de livre de détente pour pré-adolescente à celui de classique national uniquement au fil du temps. Dès sa composition, alors qu'il circulait encore, incomplet, sous forme de cahiers séparés que les courtisans s'empruntaient mutuellement, le *Genji* fut jugé d'une tout autre dimension, et au

moins aussi célèbre que l'anecdote de la fillette du *Sarashina-nikki* est l'impérial jugement rapporté par la romancière elle-même dans son journal intime :

Il y avait une dame de cour du nom de Saemon qui nourrissait à mon endroit des pensées étonnamment malveillantes, et j'entendais en abondance les propos fort peu amènes qu'elle tenait dans mon dos et que je ne parvenais à comprendre. Alors que sa Majesté s'était fait faire lecture du *Roman du Genji*, l'ayant écouté il prononça : « Cette personne est sans doute possible érudite, elle a certainement étudié les Annales du Japon. » Ce qui fit que, sautant aux conclusions, elle s'en fut répandre parmi les gens de la cour que je n'étais qu'une pédante consommée et me surnomma même la Dame de Chambre aux Histoires (*Nihongi no mi-tsubone*). C'est bien le comble du ridicule. Alors que je me retiens même [d'étudier] devant les servantes chez moi, comment ferai-je étalage d'érudition dans un si auguste endroit ?

Bien typique de la romancière, l'indignation certainement non feinte devant le persiflage d'une rivale (nous n'avons que l'embarras du choix pour l'identifier) lui permet aussi de mentionner comme en passant la critique on ne peut plus estimable de l'empereur, qui perçoit dans les pages du récit un reflet de l'histoire du Japon telle qu'elle peut se lire dans le *Nihon-gi*, l'une des deux grandes histoires anciennes. Cette disparité des jugements, nullement contradictoire avec le contenu de l'œuvre elle-même, se retrouvera tout au long de l'histoire du Japon, jusqu'à ce que la modernisation du Japon, concrétisée par un système éducatif modelé sur l'Europe, confirme la position du *Roman du Genji* comme l'une des pièces centrales de ce qui est désormais appelé, sur le modèle européen, la « littérature japonaise ». Ce statut somme toute récent, où Murasaki-*shikibu*, l'auteresse, est désormais au Japon ce que Dante est à l'Italie ou Shakespeare à la Grande-Bretagne, a provoqué un curieux malentendu, cultivé avec une certaine mauvaise foi dans ce que l'on appelait naguère les *cultural studies* : l'affirmation souvent répétée selon laquelle le *Genji* comme classique de la littérature japonaise ne serait qu'une élaboration moderne due au désir de produire un « classique » équivalent aux modèles européens, dans le cadre d'une « littérature » dont la notion venait également d'être importée. Comme le montrent les deux citations ci-dessus, il s'agit évidemment d'une simplification outrée qui confond la cause et l'effet : c'est parce que le roman s'est trouvé au croisement d'intérêts d'ordres littéraires et poétiques, moraux, politiques, philologiques et religieux depuis sa rédaction et pendant toute la période prémoderne qu'il n'eut aucun mal à s'insérer dans les catégories exotiques importées d'Occident. Celles-ci lui ont fourni le cadre d'un nouveau développement et ont permis son entrée dans la *Weltliteratur*, mais ce n'est en aucun cas une rupture dans l'histoire de ce texte, qui serait passé d'une relative obscurité au statut de classique.

C'est précisément là que se trouve la principale énigme du *Genji* : si la plupart des Japonais cultivés ont toujours reconnu sa position centrale dans les lettres japonaises, les justifications qui ont été apportées à ce caractère d'œuvre capitale sont trop variées pour que l'on s'entende sur des raisons précises, hormis probablement la beauté du style. Cette qualité pourrait sans doute se suffire à elle-même à l'époque moderne, mais certainement pas dans le Japon de la fin de Heian à la fin d'Edo, ni même encore dans une large mesure de l'époque de Meiji à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'œuvre devait servir la morale, l'histoire ou la religion, ce sur quoi tout le monde s'accordait, mais sans que l'on trouvât jamais le centre autour duquel l'ensemble devait graviter. C'est ainsi que l'on y a vu un manuel de

gouvernement ou une dénonciation de la corruption, un guide irremplaçable du protocole de cour (*yûsoku-kojitsu*) dont la connaissance était vitale pour qui voulait y faire carrière, une véritable réflexion sur les principes de la politique, sur la conduite féminine et bien d'autres choses encore. C'est sans doute sur le *Genji* en tant que recueil poétique que les opinions s'accordent le plus facilement : avec ses huit cents poèmes, il pourrait se comparer par la taille avec certaines des anthologies poétiques impériales (*chokusen-shû*) qui virent le jour à partir du X^e siècle et l'on vit se multiplier à l'époque d'Edo les éditions des poèmes seuls dégagés de leur contexte narratif, bien que la plupart des lecteurs de ces *digests* poétiques fussent sans nul doute capables de les resituer dans l'intrigue.

Il faut enfin souligner que la lecture qui a été la nôtre, fondée sur la reconnaissance de la structure bouddhique profonde de l'œuvre, ne visait certes pas à l'originalité, car elle est probablement la plus régulièrement soutenue par les commentateurs anciens, pour disparaître ensuite graduellement des travaux des philologues tenant des « études nationales » (*kokugaku*), lesquelles, en portant cette œuvre au pinacle bien avant « l'occidentalisation » du concept de littérature, avaient tout intérêt à la présenter comme la plus indépendante possible des influences continentales. Les faits, pourtant, continuent d'être têtus et nous pensons avoir pu montrer au cours de l'année comment les doctrines bouddhiques informent toutes les dimensions du roman, jusque dans son organisation interne. Ce que nous pouvons saisir de la personnalité de la romancière grâce à son *Journal* ou *Notes journalières* (*nikki*) que nous avons la chance de posséder rend tout à fait probable cette structuration bouddhique, dont certains éléments essentiels n'ont pas échappé aux commentateurs anciens, et il a été important de mettre en relief ce que Murasaki-*shikibu* nous disait d'elle-même avant d'aborder son œuvre.

Nous assumerons évidemment que les grandes lignes du roman sont connues : il relate la vie du protagoniste, le « Radieux Genji », *Hikaru Genji* sur un demi-siècle, suivi d'une quinzaine d'années (environ entre 15 et 30 ans) de celle de son fils adoptif Kaoru. Le prince Genji est fils de l'empereur fictif Kiritsubo-*in* et de l'une de ses concubines de rang mineur. En butte aux jalousies, sa mère meurt peu de temps après sa naissance, et l'enfant, élevé à la cour, recevant l'éducation la plus raffinée, se distingue rapidement par sa beauté et son intelligence. Doué de tous les talents, il se précipite très tôt dans une succession d'aventures amoureuses qui formeront la matière du roman. Elles acquièrent aussi une dimension politique, car le Prince ne reculera pas devant l'une des pires fautes qui se puissent commettre en ayant une liaison avec l'une des épouses de son père. Il en naît un fils qui accèdera ensuite au trône. Son amour principal est cependant celui qu'il entretient avec la toute jeune Murasaki-*no-ue*, dont le destin sera fort malheureux, comme celui d'ailleurs de la plupart des personnages féminins. Après des vicissitudes politiques dont certaines lui vaudront l'exil, le Genji finit par triompher lorsque l'une de ses filles devient impératrice. Le héros disparaît littéralement aux trois quarts du livre, sans que sa mort soit décrite. Les derniers dix chapitres décrivent à nouveau les amours contrariées de son fils adoptif Kaoru, rival du prince Niyou-*miya*, petit-fils du Genji. Le roman se termine dans une ambiguïté qui a mené beaucoup à estimer qu'il était inachevé, sans compter que nombre de commentateurs ont aussi considéré les dix derniers chapitres comme l'œuvre d'un auteur différent. Notre enquête nous a amené à penser que l'ambiguïté de la fin est

voulue par la romancière et qu'elle est cohérente avec la teneur fondamentale du livre si l'on en reconnaît la portée bouddhique.

Nous n'avons pas non plus à revenir en détail sur la personnalité de l'auteresse, d'autant plus que nous ignorons presque tout d'elle, jusqu'à son nom, qui est en réalité une allusion à l'héroïne principale du roman, la princesse Murasaki. Mais ce qu'elle nous dit d'elle-même dans son *Journal* est déjà très éclairant. Il y a des faits bien connus et souvent répétés par les biographes : tout d'abord que la romancière avait des lettres chinoises une connaissance singulière qu'elle explique ainsi :

Alors que mon frère cadet, enfant, étudiait le Classique des Documents historiques [= le *Shujing* chinois], j'apprenais en écoutant. Lui, il lisait lentement, et oubliait tout, alors que moi, je faisais preuve d'une intelligence étonnante, si bien que notre père, qui était passionné de ces textes, se prenait constamment à soupirer : « Quel dommage, ce n'est vraiment pas de chance que je ne l'ai pas eue comme fils ».

Comme toujours dans son *Journal*, Murasaki-*shikibu* ne s'embarrasse pas de fausse modestie, tout en nous donnant une raison somme toute acceptable de son érudition : elle ne l'avait pas fait exprès, et l'on voit dans ce passage s'esquisser la même préoccupation que dans l'anecdote précédente à propos de la Dame aux Histoires, le souci de ne pas passer pour une pédante ; cela est déjà ridicule chez un homme, que dire alors d'une dame de la cour ? Elle nous avoue ainsi que pour ne pas prêter à la moquerie, elle a longtemps fait semblant de savoir à peine écrire, préférant la honte de l'ignorance à la réputation de bas-bleu.

Mais elle ne put rester longtemps dans ce semblant d'illettrisme, car l'impératrice elle-même (qui devait donc savoir à quoi s'en tenir sur ses connaissances littéraires) lui demanda d'exposer des passages des Œuvres de Bo (Bai) Juyi / *Hak-Kyoi*, le grand poète chinois du IX^e siècle, dont nous avons vu l'importance primordiale dans le Japon de Heian lors du cours sur le *Wakan-rôei-shû*. Comme sa maîtresse voulait en connaître plus en détail le contenu, elle lui faisait des cours depuis deux ans au moment où elle écrivait son *Journal*, choisissant les moments où il n'y avait personne aux alentours ; l'empereur lui-même et d'autres grands ayant eu vent de la chose, la malheureuse dut multiplier ses leçons privées, mettant ainsi à mal le masque dont elle avait voulu s'affubler. On voit donc que son érudition chinoise n'était pas mince, et ces remarques du *Journal* nous sont fort précieuses pour comprendre que nous ne pouvons craindre d'aller trop loin dans la recherche des sources chinoises dans le *Roman*, dont nous verrons qu'elles sont l'une des deux dimensions majeures.

Le *Journal* nous donne cependant en plus des détails nombreux et précis sur une autre dimension des réflexions de la romancière, dont, curieusement, la critique moderne fait moins grand cas et semble hésiter à la rapporter de la même façon au *Roman*, alors que les références à la culture chinoise sont dûment invoquées. Il s'agit des préoccupations religieuses de Murasaki-*shikibu*, en particulier dans ce passage :

Quoi qu'il en soit, je ne me restreindrai pas dans mes paroles. Quoi que les gens puissent en dire, je pratiquerai sans relâche la récitation des Écritures au bouddha Amida. Par dégoût de ce monde, je n'y attacherai plus la moindre pensée, *aussi ne flancherai-je point pour devenir ermite (hijiri)*. Quand bien même je rejetterai d'un seul tenant le monde, il se peut bien que je manque assez d'ardeur pour ne pouvoir monter sur la nuée (qui l'emportera à la Terre Pure d'Amida). C'est cela qui me fait hésiter. Je suis

cependant à l'âge convenable pour partir. Alors que l'âge surviendra avec ses infirmités, que la vue défaillante empêchera en plus de réciter les Écritures, que l'esprit se fera de plus en plus fragile, au risque de passer pour imiter les gens de réflexion profonde, à présent il n'y a plus que cela qui me tienne à cœur. Le fait est qu'il n'est pas dit qu'une personne aussi pécheresse (que moi) puisse jamais parvenir à ses fins. Au nombre des choses que je peux savoir de mon existence antérieure, il y a lieu de m'attrister sur tout (ce qui m'arrivera par la suite).

Passons sur l'inquiétude dont fait montre Murasaki-*shikibu* à propos de son salut, comme une prémonition de ce qui deviendra plus tard la pièce *L'Offrande au Genji*, ce qui doit nous arrêter avant tout ici est l'expression de ce plan de carrière inattendu chez une dame de compagnie de l'impératrice. Il a fallu nous interroger sur l'acception du terme *hijiri* rendu par « ermite ». Le sinogramme utilisé pour écrire ce terme, *shêng/shô*, traduit le plus souvent par « saint », peut s'appliquer aussi bien, en lecture phonétique, à Confucius qu'au Bouddha, mais en lecture explicative *hijiri*, il évoque le plus souvent un religieux pratiquant à l'écart de sa communauté, un ermite donc, errant ou cloîtré dans son ermitage. Nous l'avons vu apparaître à profusion dans les récits du *Senjû-shô* concernant Saigyô, mais Murasaki-*shikibu* elle-même l'utilise en ce sens dans le *Genji*. Le contexte dit bien que c'est cette acception que l'auteresse a en tête : dégoût du monde, abandon du monde, entrée dans la vie érémitique. Elle n'est certes pas seule à son époque à penser ainsi. Sa consœur du *Sarashina-nikki* parlera aussi, dans les pages suivant celle que nous avons citée plus haut, d'entrer en religion, mais pas de devenir *hijiri*. Tout au long du *Genji-monogatari*, à la suite de chaque épisode tragique, l'une des premières réactions des personnages est de penser à se retirer du monde, une attitude de repli fort différente de ce qu'implique la conduite du *hijiri*, plus proche de l'ascèse individuelle que du cénobitisme.

Si l'on prend Murasaki-*shikibu* au sérieux, dans un *Journal* qui par ailleurs rapporte de nombreux détails sur la pratique religieuse de la cour, détails dont nous avons relevé une partie dans le cours, et en l'absence de tout renseignement certain sur une entrée définitive dans les ordres, nous sommes fondé à nous interroger sur la façon dont la romancière a réalisé son vœu. Le mot « vœu » est à prendre ici au sens strict : la teneur de ce passage du *Journal*, aussi informel qu'il soit, l'apparente pourtant à un *ganmon*, à une « proclamation de vœu » par laquelle on explicitait l'intention et le but dans lequel on s'engageait dans un acte religieux, que ce soit un rituel ou une pratique à plus longue portée (on connaît la proclamation de vœu du moine Saichô avant de se rendre en Chine). Serait-il trop fantasque d'estimer que l'objet de son vœu pût être une œuvre littéraire, c'est-à-dire son roman ? Dès le début du X^e siècle, le terme *hijiri* était employé dans la locution *uta no hijiri*, lecture explicative de *kasei* « saint de la poésie », expression chinoise dont la transposition en japonais donnait au second terme une dimension magico-religieuse nouvelle. Et le caractère essentiel des poèmes (*uta*) du *Genji* dans la construction de l'œuvre, caractère qui sera perçu et souligné par toute la tradition critique japonaise, peut donner à penser que Murasaki-*shikibu* elle-même employait ici le terme dans ce double sens, donnant à sa création littéraire une portée religieuse. Ce ne serait qu'une conjecture si l'on pouvait sérieusement mettre en doute le caractère profondément bouddhique du roman. Or, tout nous a amené à conclure qu'il est indéniable.

Le contraste entre cette « proclamation de vœu » érémitique de la romancière et les passages où elle souligne son érudition littéraire chinoise nous permet de nous rendre compte que ces deux dimensions sont présentes dans le roman, et qu'elles sont même une structure fondamentale qui en soutient la cohérence. Il se trouve à la base du rapport sino-japonais (*wakan*), qui est une fois de plus le moteur langagier de l'œuvre. Et nous voyons combien le *Journal* résonne avec le *Roman*. Dans le premier, l'auteresse nous disait donner à l'impératrice et à l'empereur des conférences particulières sur les œuvres du poète chinois Bo Juyi. On sait, et c'est d'ailleurs évident dès les premières lignes du *Roman*, que la romancière s'est appuyée sur ce qui est sans doute le poème le plus connu de cet auteur, le *Chant des Regrets éternels* (*Changhen-ge / Chôgon-ka*), pour rythmer la dimension « mondaine » de la narration. Ce poème relate la rébellion du général An Lushan, contre l'empereur Xuanzong / Gensô (685-762), indigné par la déliquescence du pouvoir provoquée selon lui par l'ascendant pris sur le souverain par la concubine Yang-guifei / Yô-kihî (719-756), dont l'accession au statut de favorite officielle fut compliquée du fait qu'elle fut d'abord concubine du fils de l'empereur, situation qui n'est pas sans rappeler tel épisode du *Genji*. La cour doit quitter la capitale Chang'an dans la panique pour se replier vers la lointaine province du Sichuan, mais en route, l'armée met l'empereur en demeure de se débarrasser de celle qu'ils détestent. La malheureuse est obligée de se pendre sous les yeux de l'empereur, qui abdiqua l'année suivante en faveur de son fils. Le poème de 120 vers est composé de deux grandes parties : une première factuelle quoique romanesque, une seconde surnaturelle où l'empereur inconsolable envoie un thaumaturge taoïste (*dôshi*) en quête de l'esprit de son amante. Cette seconde partie est chargée de symboles taoïstes et fort peu bouddhiques ; le prêtre taoïste, qui fait presque ici fonction de shaman, rapportera de son excursion dans l'au-delà un souvenir de la belle disparue : la moitié d'un écrin et une épingle à cheveux. L'on n'en finirait pas d'énumérer les allusions à ce poème dans le *Roman du Genji*, certaines manifestes, d'autres soigneusement cryptées. C'est ainsi que le titre même du premier chapitre, « *Kiritsubo* », désignation ambiguë de l'empereur et de sa favorite, le « clos aux paulownias », reprend le nom de l'une des essences d'arbres énumérées dans la description du palais impérial chinois. Il est donc certain que le *Chant des Regrets éternels* donne pour ainsi dire le *la* du roman, en entremêlant de façon prototypique les relations amoureuses et les vicissitudes politiques, les premières ne pouvant être séparées des secondes dans l'univers de Murasaki-*shikibu* non plus. Si le ton est donné pour la narration, cette interaction constante entre poème chinois et histoire japonaise le donne aussi pour la langue : que ce soit dans les passages en prose ou dans les poèmes *waka*, la lecture devra se faire en relation continue avec la source chinoise. Il ne s'agit pas de pédanterie stérile, mais d'une façon de souligner le parallélisme des dimensions : ce qui s'est passé en Chine se reproduit au Japon à un autre niveau. Il s'agirait d'une lecture explicative (*kundoku*) japonaise du texte original chinois, non plus langagière, mais narrative.

On comprend donc que la relation *wa-kan*, la relation langagière sino-japonaise dont nous avons fait l'axe de notre enquête, est encore une fois au cœur de notre propos. Il ne s'agit pas seulement de nous ; la romancière elle-même distille tout au long de son œuvre, au gré des nombreuses discussions entre ses personnages, des remarques montrant combien elle est consciente de ce rapport. Un exemple

particulièrement intéressant, qui semble avoir échappé à la plupart des commentateurs, est la célèbre discussion nocturne du chapitre II qui se déroule dans une salle du palais entre le Prince et quelques compagnons. On y déploie une comparaison entre la stratégie amoureuse et la technique artistique. À propos de la peinture, on y contraste la fantasmagorie chinoise (y compris celle des îles Fortunées, où séjourne désormais la malheureuse Yang-*guifei*) avec le caractère familier des paysages japonais, qui sont donc aussi réels que possible en ce monde. On insiste sur leur aspect paisible (*yawaraidaru*), et c'est dans ce verbe *yawaragu*, « apaiser », « faciliter », lecture explicative du sinogramme *wa* « paix » ou « Japon », que réside le pivot de la comparaison, puisque *yawaragu* signifie aussi, rappelons-le, « traduire en japonais » ou même « japoniser ». Des îles Penglai au Yamato : Murasaki-*shikibu* esquisse ainsi l'itinéraire *wa-kan*, sino-japonais, de son roman.

Ici encore, comme dans les œuvres examinées les années précédentes, c'est le bouddhisme qui confère à l'expression japonaise romanesque une profondeur exégétique qui le distingue de ses prédécesseurs, en le portant à un niveau égal aux œuvres d'expression chinoise considérée à la fois comme source des classiques historiques et poétiques et comme vecteur de la doctrine bouddhique indienne. Si nous sommes pleinement fondé, comme tous les commentateurs, à souligner l'importance structurelle de la relation *wa-kan* dans la dimension historique et politique du roman, peut-on dire que le bouddhisme y opère de la même façon, c'est-à-dire par des allusions explicites ou implicites, des citations fragmentaires que l'on reconnaît assez sûrement, ou sa présence est-elle d'une autre nature ?

Il y a évidemment une présence évidente du bouddhisme, inévitable dans la mesure où l'époque de Heian en son plein éclat, aux environs de l'an Mil, en avait fait pour ainsi dire une religion d'État non officielle. La vie de la cour était rythmée par les grands rituels bouddhiques, qu'ils soient réguliers ou exécutés à l'occasion de funérailles ou de commémorations, et ces grandes cérémonies sont l'occasion de nombreuses, minutieuses et splendides descriptions. Le mode de vie même des grands impliquait des va-et-vient constants entre le monde de la cour et le monde religieux, comme le montre la lecture des journaux intimes déjà mentionnés. La visite à un temple à l'occasion d'une cérémonie, d'une retraite parfois à fin thérapeutique était un moment important dans la suite monotone des jours. Un écrivain ne peut qu'utiliser au mieux ces épisodes. On ne saurait donc y voir autre chose qu'un souci narratif. Ainsi, au chapitre X *Sakaki* (« L'Arbre sacré »), le Prince se rend à un monastère du nom d'Urin-ji (aussi appelé Ujii) situé au nord de Kyôto, non pour des motifs religieux, mais pour échapper à un complexe dilemme amoureux. Si le séjour est prétexte à la contemplation de la nature, le Prince participe aussi à la vie scholastique du monastère : il assiste aux disputations (*rongi*) et manifeste un intérêt tout particulier pour les études doctrinales, un intérêt qui est loin d'être superficiel puisqu'il se plonge dans la lecture de la *Trilogie du Tendai* (*tendai-sandaibu*), les trois grands traités de Zhiyi/Chigi (VI^e s.), le fondateur chinois de l'École, dont il se fait expliquer les passages délicats. Il y a sans doute quelque invraisemblance chronologique : le séjour au monastère est censé durer quelques jours, alors que la lecture attentive des soixante livres que compte la *Trilogie* en chinois classique prendrait certainement plusieurs mois, mais ce n'est que l'un des nombreux exemples de ce que l'on pourrait appeler le « bouddhisme manifeste » de l'œuvre, en tant qu'élément narratif, de décor, au même titre que toutes les autres

faits de société dépeints avec minutie par la romancière. Le *Genji* ne serait pas en cela plus « bouddhique » que les autres *mono-gatari* de Heian.

Mais une lecture plus attentive nous montre vite que le rapport de la romancière avec le bouddhisme se déploie à un tout autre niveau, plus profond ou intériorisé, que ce soit pour l'expression littéraire ou la structure du roman. Un excellent exemple de cette intériorisation du bouddhisme est le recours aux procédés poétiques du genre dit *shakkyō-ka* ou « poèmes à thème bouddhique », dont l'essor coïncide avec l'époque de Murasaki-*shikibu*, notamment avec l'œuvre de Senshi-*naishinnō*, son aînée et rivale qui fut la première à composer un recueil poétique japonais sur le *Sûtra du Lotus*. Nous voyons ces mêmes procédés mis en œuvre dans un échange de trois poèmes qui se déroule au chapitre V *Waka-murasaki* (« Jeune Grémil »), chapitre particulièrement important puisqu'il relate la rencontre entre le Prince et celle qui deviendra sa femme, Murasaki-*no-ue*, pour finir ensuite tragiquement. Le troisième poème est récité par un ermite thaumaturge (*hijiri* !) auquel le Prince rend visite au voisinage d'un monastère où il fait retraite pour se soigner d'une maladie saisonnière. Alors que l'ermite fait à première vue l'éloge de la beauté physique du Prince qu'il découvre en l'accueillant à son ermitage : « Au fond des montagnes / ouvrant, pour une fois si rare / ma porte de sapin / d'une fleur jamais vue encore / je contemple le visage », les deux poèmes précédents nous invitent à comprendre que le *hijiri* fait en réalité allusion au chapitre XI du *Sûtra du Lotus*, « La Vision de la pagode de matières précieuses » et à la grandiose vision des deux bouddhas dans une même pagode, allusion que l'on comprend par la mention de l'ouverture de la porte et qui correspond à un poème de Senshi-*naishinnō* portant explicitement sur cet épisode du *Lotus*. Nous avons donc avec ce poème un indice majeur de l'usage conscient des procédés du *shakkyōka* chez notre romancière, et en même temps l'indication qu'ils sont employés sans ce qui caractérise ce genre, c'est-à-dire la mention explicite de la source scripturaire. Cette découverte nous permet de mieux comprendre le rôle indicateur des poèmes dans le roman. Si l'on admet que certains au moins jouent le rôle de *shakkyōka*, il faut se demander de quoi ils sont l'exégèse, quel est leur référent scripturaire.

C'est la romancière elle-même qui nous en informe, pour peu que l'on prête attention à ce qu'elle nous dit. Nous avons vu l'importance des poèmes dans le roman ; les 800 *waka* qui le soutiennent et pour ainsi dire le balisent en font un véritable *uta-monogatari*, terme que nous traduisons ici par « roman à poèmes ». Bien qu'il s'emploie le plus souvent à propos d'un texte comme l'*Ise-monogatari* (« Les Contes d'Ise »), le grand philologue Motoori Norinaga (1730-1801) n'hésitera pas à l'appliquer au *Genji-monogatari*, à juste titre à notre avis, faisant ainsi de la partie en prose le prétexte des poèmes, dont nous avons vu qu'ils circulaient aussi en recueils indépendants. En ce cas, le premier et le dernier poème d'un recueil acquièrent un rôle particulier, celui d'une préface et d'une conclusion. Et quelle n'est pas la surprise du lecteur de découvrir que les deux poèmes se répondent l'un à l'autre et sont reliés par un terme commun. Le premier est prononcé par la mère du jeune prince alors qu'elle va mourir :

C'est l'heure, me dis-je / et à la tristesse / de nos voies qui se séparent / j'eusse voulu aller / sur celle de la vie.

Le mot essentiel est ici la « voie », *michi*, qui évoque les six voies ou destinées, mais aussi la voie par excellence qui est celle du bouddhisme ; le syntagme japonais correspondant à « nos voies qui se séparent » peut indiquer aussi « la voie dont je me sépare », annonçant d'emblée le destin des personnages du roman, qui vont passer à côté de la voie bouddhique. C'est en ce sens que le dernier poème de l'œuvre correspond parfaitement au premier, y répond en reprenant le même terme :

Me laissant guider / par la voie où je cherchais / un maître de Loi / en une montagne
imprévue / je me suis égaré.

Le second poème, par son vocabulaire, relève sans aucun doute du *shakkyōka*. Si l'on prend ces deux poèmes comme indicateurs du départ et de l'aboutissement du roman, ce qui serait un procédé ordinaire dans la narration japonaise, nous ne pouvons qu'en conclure qu'il traite bien d'une voie, de la Voie, mais aussi de l'égarement sur la voie.

Cette idée du roman comme « voie », et voie bouddhique, est soutenue par sa structure même. Le fait de savoir de combien de chapitres il se compose n'est pas anodin, et les polémiques à ce sujet ne sont pas aussi vaines qu'on pourrait le penser. Nous avons accepté pleinement le nombre canonique de 54. C'est d'ailleurs celui qui correspond le mieux à celui indiqué par la fillette du *Sarashina-nikki*, qui écrivait très peu de temps après Murasaki-*shikibu* ; ses « cinquante et quelques cahiers » dont le *yo* signifiant « et quelques » résonne phonétiquement comme le chiffre « quatre ». Mais que ce soit 52, 53 ou 54, tous ces nombres renvoient à la même notion, au même « dogme » fondamental de l'école Tendai, dont tout le *Genji* montre qu'elle n'avait rien d'inconnu pour la romancière. Il faut savoir en effet que, dans la marche à l'Éveil, qui partait du déploiement de la pensée d'Éveil pour arriver à l'obtention de l'état de bouddha, le Tendai distinguait 52 degrés. Les parcourir, c'est « entrer dans la Voie », *michi ni iru*, expression dont la lecture phonétique est *nyūdō*, et il faut se rappeler que le sino-japonais *michi/dō* désigne à la fois la voie et son terme, c'est-à-dire l'Éveil. L'apparition du même mot *michi* dans le poème du début et de la fin balise parfaitement cet itinéraire. Vu à la lumière de cette signalisation explicite, le *Genji* se présente donc comme la description du parcours de la « voie de bodhisattva » qui est celle que doit suivre tout être humain pourvu de discernement. Le nombre de 54 plutôt que 52, outre qu'il se trouve, mais rarement, dans le décompte de ces degrés, peut s'expliquer, comme souvent dans les énumérations, et comme les deux poèmes cités le laissent penser, par le fait que le point de départ et l'état d'arrivée y sont ajoutés. Il ne s'agirait plus en ce cas d'un roman, mais d'un texte religieux, d'un *sūtra*.

Cette assimilation est renforcée par certains traits narratifs. Ne faisons que mentionner ici les nombreuses similarités qui se laissent discerner entre le récit de la naissance du prince Genji au chapitre I et celui de la naissance du bouddha Śākyamuni, en particulier la mort prématurée de la mère et l'intervention d'un devin venant de terres lointaines prédisant le dilemme auquel le nouveau-né aura à faire face dans le choix de son destin. Évoquons aussi la façon dont la mort du Prince est rapprochée du passage en Nirvāna du bouddha par une série d'allusions que nous avons relevées pendant le cours. Le fait même que cette disparition soit occultée en relève le caractère religieux.

Le parallélisme entre le roman et les *sûtras*, et plus particulièrement, comme il se doit, le *sûtra* le plus éminent à l'époque de Heian, le *Sûtra du Lotus*, est renforcé par l'action continue d'une tradition interprétative médiévale qui non seulement place littéralement côte à côte le *Genji* et le *Lotus*, mais identifie la romancière elle-même à nul autre qu'au bodhisattva Avalokiteśvara c'est-à-dire à la Kannon féminisée qui prévaut au Japon. Cette idée est clairement exprimée dans la pièce de théâtre nô *Genji-kuyô*, « L'Offrande au Genji », tardive certes, datant sans doute du XV^e siècle et donnant corps à la légende :

À y bien réfléchir, à y bien réfléchir, celle que l'on appelle Murasaki-shikibu est la Kanzeon [= Kannon] du temple Ishiyama [voir plus bas] qui s'est manifestée provisoirement en ce monde [avec] le *Roman de Genji* tel qu'il est. Si l'on y pense encore, c'est un expédient salvifique pour faire connaître aux gens le monde comme rêve, un serment on ne peut plus précieux ; et si l'on y pense, le Pont Flottant des Rêves [titre du dernier chapitre], c'est un discours fait en rêve, c'est un discours fait en rêve.

Le protagoniste de la pièce, en plus du fantôme de la romancière, est le moine Tendai du XII^e siècle Chôken 澄憲, qui était à l'origine du rituel du *Genji-kuyô*, tout bonnement extraordinaire en sa conception, puisqu'une version, connue sous le nom de *Genji-ippon-gyô* ou « Chapitres séparés du Lotus pour le prince Genji », peut aussi se comprendre comme « Chapitres séparés du *Sûtra du Lotus* (mis en correspondance avec ceux) du *Genji* ». Considérant le roman composé comme il se doit de 54 chapitres, Chôken les divise en 28 principaux et 26 subsidiaires, mettant en correspondance les 28 chapitres du *Sûtra du Lotus* avec les 28 principaux du *Genji*, flanqués de leurs chapitres subsidiaires. La leçon est claire : pour les milieux monastiques médiévaux, Tendai en particulier, le *Genji* était pour ainsi dire un *sûtra* « mondain ». Si l'on ne perd pas de vue la dichotomie perpétuelle que nous avons mise en évidence presque chaque année, entre les deux vérités (*nitai*), la profane, ou phénoménale, « mondaine », et la suprême, le *Genji* est considéré comme l'aspect que doit prendre la vérité suprême en son travesti phénoménal. On comprend dès lors l'importance que ce message soit transmis en langue japonaise, et donc en écriture syllabique, les *kana*, signifiant littéralement les « dénominations phénoménales » si l'on prend le composé dans son sens doctrinal bouddhique. L'expression langagière du roman est donc liée de façon essentielle à son contenu bouddhique sous-jacent à sa narration de surface, qui le situe dans un contexte sentimental et politique.

Remarquons bien que ces observations sur la structure du roman sont valides quelle que soit la réponse apportée à la question de sa composition. Si les liens que nous pouvons établir avec les confidences de Murasaki-shikibu dans son *Journal* semblent difficiles à nier et imposent donc une telle vision comme existant dès la conception de l'œuvre (commencée au temple d'Ishiyama, selon la légende), il est indéniable que la version communément reçue et sur laquelle l'immense majorité des lecteurs, critiques et commentateurs se sont penchés doit beaucoup au travail d'édition du grand poète du XII^e siècle Fujiwara Teika, qui n'était autre, on le sait, que le fils de Shunzei, lui aussi poète mais aussi scholiaste à qui nous devons les premières théorisations de la poésie japonaise systématisée selon la scholastique Tendai. Ce qui revient à dire que le remaniement doctrinal n'en serait que plus probable si l'on estime que le *Genji* que nous connaissons provient de leur main. Il est donc impossible de l'ignorer ainsi que tentent de le faire les commentateurs

modernes, ceux-là même qui abordent la question du bouddhisme dans l'œuvre en ne le traitant que comme élément narratif, descriptif ou moral superficiel, alors que c'est la construction même du roman qui est conçue selon la doctrine bouddhique.

Mais si c'est le cas, demandera-t-on avec raison, si le *Roman du Genji* avait été conçu par son auteur comme un *sûtra* dans le monde, montrant les hommes soumis à la passion amoureuse la plus destructrice et aux tourbillons incessants des rivalités politiques, tout en suivant malgré tout une marche vers l'Éveil, une voie qui est signalée comme telle du début à la fin du roman et dont l'aboutissement serait tout naturellement la délivrance, comment se fait-il qu'ils n'arrivent nulle part ? Que malgré les incessants rappels de la Loi, l'exemple constant de religieux dignes et honorables, le désir exprimé de façon répétée par les principaux personnages de quitter le monde pour entrer dans la voie, comment se fait-il donc que personne n'y parvienne ? La génération qui suit le Genji, ses descendants reprenant exactement le même chemin peccamineux que lui et l'absence même de fin explicite, alors que le dernier chapitre concerne justement le désir de l'héroïne de quitter le monde ? L'enchaînement des liens causaux, l'engrenage qui replonge constamment les êtres dans le courant des passions, sans sursaut qui les mettrait à l'abri du vent de l'Acte, ou *karma* (*gô*), qui les emporte, apparaît par son caractère implacable et répétitif comme tout le contraire de ce qu'est le message des sûtras, et du *Lotus* en particulier.

On aura bien compris que nous ne cherchons nullement à défendre le système élaboré de correspondances que Chôken a établi entre le roman et le *sûtra*. Il ne s'agit que de la construction d'un bon scholiaste qui voit du texte sacré partout. Il est en revanche primordial d'apprécier en sa justesse l'intuition, qui n'était pas seulement la sienne, d'avoir affaire, avec le *Roman du Genji*, à autre chose qu'un simple *monogatari*, à une œuvre qui entendait se situer dans une dimension salvifique, et qu'en ce cas, l'identification de Murasaki-*shikibu* avec Kannon-*bosatsu* n'était pas qu'une métaphore. La romancière remplit en tous points la description de l'action salvatrice d'un bodhisattva ainsi évoquée au chapitre XXIV du *Sûtra du Lotus* : « Il n'est jusqu'aux gynécées royales où, se transformant en corps féminin, il ne prêche ce texte canonique. » C'est exactement ce que fait l'auteresse.

Mais cette action de salut s'accompagne d'une nuance importante qui explique l'impuissance du texte à sauver ses personnages. La religiosité bouddhique qui imprègne l'époque de Murasaki-*shikibu* est double : il y a d'une part le *Sûtra du Lotus* soutenu par l'armature scholastique du Tendai, mais d'autre part le puissant courant fidéiste dit de la Terre Pure, qui entend dépasser les écoles traditionnelles en s'en remettant avant tout en l'invocation au bouddha Amida. Ce courant est d'autant plus puissant qu'il s'appuie sur une certitude : l'approche de la « fin de la Loi » bouddhique (*mappô*, littéralement « Loi de la fin », « Loi terminale »), la période où la Loi, le Dharma révélé par le bouddha Śākyamuni deviendra inopérant, quand bien même il serait encore transmis par les textes canoniques. Les computations calendériques les plus répandues au Japon donnaient très précisément l'an 1052 comme la date de l'entrée en cette période qui verrait le bouddhisme devenir lettre morte, soit un peu moins d'un demi-siècle, une quarantaine d'années après la rédaction du *Genji*. Or, un ouvrage attribué à rien moins qu'au fondateur de l'école Tendai au Japon, Saichô (766-822), certainement plus tardif, mais qui, à notre avis, existait déjà au X^e siècle et que Murasaki-*shikibu* pouvait donc connaître, le *Flambeau de la Loi terminale* (*Mappô-tômyô-ki* 末法燈明記), offre une description

paradoxe du rôle du clergé bouddhique en cet âge de perdition : les religieux ne le seront plus que de nom, mais ils resteront le trésor du royaume, joyau qui sauve le monde (*zaise no takara*) méritant d'être honorés par les fidèles. La collusion entre le clergé et le pouvoir impérial y est réaffirmée, et reconnaît la doctrine de la Loi terminale permettra l'existence du royaume.

À la lumière de ce texte, on comprend mieux le caractère « inopérant » de la voie bouddhique décrite par la dynamique du roman tout entier et bien résumé dans le poème initial et final. Le *Genji-monogatari* se présente littéralement comme un roman de la fin des temps, ainsi que nous l'avons exposé plus en détail dans un article à paraître. La mise en parallèle élaborée par le moine Chôken entre le *Sûtra du Lotus* n'est pas qu'une chimère infondée, elle prend pleinement en compte la dimension bouddhique de l'œuvre telle que nous avons cherché à la mettre en évidence.

COLLOQUE – HIÉROGLOSSIE IV : SINOGLOSSIE

11 et 12 juin 2019

Ce quatrième colloque consacré à la hiéroglossie (l'étude de la relation d'attraction qui s'instaure à l'intérieur d'un groupe de langues dont l'une fait figure de langue centrale, sacrée ou dominante, tandis que les autres s'élaborent en prenant tout d'abord modèle sur cette hiéroglossie avant de chercher à s'en rendre l'égale, voire à la dépasser) a pour thème principal la diffusion et l'usage de la langue chinoise littéraire telle qu'elle s'est imposée dans l'ensemble de l'Extrême-Orient, en Chine même, en Corée, au Japon et au Vietnam depuis le très haut Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle, avec une attention plus particulière portée à la situation japonaise.

Il convient de distinguer au moins deux aspects de cette universalisation sinoglossique : d'une part, l'usage direct du chinois classique pour la composition écrite, fondé sur l'enseignement des textes chinois classiques dont la liste canonique s'est diffusée dans toutes les régions concernées ; d'autre part, l'influence du chinois classique sur la formation littéraire des langues régionales, celles-ci se restructurant à la fois dans leur vocabulaire et dans leur grammaire afin de transmettre de façon adéquate le contenu des textes chinois. Il faut relever ici l'importance exemplaire de la méthode de lecture dite « explicative » (*kundoku*) qui s'est répandue au Japon et qui consistait à systématiser la transposition orale d'un original chinois vers la langue japonaise, avant de constituer l'un des fondements du style littéraire proprement dit. Bien que le modèle japonais soit le plus finement élaboré, on en retrouve d'analogues à des degrés divers dans toutes les cultures périphériques de la Chine.

Une importance particulière sera accordée à la situation actuelle de la sinoglossie en Asie orientale, où l'on peut discerner un décalage entre la conscience ordinaire qu'ont les responsables politiques de l'éducation, les enseignants, écrivains, journalistes de la sinoglossie, conscience qui est soit très vague, soit hostile ou négative, et la situation linguistique : la suppression des caractères chinois n'a nullement aboli la sinoglossie, elle n'a fait que rendre les choses plus difficiles à appréhender.

Le colloque, qui se déroule sur deux jours et réunit 14 participants, se propose d'examiner les deux facettes de la sinoglossie, des débuts historiques jusqu'aux changements apportés par l'époque moderne, changements qui ont pu diminuer les aspects visibles de la sinoglossie mais dont l'impact a été beaucoup moins important sur les strates profondes des langues « sinoïdes ».

Communications présentées :

- Jean-Noël Robert (Collège de France) : mot d'accueil ;
- Robert Campbell (directeur du National Institute of Japanese Literature) : allocution d'ouverture (en anglais) ;
- Komine Kazuaki (université Rikkyô) : « Les récits en chinois classique en Asie orientale et la narration historique » (en japonais avec résumé en français) ;
- Stefano Zacchetti (Oxford University) : « Dao'an (312-385 CE) and the language of Chinese Buddhist translations » ;
- Philippe Papin (EPHE, université PSL, Paris) : « Le chinois classique au Vietnam : *han van* et *chu nôm* » ;
- David Holm (National Chengchi University, Taiwan) : « Vernacular character scripts of the Tai-speaking peoples of Southern China and Northern Vietnam » ;
- John Timothy Wixted (Arizona State University) : « *Kanshi* and allusion, social intercourse, and East Asian *criture*: The example of Mori Ôgai » ;
- Jean-Noël Robert (Collège de France) : « La conspiration des démons : pérennité de la sinoglossie » ;
- Matthew Fraleigh (Brandeis University) : « Sound and sense: Linguistic consciousness in Japanese "remarks on poetry" » ;
- Saitô Mareshi (université de Tokyo.) : « La psalmodie poétique (*gin.ei*) et la "lecture explicative" (*kundoku*) » (en japonais avec résumé en français) ;
- Yannick Bruneton (CCJ, Paris Diderot) : « Situation actuelle de la sinoglossie dans les milieux bouddhiques coréens » ;
- Didier Davin (National Institute of Japanese Literature) : « L'Éveil en langue originale : le Zen japonais et les limites de l'intimé avec la langue chinoise » ;
- Arthur Defrance (EPHE, université PSL, Paris/université de Tokyo) : « Décrire les situations langagières : le Japon de Nara et la Rome républicaine » ;
- Abe Yasurô (université de Nagoya) : « La stratégie culturelle des manuscrits en caractères chinois (*mana-bon*). Nature religieuse des récits en chinois écrit lus en "lecture explicative" (*kundoku*) » (en japonais avec résumé en français) ;
- Robert Campbell et Jean-Noël Robert : conclusion générale.

RECHERCHE

YOLA GLOAGUEN (ATER)

Assistance à la préparation des colloques organisés par Jean-Noël Robert : colloque de rentrée 2018 (18-19 octobre 2018) : « Langage et science, langage et pensée » ; colloque de rentrée 2019 (11-12 juin 2019) : « Hiéroglossie IV : sinoglossie ».

Activités de publication dans la collection « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises » du Collège de France : actes du colloque *Hiéroglossie I : Moyen Âge latin, monde arabo-persan, Tibet, Inde* (Collège de France, 16-17 juin 2015), Paris, Collège de France, 2019 ; préparation des actes du colloque *Hiéroglossie II : Les textes fondateurs* (Collège de France, 8-9 juin 2016), Paris, Collège de France, 2021 ; coédition (avec N. FIÉVÉ [EPHE] et B. JACQUET [EFEO]) de l'ouvrage *Mutations paysagères de l'espace habité au Japon. De la maison au territoire*, Paris, Collège de France, 2020 ; ouvrage issu de ma thèse de doctorat : *Une rencontre entre modernisme occidental et habitat japonais. Les villas réalisées par Antonin Raymond dans le Japon des années 1920 et 1930*. À paraître à l'automne 2020.

Autres publications

GLOAGUEN Y., « Les villas réalisées par Antonin Raymond dans le Japon des années 1920 et 1930. Une synthèse entre modernisme occidental et habitat vernaculaire japonais » (résumé détaillé de la thèse), *ABE Journal* [en ligne], vol. 14-15, 2019, <http://journals.openedition.org/abe/5598>.

GLOAGUEN Y., « BONNIN Philippe et PEZEU-MASSABUAU Jacques, *Façons d'habiter au Japon. Maisons, ville et seuils*, Paris, CNRS Éditions, 2017, 494 p. » (compte rendu), *Japon(s). Carnet de la société française des études japonaises (SFEJ)* [en ligne], 2018, <https://sfej.hypotheses.org/369>.

GLOAGUEN Y., « Antonin Raymond, des villas modernes au Japon », *AMC Architecture*, vol. 286, 2020.

GLOAGUEN Y., « Building an architectural practice in interwar Japan: Antonin Raymond's Tōkyō Office », dans l'ouvrage issu de la journée d'étude internationale « Élités du Japon moderne XVI^e-XX^e siècles » (Paris, juin 2015), à paraître.

GLOAGUEN Y., « Modernisme et nature. Le traitement des éléments paysagers dans les villas urbaines d'Antonin Raymond », in N. FIÉVÉ, Y. GLOAGUEN et B. JACQUET (dir.), *Mutations paysagères de l'espace habité au Japon. De la maison au territoire*, Paris, Collège de France, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises du Collège de France », 2020.

PUBLICATIONS

ROBERT J.-N., « L'éveil de la nature dans le bouddhisme sino-japonais : comment plantes et pierres deviennent bouddhas », in P. DESCOLA (dir.), *Les Natures en question*, Paris, Collège de France/Odile Jacob, coll. « Colloque de rentrée », 2018, p. 3349.

ROBERT J.-N. (dir.), *Hiéroglossie I : Moyen Âge latin, monde arabo-persan, Tibet, Inde (Collège de France, 16-17 juin 2015)*, Paris, Collège de France, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2019.

ROBERT J.-N., « Facettes de la hiéroglossie », in J.-N. ROBERT (dir.), *Hiéroglossie I : Moyen Âge latin, monde arabo-persan, Tibet, Inde (Collège de France, 16-17 juin 2015)*, Paris, Collège de France, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2019, p. 9-19.

