HAL
open science

Du texte à l'œuvre : L'édition commentée du Livre-oreiller de Sei Shônagon par Kitamura Kigin (1674)

Evelyne Audoly Lesigne-Audoly

▶ **To cite this version:**

Evelyne Audoly Lesigne-Audoly. Du texte à l'œuvre : L'édition commentée du Livre-oreiller de Sei Shônagon par Kitamura Kigin (1674). Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2013. Français. NNT : 2013INAL0031 . tel-01142976

HAL Id: tel-01142976

https://theses.hal.science/tel-01142976

Submitted on 16 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'études japonaises

THÈSE

présentée par :

Evelyne LESIGNE-AUDOLY

soutenue le : 4 décembre 2013
pour obtenir le grade de : **Docteur de l'INALCO**
Discipline : Littératures et civilisations

DU TEXTE À L'ŒUVRE

L'ÉDITION COMMENTÉE DU *LIVRE-OREILLER* DE SEI SHÔNAGON PAR KITAMURA KIGIN (1674)

Thèse dirigée par :

Monsieur Emmanuel LOZERAND	Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Madame Claire-Akiko BRISSET	Maître de conférences HDR, Université Paris Diderot – Paris 7
Madame Catherine CROIZY-NAQUET	Professeur des universités, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

---

MEMBRES DU JURY :

Madame Catherine CROIZY-NAQUET	Professeur des universités, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
Monsieur Marc ESCOLA	Professeur ordinaire, Université de Lausanne
Monsieur Emmanuel LOZERAND	Professeur des universités, INALCO
Monsieur Christophe MARQUET	Professeur des universités, INALCO
Monsieur Daniel STRUVE	Maître de conférences, Université Paris Diderot – Paris 7
Madame Sumie TERADA	Professeur des universités, INALCO

DU TEXTE À L'ŒUVRE

L'édition commentée du *Livre-oreiller* de Sei Shônagon par Kitamura Kigin (1674)

Remerciements

À monsieur Emmanuel Lozerand, le maïeute attentif, j'adresse en premier lieu l'expression de ma plus sincère, et entière, gratitude. Dire que ce travail n'aurait pas vu le jour sans lui n'est pas une simple formule convenue.

Je remercie également les enseignants qui ont par le passé accepté de diriger mes travaux : madame France Guyot, de l'université Paris 3, auprès de qui j'ai découvert le goût de l'histoire des textes, madame Catherine Garnier, de l'Inalco, et monsieur Nagashima Hiroaki, de l'université de Tôkyô. Je remercie aussi monsieur Fujiwara Katsumi, de l'université de Tôkô. Chacun de leurs conseils fut un pas vers ce travail de thèse.

Au cours de ma thèse, afin de séjourner au Japon et d'y effectuer mes recherches, j'ai pu bénéficier d'une bourse de l'École Française d'Extrême-Orient d'une durée de quatre mois, de juin à septembre 2008 ; d'une bourse Lavoisier, financée par le Ministère des Affaires Étrangères français, d'octobre 2008 à mars 2010, d'une bourse de la *Japanese Society for the Promotion of Science* (*Nihon gakujutsu shinkô kai*) d'avril 2010 à mars 2011. La *Japanese Society for the Promotion of Science* m'a également alloué un budget qui m'a permis d'acquérir les imprimés anciens nécessaires à mes travaux. L'université de Tôkyô m'a accueillie comme chercheuse associée entre octobre 2008 et mars 2011, et la Maison Franco-japonaise comme doctorante associée durant la même période. Que toutes ces institutions reçoivent mes remerciements. Je remercie également le département Japon de l'Inalco de m'avoir offert l'opportunité d'occuper un poste d'ATER de septembre 2011 à juin 2013.

Je remercie tous ceux qui ont accepté de me relire et de me corriger : Pascal Griolet, Sabine Delaveau, Éric Menu, David König, Paul Gardères et Laïli Dor. Merci tout particulièrement à Benjamin Giroux, l'alter ego de toujours, pour ses corrections et son soutien.

Les erreurs qui subsisteraient me sont évidemment entièrement imputables.

À Frédéric, pour sa présence,

à notre fille Alice, pour avoir accepté que tant de choses qui semblent importantes, intéressantes ou drôles soient repoussées dans le futur de « l'après-thèse »,

à mes parents et à mes beaux-parents,

à mes étudiants de l'Inalco, enfin, dont l'envie d'apprendre me guide et me nourrit,

à tous j'adresse du fond du cœur mes plus profonds remerciements.

Custume fu as anciëns,
ceo testimoine Preciëns,
es livres que jadis faiseient
assez oscurement diseient
e ki aprendre les deveient
que peüssent gloser la letre
e de lur sen le surplus metre.
Li phileosophe le saveient,
par els meïsmes l'entendeient,
cum plus trespassereit li tens,
plus serreient sutil de sens
e plus se savreient guarder
de ceo qu'i ert, a trespasser.

(Les anciens avaient coutume,
Comme en témoigne Priscien,
de s'exprimer dans leurs livres
avec beaucoup d'obscurité
à l'intention de ceux qui devaient venir après eux
et apprendre leurs œuvres :
ils voulaient leur laisser la possibilité de commenter le texte
et d'y ajouter le surplus de science qu'ils auraient.
Les poètes anciens savaient
et comprenaient eux-mêmes
que plus le temps passerait,
plus les hommes auraient l'esprit subtil
et plus ils seraient capables
d'interpréter les ouvrages antérieurs.)

Lais de Marie de France, "Prologue".
Texte édité par Karl Warnke, traduit et présenté par Laurence Harf-Lancner, Le Livre de Poche, 1990 (p. 22-23).

Avertissement

1. Transcription du japonais

La transcription des mots japonais est fondée sur le système Hepburn modifié :

- *e* se prononce « é »
- *u* est proche du « ou » français
- *g* est toujours dur
- *r* est une consonne apico-alvéale, proche du « l » français
- *s* est toujours sourd
- *ch* est une consonne affriquée, et se prononce « tch ».

Le point en milieu de mot, toujours après un *n*, est utilisé pour marquer la limite entre deux syllabes.

L'accent circonflexe signale une voyelle longue.

2. Texte utilisé dans les citations du *Livre-oreiller*

Dans les chapitres 4 à 7, qui traitent spécifiquement du *Commentaire de l'aurore au printemps* (l'édition commentée publiée par Kitamura Kigin en 1674), les citations utilisent toutes le texte de cette édition commentée. La référence dans les éditions courantes est parfois indiquée, à titre de comparaison.

Dans les autres chapitres, en dehors des cas où il explicitement question du *Commentaire de l'aurore au printemps*, les éditions utilisées sont les suivantes :

- pour les manuscrits de la branche Sankan, le texte de la collection S-NKBZ,
- pour les manuscrits de la branche Nôin, le texte de la collection NKBZ.

Pour toute citation du *Commentaire de l'aurore au printemps*, deux références sont données, correspondant respectivement à la foliotation dans la version imprimée de l'époque d'Edo, et à l'édition du même texte par Ikeda Kikan dans l'ancienne collection de poche des éditions Iwanami :

- pour l'imprimé de 1674 est donnée la référence du volume indiquée en chiffres romains, de I à XII, puis le numéro du folio (F°) suivi de la lettre R pour recto ou V pour verso, puis enfin un numéro de colonne. Ainsi, la référence « I F° 1R 2 » doit être lue : folio

n° 1, recto, 2e colonne. Sauf indication contraire, les citations, descriptions codicologiques et les reproductions photographiques correspondent à l'exemplaire du *Commentaire de l'aurore au printemps* de notre collection personnelle ;

- la référence à l'édition par Ikeda Kikan est signalée par la mention « Ikeda », suivie d'un chiffre arabe indiquant le volume (1, 2 et 3 désignant respectivement *jô* 上, *chû* 中 et *ge* 下), puis du numéro de page entre parenthèses.

Les deux références sont séparées par une barre oblique /. Pour l'imprimé original comme pour l'édition d'Ikeda Kikan, la référence indique l'emplacement du lemme, et non de la glose qui s'y rapporte (laquelle peut se trouver sur la page suivante).

Nous transcrivons aussi fidèlement que possible le texte de l'imprimé de 1674, sans modifier la ponctuation ni les signes diacritiques (marques de nasalisation, etc.). Dans le cas où il y a des différences entre la notation employée dans le lemme et la notation employée dans l'en-tête d'une note, nous reprenons la notation du lemme.

À titre d'indication, nous indiquons les références des pages dans la traduction française d'André Beaujard.

Les traductions en français sans références bibliographiques sont de notre fait.

3. vocabulaire codicologique utilisé

archétype : exemplaire (connu ou théorique) dont dérivent toutes les copies subsistantes d'un texte.

subarchétype : exemplaire (connu ou théorique) dont dérive une famille de copies.

codex (pl. : codices) : livre formé de feuilles cousues ensemble, par opposition à un rouleau.

ecdotique : science de l'édition de texte.

éditeur : personne qui établit un texte.

modèle : exemplaire dont le texte est reproduit par un copiste.

tabellaire (impression) : technique de la xylogravure, ou gravure sur planches de bois, par opposition à l'impression à caractères mobiles.

témoin : chacun des exemplaires d'un texte (manuscrit ou imprimé), considéré comme une étape dans la transmission d'un texte.

Introduction **15**

PARTIE I : Avant Kigin **37**

Chapitre 1) Que savons-nous du *Livre-oreiller* ? **39**

A) Récit de la genèse de l'œuvre — forme et intention **40**

1. Le texte de l'épilogue 41
2. Un récit qui légitime l'œuvre 43
3. Une possibilité de datation ? 46

B) Un livre dont on fit un « oreiller » — le titre **48**

1. Comment naissent les titres 48
2. Anciens titres attestés du *Livre-oreiller* 52

a) Titres possibles 52

b) De « Sei Shônagon » à « *Makura* » 56

3. Qu'est-ce qu'un « oreiller » ? 58

C) Sei Shônagon : l'auteur-texte **62**

1. Shônagon, de la famille Kiyohara 63
2. Une dame au service de l'impératrice Teishi 68
3. Sei Shônagon, épouse et mère 71
4. Les médisances de Murasaki Shikibu 72

D) Les différents visages du *Livre-oreiller* — les variantes **76**

1. Les manuscrits : quelques données de base 76
2. Les quatre branches de la tradition manuscrite : Sankan, Nôin, Sakai, Maeda . 79

a) Les livres à texte mélangé — branches Sankan et Nôin 79

b) Les manuscrits à texte classifié — la branche Sakai et le manuscrit Maeda 89

3. Un texte introuvable 93

Chapitre 2) Lectures du Livre-oreiller à l'époque de Heian et au Moyen Âge **98**

A) La poésie, Sei Shônagon et le *Livre-oreiller* **99**

1. Sei Shônagon, poète 100

a) Le *Recueil de poèmes de Sei Shônagon* (Sei Shônagon shû 清少納言集) 100

b) Poèmes de Sei Shônagon dans les anthologies et les listes de poètes 101

2. Le *Livre-oreiller* et le vocabulaire poétique 111

a) Une réserve de vocabulaire poétique 111
b) Au printemps, l'aurore 113
B) Sei Shônagon hors le texte 115
1. À l'origine des récits médiévaux : le *Livre-oreiller* et le personnage de Sei Shônagon dans le *Journal de Murasaki Shikibu* 115
2. Le mythe de la déchéance de Sei Shônagon 120
3. Les anecdotes contenues dans les *Propos sur les choses du passé* : Sei Shônagon au masculin 124
C) Des lectures savantes ? 130
1. La mise en place d'un canon de textes classiques en japonais 131
2. Commentaires savants portant sur le *Livre-oreiller* antérieurs à l'époque d'Edo 134
a) Les annotations de Suetsune 134
b) Les annotations des manuscrits portant colophon de l'an 2 de l'ère Antei 135
c) Le commentaire de Yorimoto 138
d) Une « glose ancienne » du *Livre-oreiller* 138
D) Le *Livre-oreiller* dans *Les Heures oisives* de Yoshida Kenkô 139
1. Références au *Livre-oreiller* dans *Les Heures oisives* 140
2. La postface du *Livre-oreiller* et la préface des *Heures oisives* 143

PARTIE II : Le *Commentaire de l'aurore au printemps* – perspective historique et matérialité 147

Chapitre 3) Kitamura Kigin, passeur de textes – le contexte historique – 149
A) La révolution des éditions commentées 151
1. Le spectaculaire développement du livre imprimé au XVIIe siècle 151
2. Les contenus — la vogue des classiques 157
3. Les éditions commentées 160
B) L'école Teimon et la transmission de la poésie 161
1. Teimon et le *haikai* 162
2. L'école Teimon et la transmission secrète 171
C) Kigin et l'art d'étudier les textes 177
1. Origines familiales et formation 178
2. Kigin et le *haikai* 180
3. Kigin, commentateur 182

4. À Edo, auprès du shôgun 186

Chapitre 4) Mise en texte et mise en page 189

A) Présentation générale du Commentaire du printemps et de l'aurore 191

1. Données de base 191
2. Répartitions des volumes 191

B) Titre(s) 193

C) Le texte des éditions commentées de 1674 195

1. À la recherche d'un « bon texte » 195
2. Quel texte éditent Kigin et Bansai ? 196
3. Livres portant colophons et livres de Sakai 198

D) Découpage du texte 199

E) Mise en page 204

1. Élaboration progressive de la mise en page 204
2. La mise en page du Commentaire de l'aurore au printemps 206

a) Description d'ensemble 206
b) Mise en rapport du texte principal et des notes 207
c) Contenu des notes et emplacement des notes 210

PARTIE III : La glose dans le Commentaire de l'aurore au printemps 215

Chapitre 5) La glose (1) – typologie – 217

I. Annotations éditoriales 222

A) Identification des mots 222

1. Restitution d'un ou plusieurs sinogrammes 222
2. Indication d'une lecture 226

B) Renforcement de la ponctuation 230

C) Signes auxiliaires et diacritiques 231

D) Problèmes textuels 233

1. Annotations signalant des variantes 233

a) Variantes concernant un seul mot 233
b) Variantes ayant une incidence sur l'organisation du texte 237

2. Note signalant que le texte est corrompu 241

II. Annotations littérales 243

A) Annotations lexicales **243**
1. Définition ou traduction 243
2. Paraphrase en contexte 244
B) Annotations grammaticales **246**
C) Annotations dénotatives **248**
1. Identification d'un personnage 248
2. Identification d'un moment 252
3. Identification d'un lieu 252
D) Annotations énonciatives **253**

III. Annotations explicatives **255**
A) Annotations intertextuelles **255**
1. Sources du *Livre-oreiller* 255
2. Mots du *Livre-oreiller* repris dans un autre ouvrage 258
3. Autres cas 258
B) Annotations culturelles **260**
C) Annotations biographiques **261**

IV. Annotations structurantes et interprétatives **263**
A) Ruptures et enchaînements **263**
1. Marques de ruptures 263
2. Enchaînements 267
B) Mise en relation d'éléments distants **269**
C) Annotations interprétatives **270**
1. Annotations relatives à la connotation d'un discours 270
2. Évaluation du contenu du *Livre-oreiller* 271

Chapitre 6) La glose (2) – une intention pédagogique – **273**
A) Un ouvrage à visée didactique **273**
B) Encyclopédisme et approche cumulative **279**
C) La méthode du transfert d'informations **280**
D) De l'œuvre à son contexte : l'édition commentée conçue comme un manuel pour connaître la culture de l'époque de Heian **283**
1. La glose centripète… 283
2. ... et la glose centrifuge 285

Chapitre 7) La glose (3) – Faire œuvre – **289**

A) Référentialisation : associer le texte au hors-texte 289
1. Quelques éléments de comparaison : la fonction référentialisante et la pratique des commentaires au Japon 290
2. Effet référentialisant dans le *Commentaire de l'aurore au printemps* : le cas des toponymes 295
a) Que signifient les toponymes ? 295
b) Quelques cas d'explication du choix d'un toponyme 301
c) Kigin et la recherche de l'identification des sites célèbres 304
3. Effet référentialisant dans le *Commentaire de l'aurore au printemps* : le texte et son arrière-plan historique 306
a) Le texte sans les gloses : des récits sans contexte 306
b) Le *Livre-oreiller* ou le roman de la cour de l'impératrice Teishi 310
c) Le recours privilégié aux annotations de Bôkyû Guô 313
B) Homogénéisation — lier la partie au tout 316
1. Comment un nom de fonction devient un personnage 317
2. Sei Shônagon entre les lignes et dans les marges 324
a) Shônagon dans le texte, Sei Shônagon à côté 324
b) Reconstitution d'une biographie : la préface 329
c) Interactions entre la préface et les notes 334
d) Quelle instance narrative ? 336
C) Structuration — donner forme 340
1. Ruptures et enchaînements 340
2. Les « fantaisies du pinceau » 342

PARTIE IV : Après Kigin 349

Chapitre 8) L'œuvre-genre 351
A) Éléments pour une généalogie de l'écriture fragmentaire et de l'écriture de soi en Chine et au Japon 354
1. Les « écrits au fil du pinceau » en Chine et au Japon 354
2. L'écriture de soi : le *jì* en Chine et le *ki* au Japon 358
B) La pratique des « écrits au fil du pinceau » au Japon 360
1. À l'époque d'Edo : des écrits savants 360
2. Les écrits au fil du pinceau à l'ère Meiji 361
C) Comment *Le Livre-oreiller* est devenu un « écrit au fil du pinceau » 363

1. Une œuvre, des genres 363
2. L'apport de Kigin 365
3. Étapes de l'intégration à une catégorie 367
4. L'œuvre-genre : la co-création du genre et de son archétype 370

Chapitre 9) Le *Commentaire du printemps et de l'aurore* et *les lectures modernes du Livre-oreiller* – un détachement progressif ? 377

A) Et le *Livre-oreiller* changea de texte 378

1. Changement de média et changement de texte 378
a) Première période (1893-1924) : des versions améliorées du *Commentaire de l'aurore au printemps* 378
b) Deuxième période (1925-1946) – le foisonnement des variantes 388
c) Troisième période (1947-1983) – l'avènement de la version Sankan 397
d) Quatrième période (1974 – aujourd'hui) : nouveaux regards sur la pluralité du texte ... 399
2. Les traductions occidentales du *Livre-oreiller* et l'édition de Kigin 402

B) Qu'est-ce que « Sei Shônagon » ? 409

1. Sei Shônagon : un anti-modèle pour les bonnes épouses (1890-1915) 410
a) Valeur morale et valeur littéraire 410
b) Murasaki Shikibu et Sei Shônagon : l'indissociable couple Shisei 紫清 412
c) Que vaut Sei Shônagon en tant que femme ? 415
d) Psychologie de l'auteur, style et genre littéraire 419
2. Une vie à découvrir derrière l'œuvre : la naissance des études biographiques (1940-1960) 422

CONCLUSION 433

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

INTRODUCTION

« Une femme japonaise de l'an mille vous parle, et vous êtes touché[1]. »

C'est en ces termes que, le 7 juillet 2012, Jean-Claude Carrière invitait les auditeurs de France-Culture à lire le *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*) et à se laisser émouvoir par le génie de son auteur, Sei Shônagon 清少納言. Ce génie de Sei Shônagon réside selon lui dans le raffinement, et dans la capacité à « s'adresser au monde entier » en quelques mots, sans même savoir elle-même qu'elle parle « en chuchotant » à tout lecteur.

Si un texte vieux de mille ans peut sembler si actuel et si intimement proche à Jean-Claude Carrière, peut-être est-ce grâce à la part d'universel des sentiments humains, et aux qualités immortelles de ce texte. Mais n'est-ce pas aussi, peut-être surtout, grâce aux innombrables passeurs qui ont transmis ce livre et ce qu'il contient : copistes de l'époque de Heian et du Moyen Âge, maîtres de poésie de l'époque d'Edo qui l'ont édité et commenté, éditeurs modernes, et enfin traducteurs ? Ne sont-ce pas ces ouvriers du texte qui, en créant des manifestations successives de cet ouvrage qu'aujourd'hui nous appelons en japonais *Makura no sôshi* l'ont, à chaque étape, insensiblement, rendu plus proche de nous ?

---

[1] France-culture, émission « On n'a pas fini d'en lire » par Laura El Makki, avec la participation de Jean-Claude Carrière, le 7 juillet 2012 :
http://www.franceinter.fr/emission-on-n-a-pas-fini-d-en-lire-les-notes-de-chevet-de-sei-shonagon-par-jean-claude-carriere

***Le Livre-oreiller*, de Sei Shônagon – quelques définitions**

Paradoxalement, pour la plupart des Japonais d'aujourd'hui, *Le Livre-oreiller* semblera probablement moins universel qu'aux Français qui le lisent dans la belle traduction d'André Beaujard. Déroutés par une langue difficile et un arrière-plan culturel qu'ils connaissent mal, ils le lisent peu, et n'en connaissent en général que ce qu'ils ont appris à son sujet au lycée. Certains ont retenu par cœur les premiers paragraphes, évocation des quatre saisons associées à des moments du jour, débutant par la formule « Au printemps, l'aurore ! » (*Haru wa akebono* 春は曙). Sans doute auront-ils retenu le nom de son auteur, Sei Shônagon, ainsi qu'une poignée de mots-clés : « l'époque de Heian » (*Heian jidai* 平安時代), « les écrits au fil du pinceau » (*zuihitsu* 随筆), « la littérature de ce qui est charmant » (*okashi no bungaku* をかしの文学), « les listes » (*monozukushi* 物づくし), qui déterminent respectivement une période de l'histoire littéraire, l'appartenance générique, une attitude esthétique, un contenu spécifique[2].

Dans les dictionnaires courants[3], le *Livre-oreiller* est défini comme l'un des deux chefs d'œuvre de la littérature en prose de l'époque de Heian (794-1192), à égalité avec le *Roman*

---

[2] Ces mots sont ceux cités par Mendô Kazuki, auteur de bandes dessinées. Dans la postface de sa version *manga* du *Makura no sôshi*, elle explique que c'est tout ce qui lui était resté en mémoire au sujet de cette œuvre, jusqu'à ce qu'elle la relise pour préparer sa bande dessinée. MENDÔ Kazuki 面堂かずき, *Makura no sôshi* 枕草子 (Le Livre-oreiller), collection « NHK manga de yomu koten » (Les classiques lus en *manga* de la NHK), Hômu sha, 2006.

[3] Cette présentation synthétique a été rédigée principalement à partir des indications contenues dans les dictionnaires usuels suivants : le dictionnaire *Kôjien* 広辞苑, éditions Iwanami, 6e édition, entrée « *Makura no sôshi* » 枕草子 ; le *Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典 (Grand dictionnaire de la langue japonaise), éditions Shôgakukan, 2006, 2e édition (13 volumes), entrée « *Makura no sôshi* » 枕草子・枕草紙・枕冊子, ainsi que : KUBOTA Jun (dir.), *Nihon koten bungaku jiten* 日本古典文学辞典 (Dictionnaire de la littérature japonaise classique), Iwanami, 2007, entrée « *Makura no sôshi* » 枕草子.

du Genji (*Genji monogatari* 源氏物語). On considère généralement qu'il fut écrit en plusieurs années, approximativement entre l'an 995 et l'an 1000.

Il est décrit comme une suite d'environ trois cents « sections » (*dan* 段 ou *shôdan* 章段), qui sont des portions de texte plus ou moins autonomes et plus ou moins courtes. Celles-ci diffèrent tant par leur contenu que par leurs caractéristiques formelles, mais il est possible de les classer en trois catégories : des sections « à notes journalières » (*nikki shôdan* 日記章段), qui sont de petits récits rétrospectifs narrant des anecdotes de la cour, des sections « du type des pensées libres » (*zuisô-teki shôdan* 随想的章段), qui rassemblent des réflexions et des descriptions qui ne sont pas attachées à un lieu ni à un moment précis, et des sections « du type des listes » (*ruiju-teki shôdan* 類聚的章段). Ces dernières peuvent être subdivisées en deux catégories : des listes de choses concrètes, comme par exemple les « montagnes » (*yama wa* 山は), les « insectes » (*mushi wa* 虫は), qui débutent par une formule de type [mot nominal indiquant le contenu de la liste] + *wa* (particule de thème) et des listes au contenu plus abstrait ou subjectif, de type « choses mal à propos » (*susamajiki mono* すさまじきもの) ou « choses qui font battre le cœur » (*kokoro tokimeki suru mono* 心ときめきもの), qui typiquement débutent par une formule de type [groupe de mots indiquant le contenu de la liste] + *mono* もの (choses).

Le Livre-oreiller est perçu comme étant « d'un style alerte et vif ». Il est classé parmi les « écrits au fil du pinceau » (*zuihitsu* 随筆), lesquels sont décrits comme des écrits sans forme bien définie, où sont consignées des choses vues et entendues, des anecdotes vécues et des pensées. On inclut également souvent dans ce genre *Les Heures oisives* (*Tsurezuregusa* 徒然草, c. 1330) de Yoshida Kenkô 吉田兼好, et parfois aussi les *Notes de ma cabane de moine* (*Hôjôki* 方丈記, 1212) de Kamo no Chômei 鴨長明.

L'auteur est désigné comme étant une dame de cour connue sous le nom de « Sei Shônagon », ayant vécu vers le milieu de l'époque de Heian. Ses dates de naissance et de mort ne sont pas connues. Fille de Kiyohara no Motosuke 清原元輔 (909-990) et petite-fille de Kiyohara no Fukayabu 清原深養父 (dates inconnues), tous deux poètes renommés, elle-même est comptée parmi les poètes distingués dans un recueil de poèmes exemplaires compilé au XIIe siècle : la *Sélection postérieure des trente-six poètes* (*Nochi no rokuroku sen* 後六六撰). Femme versée dans les lettres chinoises et japonaises, elle est comparée pour la qualité de son esprit à sa contemporaine Murasaki Shikibu 紫式部

(973 ?- ?), l'auteur du *Roman du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語, c. 1008). Elle serait entrée vers 993 à la cour, au service de l'impératrice Teishi 定子 (976-1000)[4], épouse de l'empereur Ichijô 一条 (980-1011, r. 986-1011). On ignore ce qu'elle est devenue après la mort de l'impératrice. Certains dictionnaires suggèrent le nom de potentiels époux : Tachibana no Norimitsu 橘則光 avant la période où elle fut à la cour et Fujiwara no Muneyo 藤原棟世 après son retrait de la cour. On lui prête également des amours avec certains nobles qui apparaissent dans le *Livre-oreiller*, notamment Fujiwara no Sanekata 藤原実方, Fujiwara no Yukinari 藤原行成, Minamoto no Tsunefusa 源経房 et Minamoto no Narinobu 源成信. Ses poèmes ont été compilés sont la forme d'un *Recueil de poèmes de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon shû* 清少納言集).

En français, *Le Livre-oreiller* a été traduit dès 1928 sous le titre de « *Les Notes de l'oreiller* » par Kuni Matsuo (Matsuo Kuninosuke 松尾邦之介) et Émile Steinilber-Oberlin[5], mais il est surtout connu par la traduction d'André Beaujard, parue sous le titre de « *Notes de chevet* » en 1934 et rééditée en 1966 dans la collection « Connaissance de l'Orient » (Gallimard / Unesco)[6], puis en poche.

Dans l'*Encyclopædia Universalis* (1970-1973), René Sieffert le décrit comme « une suite d'environ trois cents notes sans lien entre elles, jetées sur le papier au hasard des

---

[4] La transcription « Teishi » correspond à la lecture sino-japonaise des caractères 定子. Cette lecture est celle utilisée par les historiens actuels, qui considèrent que cela correspondait à l'usage de l'époque. Cependant, à l'époque d'Edo et jusqu'au début du XXe siècle au Japon, on utilisait la lecture japonaise de ces mêmes caractères, soit « Sadako ». Les anciennes traductions françaises utilisent cette forme « Sadako », qui étaient encore en usage à l'époque.

[5] Sei-Shonagon, *Les Notes de l'oreiller* (traduction par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin), Paris, Stock, 1928.

[6] *Les Notes de chevet de Sei Shônagon, dame d'honneur au palais de Kyôto : essai de traduction* (traduction par André Beaujard), Maisonneuve, 1934. Réédition : Sei Shônagon, *Notes de chevet* (traduction et commentaires par André Beaujard), Gallimard / Unesco, collection « Connaissance de l'Orient », 1966 (préface datée de 1960).

événements ou des réflexions, [...] première manifestation dans les lettres japonaises d'un genre qui devait connaître une grande fortune, celui des *zuihitsu*, des écrits au fil du pinceau ». Il présente l'auteur, Sei Shônagon comme « une impitoyable portraitiste, [...] versée dans les lettres chinoises et japonaises, [...] caractère dominateur et impulsif, [...] moins sentimentale que Murasaki Shikibu[7]. »

Dans *La Littérature japonaise*, paru dans la collection « Que sais-je ? » en 1983, Jacqueline Pigeot souligne quant à elle la proximité du *Livre-oreiller* avec les *nikki* (journaux ou mémoires) féminins de la même époque, évoque une possible relation entre les listes contenues dans le *Livre-oreiller* et la culture poétique, et loue un « goût du cocasse », une « liberté du jugement », un « sens esthétique qui dépasse le champ des motifs convenus ». De Sei Shônagon, elle précise qu'on sait peu de choses. Elle la présente comme fille du lettré Kiyohara no Motosuke, entrée à la cour vers 993, alors qu'elle était sans doute âgée d'une trentaine d'années[8].

Dans le *Dictionnaire universel des littératures*, Fujimori Kiyoe décrit le *Livre-oreiller* comme « un recueil singulier de quelque trois cents notes sans ordre et sans suite parlant de " choses vues, entendues, de réflexions venues à l'esprit " », révélant le caractère de l'auteur, « une femme d'esprit et de séduction, armée d'un redoutable sens de la répartie, sachant faire montre de son érudition. » Elle loue « sa prose [...] concise, cristalline, affranchie de toute convention poétique » et l'oppose au *Roman du Genji* pour « sa forme éclatée et son ton pétillant »[9].

Cependant, si le *Livre-oreiller* est connu en France, c'est certainement moins par ces notices dans des encyclopédies et des usuels que pour l'influence qu'il exerce sur de

---

[7] *Encyclopædia Universalis* (1970-1973), article « Sei Shônagon ». Le texte concernant Sei Shônagon et le *Livre-oreiller* est identique dans : SIEFFERT René, *La Littérature japonaise*, Publication Orientalistes de France, 1973.

[8] PIGEOT Jacqueline, TSCHUDIN Jean-Jacques, *La Littérature japonaise*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 21-22.

[9] DIDIER Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, Presses universitaires de France, 1994, entrée « *Makura no sôshi* ».

nombreux artistes et écrivains francophones. Il est évoqué dans la *Chronique japonaise* de Nicolas Bouvier en 1975[10], et dans *L'Indiscrétion faite à Charlotte* d'Alain Jouffroy en 1980[11]. La possibilité d'écrire sous forme de listes a inspiré Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975[12], Georges Pérec dans *Penser / Classer* en 1985[13], François Bon, qui s'en sert dans des ateliers d'écriture[14], Charles Dantzig, qui lui dédie son *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien* en 2009[15]. Pérec, encore, y puise un modèle dans sa recherche d'une écriture rendant compte de ce qu'il nommait l'« infra-ordinaire[16] ». Chris Marker s'empare de la forme fragmentaire pour construire sur ce modèle son long-métrage *Sans soleil* (1982)[17]. Pascal Quignard lui consacre son 44e « Petit traité » en 1982[18] et s'en sert d'hypotexte pour écrire *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia* en 1984[19]. Jouant sur les mots du titre de la traduction française, Marie Darrieussecq affirme que c'est l'un de ses « livres de chevet »[20].

---

[10] BOUVIER Nicolas, *Chronique japonaise*, Payot, 1975. *Chronique japonaise* est une reprise, avec des ajouts, de *Japon*, Rencontre, 1967.

[11] JOUFFROY Alain, *L'indiscrétion faite à Charlotte*, R. Laffont, 1980.

[12] BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Le Seuil, t. IV, 2002, p. 575-771. *Roland Barthes par Roland Barthes* est paru en 1975.

[13] PÉREC Georges, *Penser/Classer*, Hachette, 1985.

[14] C'est par exemple l'une des sources utilisées pour un atelier organisé à la Bibliothèque Nationale de France : http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/textes/04_1.htm (consulté le 20 août 2013).

[15] DANTZIG Charles, Encyclopédie capricieuse du tout et du rien, Grasset, 2009.

[16] Voir FERRIER Michaël, « Le Japon, mode d'emploi – Pérec et le Japon », *La Barrière des rencontres*, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 36 et p. 63-70.

[17] La référence au *Livre-oreiller* est explicite dans le dossier de presse, publié dans GERBER Jacques et DAUMAN Anatole, *Argos Films: Souvenir-Ecran*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 168-175.

[18] QUIGNARD Pascal, « L'Oreiller de Sei », *Petits traités*, t. II, Clivages, 1982 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 379-394.

[19] QUIGNARD Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1984.

[20] Communication personnelle de Marie Darrieussecq en mars 2010.

Mais au-delà des rassurantes certitudes que nous procurent les notices de dictionnaires, indépendamment du pouvoir d'inspiration que le *Livre-oreiller* exerce sur des auteurs, que pouvons-nous en dire ?

Le texte-flux

Un ouvrage littéraire se présente sous la forme d'une constellation formée par un certain nombre d'éléments : un texte, un titre, un auteur, un genre littéraire. L'expérience de la lecture et la possibilité de l'interprétation reposent généralement sur le principe de l'existence tangible de l'objet de cette lecture. Le lecteur doit pouvoir croire que tout autre lecteur que soi peut lire le même texte, qu'il désignera par le même titre et le même nom d'auteur, et qu'il classera dans la même catégorie. Or, le texte des ouvrages nés dans un contexte de transmission manuscrite est toujours multiple ; leurs titres ont souvent été fixés tardivement ; l'auteur — avant l'époque moderne — n'est ni un démiurge ni le propriétaire de sa création, si bien qu'il est délicat de présupposer quelle intention il incarne ; le genre, enfin, est souvent établi *a posteriori*, afin d'assigner aux œuvres une place dans l'histoire littéraire. C'est pourquoi une œuvre n'est pas — ou pas seulement — une origine qu'il faudrait reconstruire, mais une matière fluide en perpétuel mouvement.

Le Livre-oreiller est objet littéraire atypique et hétérogène. Atypique, il ne ressemble à aucune autre œuvre ; ce n'est qu'à l'ère Meiji qu'il fut clairement classé dans le genre des « écrits au fil du pinceau ». Hétérogène, il est difficile d'enfermer la diversité de ce qui le compose dans une définition unique, ou de caractériser ce qui pourrait assurer sa cohérence. L'auteur est identifié, depuis le Moyen Âge du moins, comme étant une dame de cour du nom de Sei Shônagon. Mais sa biographie est mal connue, et surtout il est difficile de cerner la nature de cette entité auctoriale : il n'est pas simple de pouvoir postuler l'existence d'un individu, nommé Sei Shônagon, qui ait rédigé l'intégralité du *Livre-oreiller*. Le sens du titre est obscur. Les différentes familles de manuscrits présentent entre elles des différences profondes. De ce fait, le texte du *Livre-oreiller* est bien plus instable encore que ceux d'autres œuvres : plusieurs versions profondément différentes coexistent et, fait unique parmi les classiques de l'époque de Heian, le texte de base choisi par les éditeurs a radicalement changé au cours du XXe siècle.

Tout texte né dans un contexte de transmission manuscrite est par nature multiple, évolutif et fuyant, mais c'est peut-être le cas du *Livre-oreiller* plus que de tout autre. Œuvre atypique, hétérogène, au texte mal établi, dont l'interprétation est changeante et l'auteur

indéfinissable : autant de caractéristiques négatives. Mais ce sont précisément autant de raisons qui font du *Livre-oreiller* un terrain d'investigation privilégié pour voir comment une œuvre s'élabore progressivement, au fil des réécritures, des copies et des éditions.

C'est pourquoi notre démarche ne consiste pas en la recherche d'un hypothétique original du texte, ni de son supposé sens originel, mais vise, à l'inverse, à constituer une histoire des manifestations successives du *Livre-oreiller*, et une histoire de la façon dont se construit une œuvre. Nous suivons Michel Charles dans sa conception du « texte "réel" comme texte possible, comme choix fragile, toujours révisable[21] », non pas nécessaire produit de l'intention d'un auteur, mais entité contingente.

Les œuvres, telles qu'elles nous parviennent, sont le produit d'une façon de collationner les différentes versions (manuscrites et imprimées) existantes, de les éditer, de les présenter et de les commenter. Le travail patient des copistes, compilateurs et éditeurs met en place, génération après génération, ce qui devient le texte (ou plutôt les textes) de l'œuvre. Inspirée par les travaux de Bernard Cerquiglini et de Luciano Canfora[22], nous reconnaissons donc le travail créateur des copistes. Quant à la glose, nous souhaitons montrer comment elle pose ainsi les bases de l'interprétation. Ou plutôt que la glose permet à l'œuvre d'exister en tant que telle, car, comme l'a écrit Michel Charles, « il n'y a pas, à l'origine, un texte, mais l'interaction entre un texte et un commentaire[23] ».

Nous définirons ici l'œuvre comme un objet textuel caractérisé par un principe d'unité et d'unicité, constituant un tout organique. Ce principe a pour conséquence que l'œuvre est canonisable, qu'elle peut être décrite, commentée et enseignée.

---

[21] CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, collection « Poétique », 1995, p. 101.

[22] CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante ; Histoire critique de la philologie*, Seuil, collection « Des travaux », 1989 ; CANFORA Luciano, *Le copiste comme auteur*, Anarchasis, série « philologie », 2012 (traduction de *Copista come autore*, 2002).

[23] CHARLES Michel, « Sur le point de vue », dans « La Canonisation du texte : aux origines d'une tradition », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, numéro 5 (1984), p. 9. Voir également CHARLES Michel, Introduction à l'étude des textes, *op. cit.*, p. 47.

Le texte est ce qui n'est pas œuvre ou pas encore œuvre. C'est l'état d'un agrégat de mots, de phrases, qui ne sont pas lus et perçus comme devant nécessairement exister ensemble. Ce défaut d'organicité a pour conséquence que le texte est fluide et multiple, qu'il échappe à la description et à l'interprétation.

En intitulant notre étude « du texte à l'œuvre », notre intention est de chercher à reconstituer un processus : la trajectoire qu'a suivi le *Livre-oreiller* pour passer d'une multiplicité de visages à l'unique du texte établi, de l'instable au stable, de l'indéterminé au défini, du non-interprété à l'interprété. La « thèse » de cette thèse est qu'une édition, l'édition commentée de Kitamura Kigin intitulée *Commentaire de l'aurore au printemps* (*Shunshoshô* 春曙抄), constitue un moment décisif dans cette évolution, parce qu'elle a fortement contribué à ce que le *Livre-oreiller* trouve une finitude et s'offre à la lecture interprétative.

Kigin

Le nom du poète et commentateur de textes anciens Kitamura Kigin 北村季吟 (1624-1705) apparaît dans la préface de la traduction par André Beaujard du *Livre-oreiller*[24], ainsi que dans la préface de la traduction par Charles Grobois et Yoshida Tomiko des *Heures oisives*[25].

Si Kigin n'est aujourd'hui guère connu du grand public japonais, sa présence dans les préfaces françaises ne doit pas étonner : ce n'est que le reflet du rôle de tout premier plan qu'il joua dans la transmission des ouvrages anciens, en les présentant sous forme d'éditions commentées. L'expression « édition commentée » désigne ici le produit d'un travail consistant d'une part à établir le texte, et d'autre part à l'accompagner de glose, le

---

[24] Sei Shônagon, *Notes de chevet* (traduction et commentaires par André Beaujard), Gallimard / Unesco, collection « Connaissance de l'Orient », 1966 (préface datée de 1960), p. 24-25.

[25] Urabe Kenkô, *Les Heures oisives,* suivi de Kamo no Chômei, *Notes de ma cabane de moine* (traduits du japonais par Charles Grosbois, Tomiko Yoshida et le R.P. Sauveur Candau), Gallimard / Unesco, collection « Connaissance de l'Orient », 1968, p. 8.

résultat étant destiné à une diffusion sous forme d'imprimé[26]. Jusqu'au début du XXe siècle, nombres d'œuvres de l'époque de Heian et du début du Moyen Âge étaient couramment lues sous la forme des éditions commentées du milieu de l'époque d'Edo, et notamment de celles de Kigin : avec leurs textes tels que Kigin les avait établis, et accompagnées de la glose rédigée par Kigin. Ce constat est particulièrement vrai en ce qui concerne *Les Heures oisives* et *Le Livre-oreiller*. Pour *Les Heures oisives*, l'édition commentée de Kigin a déterminé le découpage du texte en sections, tel que nous le lisons actuellement. Quant au *Livre-oreiller*, l'édition commentée de Kigin en a constitué la vulgate pendant deux siècles et demi. C'est donc tout naturellement que la première anthologie en français et les premiers traducteurs français s'appuyèrent sur ces éditions.

Kitamura Kigin et l'histoire de la littérature de commentaires au Japon

La pratique des commentaires d'œuvres littéraires classiques au Japon est ancienne. Inspirée de pratiques similaires en Chine[27], elle s'applique aux œuvres en langue vernaculaire à partir de l'époque de Kamakura (1192-1333). Il convient de nommer en premier le poète Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241), dont le travail d'exégète constitue une étape importante dans l'histoire de l'étude des lettres. En effet, à la fin de sa vie, Teika copie et annote des œuvres du passé, dont notamment les grandes anthologies poétiques, le *Roman du Genji*, les *Contes d'Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語 ; début du

---

[26] En choisissant l'expression « édition commentée », nous établissons une distinction qui n'existe pas dans le vocabulaire japonais des historiens du livre et des historiens de la littérature. En effet, en japonais, le seul terme courant pour désigner un ouvrage dont la fonction de commenter un autre ouvrage est « *chûshaku sho* » 注釈書 (littéralement : écrit constitué de commentaires), qui désigne à la fois ce que nous nommons « recueils de commentaires » (qui ne contiennent que des commentaires) et ce que nous nommons « éditions commentées » (qui présentent la totalité du texte, agrémenté de notes et de commentaires).

[27] Des textes exégétiques portant sur le canon confucéen ont existé en Chine dès la dynastie des Han (-206–220). Voir GARDNER Daniel K., « Confucian Commentary and Chinese Intellectual History », *The Journal of Asian studies*, vol. 57, n° 2 (mai 1998), p. 397-422 et « *La Canonisation du texte : aux origines d'une tradition* », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, numéro 5 (1984).

Xe siècle)[28]. Ce faisant, il construit le socle de ce qui deviendra plus tard le canon littéraire japonais.

Le XVIIe siècle constitue la deuxième grande étape décisive de cette histoire de la connaissance lettrée. Cette époque est celle du développement de l'imprimerie à vocation commerciale, mais aussi celle qui voit l'apparition d'une population bourgeoise aisée désireuse de se cultiver, ce qui impliquait notamment d'être capable de composer des poèmes. C'est pour satisfaire ce nouveau lectorat qu'apparaissent en grand nombre des éditions commentées des œuvres classiques. Il y a là l'apparition d'un nouvel objet-livre : les commentaires sont désormais publiés avec le texte dans son intégralité, contrairement à la pratique médiévale qui était de copier d'une part le texte de l'œuvre et d'autre part les commentaires nécessaires à sa compréhension, textes et gloses étant donc isolés en des entités codicologiques distinctes.

Dans ce contexte de relative démocratisation de la culture lettrée, les maîtres de *haikai*[29] et de *waka*[30] issus de l'école de *haikai* dite Teimon 貞門, ou école de Matsunaga Teitoku 松永貞徳 (1571-1653), jouent un grand rôle de passeurs de connaissances. L'école Teimon est alors au sommet de son prestige, et c'est auprès de ses membres que viennent étudier les bourgeois désireux d'acquérir des compétences poétiques. Or, pour Teitoku et ses disciples,

---

[28] Fujiwara no Teika a exercé lui-même et dirigé une intense activité de copie de manuscrits. Voir la présentation de Teika par Claire-Akiko Brisset dans : BRISSET Claire-Akiko, GRIOLET Pascal, MARQUET Christophe, SIMON-OIKAWA Marianne (éds), *Du pinceau à la typographie ; regards japonais sur l'écriture et le livre*, collection « Études thématiques », École française d'Extrême-Orient, 2006, p. 25 (en introduction de l'article de Nagoya Akira « Le style calligraphique du poète Fujiwara no Teika et son influence à travers le temps »), et VIEILLARD-BARON Michel, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2001.

[29] *Haikai* 俳諧 : poésie comique, prenant à contrepied les conventions du *waka*.

[30] *Waka* 和歌 : Littéralement « poésie en japonais », par opposition aux *kanshi* 漢詩 (poèmes en chinois). Le *waka* est apparu dès la fin du VIIe siècle, et connait son âge d'or à partir du Xe siècle. Il existe des *waka* de différents mètres, mais la forme par excellence est celle du poème court en trente et une syllabes, construit selon un rythme de 5/7/5/7/7.

le *waka*, mais aussi le *haikai*, sont des pratiques poétiques caractérisées par la référence à la culture poétique classique. La connaissance des classiques est donc un préalable indispensable à la composition poétique : le lien entre connaissance, transmission et écriture de la poésie est fort. Kitamura Kigin se distingue entre les disciples de Teitoku par l'étendue de sa connaissance, et notamment par le fait qu'il fut le seul de ces disciples à devenir maître de *waka* et de *haikai*. C'est pourquoi il se considérait comme étant le plus parfait héritier des générations précédentes d'érudits. Les éditions commentées de Kigin sont le prolongement de son activité de pédagogue : elle sont le contenu de ses cours, mises sous forme de livre[31].

L'influence de Kigin sur les générations ultérieures est indéniable : même Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801), figure centrale du courant des études nationales (*kokugaku* 国学), qui souhaitait faire table rase des interprétations antérieures aux siennes, lit les œuvres de l'époque de Heian et du Moyen Âge dans les éditions de Kigin ; celles-ci sont donc *de facto* la base de son propre travail. À l'ère Meiji (1868-1912), il était encore courant de lire les œuvres classiques dans leur édition établie par Kigin, agrémentée des commentaires de celui-ci. De ce fait, ces éditions commentées ont servi de référence aux éditions modernes, qui ne se sont détachées que progressivement de cet antécédent illustre.

Kitamura Kigin fut l'un des plus brillants disciples du plus célèbre maître de *haikai* du début de l'époque d'Edo, Matsunaga Teitoku, et le maître de Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694). Il eut un parcours exemplaire : travaillant tour à tour auprès de la cour et pour le *bakufu*. Enfin, il est sans doute le plus grand commentateur de textes anciens de sa génération.

Parmi les éditions commentées de Kigin, son édition commentée du *Livre-oreiller* occupe une place singulière. Dans le cas des anthologies poétiques, du *Roman du Genji* ou des *Contes d'Ise*, toutes œuvres qui avaient fait l'objet de nombreux travaux d'exégèse depuis le Moyen Âge, le travail de Kigin consistait essentiellement à compiler et à sélectionner les commentaires autorisés. Le cas du *Livre-oreiller* est tout autre. Œuvre qui n'était pas au cœur de la tradition poétique, elle n'avait presque pas fait l'objet de commentaires. Il faut

[31] La pratique pédagogique de Kigin peut être connue dans une certaine mesure grâce au *Journal de Kigin* (*Kigin nikki* 季吟日記). Voir NKBDJ, entrée « Kigin ».

donc que Kigin fasse des choix éditoriaux concernant l'établissement du texte et son découpage, et qu'il invente entièrement un corpus de gloses.

État de la recherche

Pour mener à bien notre travail, nous avons pu nous appuyer sur l'abondante littérature scientifique consacrée au *Livre-oreiller*. Cette littérature est abondante, mais pas pléthorique : moins fournie en tout cas que celle consacrée au *Roman du Genji* ou aux *Contes d'Ise* par exemple. À ce relatif retard de la recherche, plusieurs causes sont imputables. Tout d'abord, une mauvaise réputation associée au nom de Sei Shônagon de façon récurrente, depuis qu'elle a été dépeinte comme une insupportable pédante dans le *Journal de Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu nikki* 紫式部日記). D'autre part, les difficultés nées de la complexité de la tradition manuscrite : la recherche du « bon » texte de référence, et les efforts pour établir le texte de l'œuvre, ont pendant longtemps mobilisé toute l'énergie des chercheurs, au détriment d'analyses portant sur son contenu[32]. Ce retard a partiellement été comblé, notamment grâce à la parution, de 1981 à 1983, de la monumentale édition en cinq gros volumes du *Livre-oreiller* par Hagitano Boku[33], accompagnée d'une analyse critique des interprétations possibles pour chaque phrase, ou du moins chaque paragraphe. De nombreuses autres éditions de grande qualité ont été publiées depuis les années 1970, parmi lesquelles nous pouvons signaler tout particulièrement les deux éditions du *Livre-oreiller* réalisées par Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko pour les collections de littérature japonaise classique des éditions Shôgakukan[34], qui tout en étant

---

[32] Voir : MITAMURA Masako 三田村雅子, « Makura no sôshi kenkyû no ashibumi » 枕草子研究の足踏み (Le piétinement des recherches sur *Le Livre-oreiller*), *Nihon bungaku*, n° 31-2 (février 1982) et FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, « "*Yomarenai*" *sakuhin toshite* »「〈読まれない〉作品として」(Une œuvre qui n'est pas lue), dans AMAGAI Hiroyoshi *et alii*, *Makura no sôshi daijiten* 枕草子大事典 (Grand dictionnaire du *Livre-oreiller*), Bensei shuppan, 2001, p. 823-835.

[33] HAGITANI Boku 萩谷朴, *Makura no sôshi kaikan* 枕草子解環 (Le Livre-oreiller avec explications intégrales), Dôhô sha shuppan, 1981-1983.

[34] MATSUO Satoshi 松尾聰, NAGAI Kazuko 永井和子 (éds), *Makura no sôshi* 枕草子, Shôgakukan, coll. « Nihon koten bungaku zenshû » (Collection de la littérature classique du Japon),

des éditions accessibles au grand public prennent en compte les avancées de la recherche. La parution en 2001 du *Grand dictionnaire du Livre-oreiller*[35] offre une mine d'information irremplaçable. Tous ces ouvrages permettent aujourd'hui de se frayer un chemin dans l'histoire complexe du *Livre-oreiller*. En outre, en ce qui concerne plus spécifiquement la perspective qui est la nôtre, qui est de s'intéresser à l'histoire du texte, perçue comme un processus dynamique de construction, il convient de mentionner les travaux novateurs de Fujimoto Munetoshi[36] et de Tsushima Tomoaki[37].

En français, le seul ouvrage intégralement consacré au *Livre-oreiller* est l'étude d'André Beaujard, qui constituait sa thèse de doctorat en même temps qu'un travail préparatoire pour sa traduction du *Livre-oreiller* : *Sei Shonagon, son temps, son œuvre : une femme de lettres de l'ancien Japon*[38]. Comme le titre l'annonce, une part importante de ce livre est consacrée à présenter la cour à l'époque de Heian à l'époque du *Livre-oreiller* : ce sont 166 pages, sur les 356 que compte l'ouvrage, qui décrivent l'histoire, la géographie, la religion,

---

t. 11, 1974 (édition qui prend pour texte de base un manuscrit de la branche Nôin), et MATSUO Satoshi , NAGAI Kazuko (éds), *Makura no sôshi*, Shôgakukan, coll. « Shinpen nihon koten bungaku zenshû » (Nouvelle collection de la littérature classique du Japon), t. 18, 1997 (édition qui prend pour texte de base des manuscrits de la branche Sankan).

[35] AMAGAI Hiroyoshi *et alii*, *Makura no sôshi daijiten* 枕草子大事典 (Grand dictionnaire du *Livre-oreiller*), Bensei shuppan, 2001.

[36] FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, *Makura no sôshi kenkyû* 枕草子研究 (Recherches sur le *Livre-oreiller*), Kazama Shobô, 2002.

[37] TSUSHIMA Tomoaki 津島知明, *Dôtai toshite no Makura no sôshi* 動態としての枕草子 (Le *Livre-oreiller*, perçu comme une dynamique), Ôfû, 2005.

[38] BEAUJARD André, Sei Shonagon, son temps, son œuvre : une femme de lettres de l'ancien Japon, Maisonneuve, 1934.

les arts et les mœurs. Une deuxième partie présente les personnages historiques liés au *Livre-oreiller* et les évènements de la cour à cette époque. Une troisième partie décrit l'œuvre. La quatrième partie, consacrée à l'auteur, utilise comme source principale le texte même du *Livre-oreiller* pour reconstituer ce qu'étaient le physique, le caractère et l'étendue des connaissances de Sei Shônagon. Ce travail d'érudition fort sérieux constitue un remarquable témoignage historique pour observer comment était perçus le *Livre-oreiller* et son auteur au début du XXe siècle, mais il n'est guère possible de considérer son contenu comme fiable, à la lumière de la connaissance produite par les études ultérieures.

Plus récemment, Jacqueline Pigeot a consacré au *Livre-oreiller* un article intitulé « La liste éclatée », dans lequel elle analyse les listes, dont elle présente l'hétérogénéité comme un vecteur d'expression de la subjectivité[39].

La littérature scientifique relative à Kitamura Kigin est beaucoup plus réduite en volume. En effet, Kigin n'a guère eu la faveur des chercheurs jusque dans les années 1960. Pendant longtemps, Kigin fut perçu comme ayant un rapport archaïque aux textes : dépendant uniquement d'un savoir hérité de ses maîtres, qu'il ne remettait pas en question, et donc ne cherchant pas à démontrer la véracité de ses interprétations. À cause de cette image négative, son importance historique a sans doute été minorée, malgré le fait que ses éditions ont servi de base aux philologues du début du XXe siècle, comme Ikeda Kikan 池田亀鑑 (1896-1956)[40]. C'est un peu comme si la connaissance moderne des grands textes anciens de la littérature japonaise s'était construite dans le déni volontaire de ce que les éditeurs modernes lui devaient.

---

[39] PIGEOT Jacqueline, « La liste éclatée », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 12 (1990), repris dans PIGEOT Jacqueline, *Questions de poétique japonaise*, PUF, 1997, p. 83-107. Le recueil d'articles *Questions de poétique japonaise* contient également un autre article consacré à l'énumération comme forme littéraire, dans lequel l'auteur évoque le *Livre-oreiller* : « Listes d'ici et de là-bas », p. 59-82.

[40] À titre d'exception, on peut citer l'ouvrage d'ISHIKURA Shigetsugu 石倉重継, *Kitamura Kigin den* 北村季吟伝 (Biographie de Kitamura Kigin), Sanshô dô Matsumura shoten,1897.

Le point de départ des études actuelles[41] consacrées à Kigin est l'ouvrage de Nakamura Shunjô 中村俊定 paru en 1944, *Teishitsu et Kigin*[42]. Nakamura Shunjô s'intéressait aux débuts du mouvement Danrin 談林[43], puis a élargi son champ de recherche aux conséquences de la rivalité entre Yasuhara Teishitsu 安原貞室 (1610-1673)[44] et Kigin sur la destinée de l'école Teimon. Entre le milieu des années 1950 et les années 1990, la connaissance de Kigin va considérablement progresser grâce aux travaux de deux chercheurs, Esaka Hironao 榎坂浩尚 et Nomura Takatsugu 野村貴次. Esaka Hironao a d'abord publié en 1953 un article intitulé « L'élaboration des commentaires de classiques de Kigin[45] », dans lequel il insiste sur l'importance de l'étude des classiques chez Kigin, eu égard à son activité de poète de *haikai*, puis un autre article, « Le monde du *haikai* en l'an 2 de l'ère Meireki[46] », dans lequel il montre que l'année 1656 marque le moment d'une profonde restructuration des liens de pouvoir et de modification des influences dans le monde du *haikai*, avec au centre de ces mouvements plusieurs disciples de Teitoku, dont Kitamura Kigin. Il consacra également un travail au premier ouvrage de Kigin, *La Source dans la montagne* (*Yama no i* 山之井), dans son étude *Recherches sur la Source dans la*

---

[41] Pour ce paragraphe de présentation de la littérature secondaire en japonais sur Kitamura Kigin, nous nous appuyons en grande partie sur : OKAMOTO Masaru 岡本勝, KIRA Sueo 雲英末雄, *Kinsei bungaku kenkyû jiten* 近世文学研究事典 (Dictionnaire des recherches sur la littérature de l'époque d'Edo), Ôfû sha, 1986, p. 272-273.

[42] NAKAMURA Shunjô 中村俊定, *Teishitsu to Kigin* 貞室と季吟 (Teishitsu et Kigin), coll. Shomotsu Tenbô, 1944.

[43] Danrin : littéralement « école de la forêt de santal ». Courant du *haikai* concurrent de Teimon, considéré comme plus novateur.

[44] Yasuhara Teishitsu : l'un des disciples majeurs de Teitoku. C'est également un pionnier du *haikai*.

[45] ESAKA Hironao 榎坂浩尚, « Kigin no koten chûshaku no seiritsu » 季吟の古典注釈の成立 (L'élaboration des commentaires de classiques de Kigin), *Kokugo kokubun* 国語国文, avril 1953.

[46] ESAKA Hironao 榎坂浩尚, « Meireki ni nen no haidan ni tsuite » 明暦二年の俳壇について (Le monde du *haikai* en l'an 2 de l'ère Meireki), *Kokugo kokubun* 国語国文, mai 1958.

montagne[47]. L'ensemble de ses articles consacrés à Kigin sont compilés sous le titre de *Recherches sur Kitamura Kigin*[48]. Si les travaux d'Esaka Hironao sont centrés sur l'apport de Kigin à l'histoire du *haikai*, Nomura Takatsugu 野村貴次 s'intéresse en premier lieu à l'étude des textes anciens de Kigin. Il est également le premier à fournir un travail biographique de première envergure. Il est l'auteur de deux ouvrages majeurs : *Kitamura Kigin, sa personnalité et son œuvre*[49] et *À la rencontre des textes de Kigin*[50]. Enfin, il a également compilé un recueil de fac-similés des éditions commentées de textes anciens de Kigin, la *Collection complète des commentaires sur les classiques de Kitamura Kigin*[51].

Essentiellement grâce aux travaux d'Esaka Hironao et de Nomura Takatsugu, on dispose donc aujourd'hui de travaux universitaires de bonne qualité concernant les différents aspects de l'activité littéraire de Kigin et de recueils de ses œuvres. Il manque des études décrivant précisément la spécificité de l'édition de Kigin comparativement aux autres éditions réalisées par ses contemporains, et notamment les autres disciples de Teitoku. Il n'existe pas non plus de biographie complète. Enfin, les commentaires de Kigin sur le *Recueil des dix mille feuilles* (*Man.yô shû* 万葉集, VIIIe siècle), le *Roman du Genji* et les *Contes d'Ise* ont fait l'objet de quelques études.

---

[47] ESAKA Hironao 榎坂浩尚, *Yama no i no kenkyû* 山之井の研究 (Recherches sur *La Source dans la montagne*), Shiryô to kôshô, 1963.

[48] ESAKA Hironao 榎坂浩尚, *Kitamura Kigin ronkô* 北村季吟論考 (Recherches sur Kitamura Kigin), Shinten sha, 1996.

[49] NOMURA Takatsugu 野村貴次, *Kitamura Kigin no hito to shigoto* 北村季吟の人と仕事 (Kitamura Kigin, sa personnalité et son œuvre), Tôkyô, Shinten sha,1977.

[50] NOMURA Takatsugu 野村貴次, *Kigin-bon e no michinori* 季吟本への道のり(À la rencontre des textes de Kigin), Shinten sha, 1983.

[51] *Kitamura kigin ko chûshaku shûsei* 北村季吟古注釈集成 (Recueil des éditions commentées de Kitamura Kigin), 44 volumes + 6 volumes d'annexes, Shinten sha, 1975-1983. Tous les textes rassemblés dans cette anthologie sont des fac-similés d'imprimés anciens, sauf le *Genji monogatari kogetsu shô* qui est le fac-similé d'une édition moderne.

Récemment, l'ouvrage de Shimauchi Keiji 島内景二, *Kitamura Kigin ; nul regret de ce monde ni de l'autre*[52], dresse un portrait très élogieux de Kigin, considéré par Shimauchi comme l'une des figures majeures de la philologie japonaise, bien plus que Motoori Norinaga. Shimauchi Keiji est à l'origine un spécialiste de la littérature de l'époque de Heian. Son intérêt pour Kigin est né d'une interrogation sur l'évolution de la transmission des textes classiques au cours de l'histoire. Il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation, destiné à faire comprendre au grand public l'importance de Kigin dans l'histoire intellectuelle du Japon. L'apport de Shimauchi Keiji est d'avoir mis en lumière les traits suivants : l'importance de Kigin dans le paysage du *haikai* de l'époque, son influence sur Bashô, la qualité de ses éditions (résidant d'une part dans sa technique innovante de mise en page, et d'autre part dans sa capacité à ordonner et hiérarchiser les commentaires plus anciens), son influence jusqu'au XXe siècle, enfin le lien chez Kigin entre l'étude et l'éthique. Shimauchi Keiji soutient en effet que pour Kigin le but de la connaissance lettrée était l'éducation d'hommes de pouvoir vertueux.

Signalons l'existence de travaux et d'éditions de textes portant sur les commentaires anciens, qui peuvent ponctuellement présenter les travaux de Kigin, mais toujours dans une logique centrée sur une œuvre donnée. Ainsi, il existe des compilations des recueils de commentaires ou des textes critiques portant sur le *Roman du Genji* ou sur les *Contes d'Ise*, qui incluent notamment les éditions réalisées par Kigin. Mais il n'existe pas, à notre connaissance, de travail de grande ampleur décrivant et analysant son travail de commentateur de façon transversale.

En français, Daniel Struve a consacré un article à la réception des *Heures oisives* au XVIIe siècle, dans lequel il compare l'édition commentée de Kigin et l'édition commentée de son contemporain Katô Bansai 加藤盤齊 (1621-1674) sur cette œuvre[53].

---

[52] SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Kitamura Kigin ; kono yo nochi no yo omou koto naki* 北村季吟—この世のちの世思ふことなき (Kitamura Kigin ; nul regret de ce monde ni de l'autre), Minerva Shobô, 2004.

[53] STRUVE Daniel, « "Les Heures oisives" et le XVIIe siècle », dans KYBURZ Josef, MACÉ François, VON VERSCHUER Charlotte (dir.), *Éloge des sources. Reflet du Japon ancien et moderne*, Philippe Picquier, 2004. Voir *infra*, p. 187.

En ce qui concerne les documents originaux, les imprimés de Kigin ont fait l'objet de tirages suffisamment importants pour qu'un grand nombre d'exemplaires nous soient parvenus. On en trouve dans de nombreuses bibliothèques universitaires, à l'Institut national pour la Littérature japonaise (*Kokubungaku kenkyû shiryô kan* 国文学研究資料館), à la Bibliothèque de la Diète. Ils figurent régulièrement aux catalogues des libraires spécialisés en livres anciens. L'accès aux documents de première main ne pose donc pas de problème. Toutefois, il n'existe guère d'études de détail sur son travail d'éditeur et de commentateur, et aucune sur son édition du *Livre-oreiller*. Il existe une transcription du *Commentaire de l'aurore au printemps*, sous une forme typographique modernisée, éditée par Ikeda Kikan, et parue dans la collection de poche des éditions Iwanami en trois tomes, entre 1931 et 1935[54]. Cependant, contrairement à l'usage actuel des transcriptions (*honkoku* 翻刻), qui est proche de ce que l'on appelle « édition diplomatique » en France, et consiste à ne pas modifier les graphies ni l'usage de la ponctuation, Ikeda Kikan a modifié dans une large mesure les graphies employées, la ponctuation et la mise en page. C'est pourquoi cette édition ne dispense pas de la consultation directe du texte.

Ainsi, nous avons pu nous appuyer sur un nombre important d'études pour tout ce qui concerne la mise en perspective historique, que ce soit en ce qui concerne l'histoire du *Livre-oreiller*, l'histoire littéraire ou, dans une moindre mesure, la présentation de l'œuvre de Kigin. En revanche nous avons dû avancer en *terra incognita* pour tout ce qui relevait de l'étude du *Commentaire de l'aurore au printemps*.

Plan

Notre travail se situe à la croisée de l'étude littéraire, car il s'agit aussi d'essayer de comprendre ce que signifie *Le Livre-oreiller* ; d'une certaine forme d'étude de la réception, dans le sens où nous suivons l'histoire de l'œuvre sur la longue durée ; et de l'histoire

---

[54] IKEDA Kikan 池田亀鑑 (éd.), *Makura no sôshi. Shunsho shô*, 枕草子・春曙抄 (*Le Livre-oreiller* "*Commentaire de l'aurore au printemps*"), Iwanami shoten, coll. Iwanami bunko, 1931-1935, 3 vol.

matérielle du livre, car à bien des égards nous nous attacherons aux interactions entre le texte et son support matériel. Le but, double, est de retracer l'histoire du *Livre-oreiller* en aval et en amont du grand moment de cette histoire, mais aussi de comprendre ce qu'est cet objet singulier qu'est une édition commentée.

Notre travail obéit à une double logique de mise en perspective diachronique, et d'analyse des caractéristiques du *Commentaire de l'aurore au printemps*. Aussi, la structure d'ensemble suit la chronologie, même si — au sein d'un chapitre ou d'une partie — nous nous écarterons d'un traitement purement chronologique pour suivre une organisation plus thématique. Les premier et deuxième chapitres constituent une enquête sur ce que nous pouvons savoir au sujet de ce qu'était le *Livre-oreiller* avant la parution du *Commentaire de l'aurore au printemps* : une présentation de l'intention, du titre, de l'auteur et de la tradition manuscrite dans le premier chapitre, et dans le deuxième chapitre la présentation des plus anciennes traces de lecture et d'interprétation, qui correspondent à la période du Moyen Âge. Les chapitres trois à sept, qui constituent le cœur de ce travail de thèse, sont tous consacrés au *Commentaire de l'aurore au printemps* : le troisième chapitre est une synthèse historique visant à situer le moment où apparaissent les éditions commentées dans le courant plus large de l'histoire du livre ; le quatrième chapitre décrit le *Commentaire de l'aurore au printemps* dans sa matérialité : les caractéristiques codicologiques, le choix du texte, les divisions du texte et la mise en page ; le cinquième chapitre propose une typologie des commentaires, dont les caractéristiques sont analysées dans les sixième et septième chapitres. Enfin, les huitième et neuvième chapitres sont consacrés à la postérité du *Commentaire de l'aurore au printemps* : le huitième chapitre montre en quoi l'histoire du genre des écrits au fil du pinceau est liée au destin du *Livre-oreiller*, tandis que le neuvième chapitre est le récit de l'évolution du *Livre-oreiller* depuis la fin du XIXe siècle.

En conclusion, nous établirons le bilan de ce qui perdure aujourd'hui de l'édition de Kitamura Kigin. Ceci nous amènera à définir le rapport entre texte et glose, mais aussi entre glose et traduction. Enfin, en guise d'épilogue, nous proposerons quelques pistes pour une future traduction du *Livre-oreiller*.

PARTIE I : AVANT KIGIN

Chapitre 1) QUE SAVONS-NOUS DU *LIVRE-OREILLER* ?

Plus de six siècles se sont écoulés entre la date supposée de l'écriture du *Livre-oreiller* et la parution du *Commentaire de l'aurore au printemps*. Que pouvons-nous dire de ce que fut pendant ce long intervalle le texte – ou les textes – qui allai(en)t devenir *Le Livre-oreiller* ?

De ce qu'était ce texte à l'époque de Heian, nous ne savons aujourd'hui presque rien. Nous sommes doublement démunis, du fait de l'absence de documents directs ou indirects, et du fait de l'ignorance dans laquelle nous sommes du rapport qu'entretenaient ce(s) texte(s) avec ses (ou leurs) lecteur(s). Quelque chose s'est transmis, qui a aboutit aux manuscrits que nous connaissons, dont les plus anciens datent du Moyen Âge. Cela signifie pour le moins que des scribes ont estimé qu'un texte, ou des textes, étaient suffisamment précieux pour qu'il soit nécessaire de le, ou les, copier, que ce soit pour leur usage propre ou pour la postérité. Mais des usages qu'ils en faisaient, et de la façon dont ce texte, ou ces textes, était pensé(s) ou considéré(s), nous ne savons rien.

Ce premier chapitre est une enquête sur les plus anciennes traces du *Livre-oreiller*. Pour la débuter, nous partirons du récit de la genèse, tel qu'il est raconté à la fin du *Livre-oreiller* dans les versions que nous lisons aujourd'hui. Suivront trois développements consacrés au titre, à l'auteur et à la tradition manuscrite.

A) Récit de la genèse de l'œuvre — forme et intention

Atypique et fragmentaire, *Le Livre-oreiller* déroute surtout par son hétérogénéité. Comment un agglomérat de fragments si divers a-t-il pu être considéré comme une œuvre ? Cette interrogation est formulée à l'intérieur même du *Livre-oreiller*, dans un épilogue, qui, de façon à vrai dire assez miraculeuse, offre au lecteur une explication.

Le Livre-oreiller, tel que nous le lisons aujourd'hui, se termine par un récit de la genèse de l'œuvre et des circonstances dans lesquelles elle est devenue publique. Depuis le XXe siècle, on désigne ce récit comme étant un « épilogue » (*batsubun* 跋文), ce qui le place sur un autre plan, quasiment métatextuel, que le reste de l'œuvre.

L'importance de ce court récit réside dans l'éclairage qu'il apporte sur l'œuvre dans son ensemble. En effet, il contient la justification du contenu hétérogène de l'ouvrage, mais aussi un certain nombre d'éléments permettant la datation. Ce faisant, il explicite ce qui peut avoir dérouté le lecteur du *Livre-oreiller*, et lui fournit des explications.

Si nous acceptons que l'épilogue est « authentique », c'est-à-dire écrit par Sei Shônagon, laquelle serait perçue comme l'auteur et narratrice unique de la totalité de l'œuvre telle que nous la connaissons, alors il constitue une précieuse source d'informations. Tous ces éléments sont problématiques, et doivent faire l'objet d'un doute au moins théorique. D'ailleurs, l'épilogue pourrait tout aussi bien avoir été ajouté par un lecteur et copiste qui résoudrait par là sa propre insatisfaction face au texte atypique qu'il a entre les mains. Toutefois, cet épilogue existe, et sa crédibilité a rarement été remise en question au cours de l'histoire du *Livre-oreiller*. Il constitue un point central pour toutes les interprétations et toutes les spéculations concernant l'origine du texte, et c'est pourquoi il mérite pour commencer une lecture la plus littérale possible.

1. Le texte de l'épilogue

L'épilogue est présent dans deux des quatre branches de manuscrits, les branches dites Sankan et Nôin[55]. En voici l'intégralité, dans la version donnée par les manuscrits de la branche Sankan, aujourd'hui considérée comme correspondant à la plus ancienne version. Ce n'est pas la même version que celle de la traduction d'André Beaujard, qui s'appuie sur le texte de la branche Nôin[56].

Dans ce livre (*sôshi*), que j'ai écrit dans mes heures oisives lorsque j'étais retirée chez moi, j'ai rassemblé ce que j'avais écrit à propos de choses vues ou ressenties, pensant que personne ne le verrait. Or, tandis que je croyais tenir cet écrit bien caché, car il contient des passages que je dirais moi-même excessifs et qui pourraient sembler désobligeants, il en est venu à être lu dans le monde, bien malgré moi.

この草子、目に見え心に思ふ事を、人やは見むとすると思ひて、つれづれなる里居のほどに、書きあつめたるを、あいなう人のために便なき言ひ過ぐしもしつべき所々もあれば、よう隠しおきたりと思ひしを、心よりほかにこそ洩り出でにけれ

L'impératrice, qui venait de recevoir [des liasses de papier] de la part du ministre du centre [Korechika, son frère], dit : « Que pourrions-nous écrire là dessus ? Chez l'empereur, ils ont copié les *Chroniques historiques* (*Shiki*) ». Alors, je répliquai : « Il convient d'en faire un oreiller (*makura*). » Sur quoi l'impératrice déclara :

宮の御前に、内の大臣の奉りたまへりけるを、「これに何を書かまし。上の御前には史記という文をなむ、書かせたまへる」などのたまはせしを、「枕にこそは侍らめ」と申ししかば、「さは得てよ」とて給はせたりし

[55] Il s'agit des deux branches regroupées ensemble dans la catégorie des livres « à texte mélangé ». Voir *infra*, p. 80.

[56] À propos du texte de base employé par les traducteurs, voir *infra*, p. 402.

« Soit, c’est pour vous. » Aussi, pour remplir cette colossale quantité de papier, j’ai noté toutes sortes de choses, des bizarreries ; si bien qu’on y trouve quantité d’inepties.

を、あやしきをこよや何やと、つきせずおほかる紙をつくさむとせしに、いと物おぼえぬ事ぞおほかるや。

Si j’avais écrit en sélectionnant des choses plaisantes de ce monde, ou des choses que les gens trouvent merveilleuses, ou bien si j’avais écrit à propos des poèmes, mais aussi des arbres, des herbes, des oiseaux, des insectes, cet écrit aurait attiré certainement des critiques, car les gens auraient dit : « Ce n’est que cela ? On voit bien ce qu’elle a dans le cœur ! » ; mais je n’ai fait qu’écrire pour m’amuser toutes les pensées qui spontanément me venaient à l’esprit, si bien que, ai-je pensé, ce livre ne devrait être compté parmi les livres appréciables, ni être jugé comme tel. Or voilà que l’on entend certains qui l’ont lu dire : « Ceci appelle le respect », ce qui me semble fort étrange. Après tout, c’est évident : ceux qui louent ce que d’ordinaire on n’aime pas, et déprécient ce que d’habitude on admire révèlent ce faisant le peu que vaut leur cœur. Quoi qu’il en soit, je suis bien contrariée que ceci puisse être vu par d’autres que moi.

おほかた、これは世の中にをかしき事、人のめでたしなど思ふべき、なほ選り出でて、歌などをも、木、草、鳥、虫をも言ひ出だしたらばこそ、「思ふほどよりはわろし。心見えなり」とそしられめ、ただ心一つにおのづから思ふ事をたはぶれに書きつけたれば、物に立ちまじり、人並み並みなるべき耳をも聞くべきものかはと思ひしに、「はづかしき」なんどもぞ、見る人はしたまふなれば、いとあやしうぞあるや。げに、そもことわり、人のにくむをよしと言ひ、ほむるをもあしと言ふ人は、心のほどこそおしはからるれ。ただ、人に見えけむぞねたき。

À l’époque où le général en second de la section de gauche de la garde du corps [Minamoto no Tsunefusa] n’était encore que le gouverneur de la province d’Ise, et tandis que j’étais chez moi, je lui tendis pour

左中将まだ伊勢守と聞えし時、里におはしたりしに、端の方なりし畳をさし出でしものは、この草子載りて出でにけり。まどひ取りいれしかど、や

l'accueillir une natte qui était posée près du bord extérieur de la pièce où j'étais, mais voilà que ce livre (*kono sôshi*) était sur la natte ! Je me dépêchai de le reprendre mais il finit pourtant par l'emporter avec lui, et ne le rapporta que très longtemps plus tard. À partir de ce moment, le livre commença de circuler de par le monde.
Ainsi est-il écrit.

がて持ておはして、いと久しくありてぞ返りたりし。それよりありきそめたるなめり、とぞほんに。

2. Un récit qui légitime l'œuvre

Le texte de l'épilogue fournit des justifications à la forme de l'œuvre, à sa tonalité et à son existence même. Il semble anticiper le mécontentement du lecteur face au texte, et avoir été placé là pour attirer son indulgence.

Le premier et le troisième paragraphe insistent sur le caractère intime de l'écriture. Le lieu est la résidence privée de la narratrice (*satoi*) : lieu de retraite temporaire à l'écart de la cour, c'est aussi le lieu du désœuvrement (*tsurezure*). Un tel écrit n'était donc pas destiné à être lu. Et d'ailleurs, nous dit le texte, il est au mieux sans intérêt, au pire de nature à blesser la susceptibilité des personnages qui y sont évoqués. Dans le troisième paragraphe, répondant à l'oisiveté évoquée dans le premier, l'acte d'écriture est présenté comme un moyen de divertissement (*tawabure ni*), dont le but premier était d'utiliser la « colossale quantité de papier » reçue de façon inattendue.

À l'inverse des premier et troisième paragraphes, le deuxième et le quatrième évoquent la cour et la relation au monde. Le monde extérieur intervient dans la genèse de l'œuvre en amont et en aval des moments d'écriture intime : le don du papier par l'impératrice rend possible son existence même ; l'emprunt accidentel du manuscrit l'extrait du statut privé. Ainsi l'épilogue nous fait-il osciller entre intime ou privé d'une part, et collectif ou public d'autre part. Pour que l'œuvre naisse, semble expliquer l'épilogue, il a fallu les effets conjugués de la démarche intérieure et de l'incitation extérieure.

Le deuxième paragraphe constitue à proprement parler le récit de ce qui a suscité l'écriture de l'œuvre : la narratrice reçoit de l'impératrice qu'elle sert une grande quantité de papier

afin d'en faire un « *makura* » (littéralement « oreiller »). Le sens de ce terme ici n'est pas clair, et a donné lieu à de multiples spéculations[57], mais l'hypothèse la plus généralement admise aujourd'hui est qu'il s'agit d'un jeu de mots. Le mot « oreiller » aurait été proposé par opposition aux *Chroniques historiques* (ch. : *Shǐjì*, jap. : *Shiki* 史記) copiées chez l'empereur, dont l'homophone en japonais est « la couche » (*shiki* 敷). Si l'oreiller s'impose pour compléter le couchage, ce n'est pas seulement parce que le sens commun associe ces deux objets par la proximité de leur usage concret : l'association des deux mots est immédiate pour qui est versé dans la culture poétique. En effet, *shikitae no* (敷妙の ou 敷栲の), désignant littéralement un drap de fibres de mûrier utilisé comme couche, est l'épithète conventionnelle annonçant l'utilisation du mot « *makura* » dans les poèmes anciens[58]. Le recours aux épithètes conventionnelles était l'une des plus fréquentes contraintes formelles dans les *waka*, surtout au VIIIe siècle, mais c'est encore le cas aux siècles ultérieurs. Aussi, à la cour de Teishi, où la pratique poétique est au cœur de la vie sociale, il est possible d'envisager que l'évocation des deux syllabes *shiki*, début de *shikitae*, appelait immanquablement l'association avec *makura*[59]. Si l'on suit cette interprétation, le jeu de mots en référence aux *Chroniques historiques*, doublé de l'utilisation de l'épithète conventionnelle, aurait été jugé suffisamment brillant pour susciter en récompense le don du papier.

Ainsi définie par l'ensemble de l'épilogue, la motivation qui a suscité l'écriture de l'œuvre est quelque peu paradoxale : l'écriture s'est imposée à l'auteur, qui a un rôle passif. Les ressources en papier et en temps libre suscitent la recherche d'une destination pour ce papier et ce temps. Les moyens sont premiers, le but d'écrire un livre est second.

---

[57] Voir *infra*, p. 58.

[58] Voir KATAGIRI Yôichi 片桐洋一, *Utamakura utakotoba jiten sôtei han* 歌枕歌ことば辞典増訂版 (Dictionnaire des mots-oreillers et du vocabulaire poétique, édition corrigée et augmentée), Kasama shoin,1999, p. 195-196.

[59] Cette hypothèse de l'association entre *shikitae* et *makura* est présentée notamment dans *Kaikan*, t. 5, p. 434-436.

Concernant la forme du *Livre-oreiller*, le texte épouse tous les doutes et toutes les critiques que pourrait formuler un lecteur quant au caractère disparate et mal fini de l'œuvre. Elle est disparate et n'obéit pas à la bienséance parce qu'elle est le résultat d'une écriture spontanée notant sans dessein particulier ce qui a été vu et ressenti. C'est la mise par écrit de « toutes sortes de choses », y compris « des bizarreries » (*ayashiki*). La seule logique en est de consigner « les pensées qui spontanément [...] venaient à l'esprit » (*tada kokoro hitotsu ni onozukara omou koto*). L'épilogue cite même des exemples de ce que cet état d'esprit a produit dans l'œuvre : la mise par écrit de « ce qui est plaisant » (*okashiki koto*) ou ce qui est considéré comme digne d'éloges, « merveilleux » (*medetashi*). Ou encore des choses de la nature : « des arbres, des herbes, des oiseaux, des insectes » (*ki*, *kusa*, *tori*, *mushi*). Tous ces exemples sont des intitulés de listes : l'épilogue ne fait pas d'allusions aux pensées ni aux récits d'anecdotes.

Enfin, la seconde anecdote justifie la forme imparfaite de l'œuvre : elle n'est pas finie puisqu'elle a été emportée sans le consentement de l'auteur, ce qui suscite chez elle un sentiment de contrariété (*netaki*).

L'épilogue ne fournit pas seulement une justification rationnelle concrète à l'existence de l'œuvre et à sa forme : il la dote d'un auteur conscient d'avoir écrit une œuvre, et conscient de l'effet produit par son œuvre sur des lecteurs. C'est, là encore, un énoncé atypique : il n'existe pas, parmi les textes de la même époque, de mention ajoutée à la fin du texte pour en préciser le contenu, l'origine ou la destination. Tsushima Tomoaki a souligné le caractère inédit de cette position, en fin de texte, au sein d'une pratique représentant selon lui « la voie royale de l'histoire des lettres » (*bungaku-shi no ôdô* 文学史の王道), à savoir « un art comportant des préfaces » (*jobun no aru bungei* 序文のある文芸)[60]. En effet, si l'on cherche des formes de métadiscours à l'intérieur d'un texte de l'époque de Heian, il faudrait évoquer les préfaces des anthologies poétiques. Mais il s'agit là de la formulation de l'intention des compilateurs, et non de propos attribués à un auteur. Plus proche du *Livre-oreiller*, on peut également évoquer la phrase liminaire du *Journal de Tosa* : « Ce que

[60] TSUSHIMA Tomoaki 津島知明, *op. cit.*, p. 100-101.

font les hommes et qu'ils appellent "journal", une femme va tenter de le faire à sa façon[61]. » Il s'agit dans ce cas d'un artifice utilisé par l'auteur de ce journal, Ki no Tsurayuki, pour laisser croire que ce journal a été écrit par une femme à son service.

L'épilogue du *Livre-oreiller* ne ressemble ni aux développements théoriques des préfaces des anthologies, ni à la déclaration d'intention positive placée avant le texte principal du *Journal de Tosa*. Par sa situation dans l'œuvre et par la logique qui le sous-tend, l'épilogue est l'exact opposé d'une préface. C'est un discours *a posteriori*, qui formule de façon négative une absence d'intention.

L'une des difficultés principales réside dans l'évaluation de la part de rhétorique que contient ce discours d'auto-dépréciation. Faut-il y voir l'application d'une forme d'expression conventionnelle de la modestie, ou au contraire l'expression du sentiment singulier d'un individu à l'égard de ce qu'il a écrit ? Sans porter d'appréciation sur ce point, observons seulement que l'épilogue fonctionne comme une formule d'excuse de la part d'un auteur cherchant à se justifier auprès du lecteur pour le désagrément causé par la lecture d'un texte imparfait.

3. Une possibilité de datation ?

De même que pour les autres anecdotes du *Livre-oreiller*, les évènements relatés dans l'épilogue peuvent en théorie être datés grâce à la présence de personnages connus et à la mention de leurs rangs. Ce moyen de datation, systématiquement utilisé depuis le Moyen Âge par les commentateurs du *Livre-oreiller*, revêt ici une portée particulière puisqu'il s'agit de conjecturer la date à laquelle l'œuvre aurait été rédigée.

Fujiwara no Korechika 藤原伊周, frère de l'impératrice dont il est question dans l'anecdote des liasses de papier, est désigné par sa fonction de ministre du centre (*uchi no otodo* 内大臣). Or, il a occupé cette fonction entre le 28e jour du 8e mois de l'an 5 de l'ère

---

[61] Ki no Tsurayuki 紀貫之, *Journal de Tosa*. *Poèmes du Kokinshû*, traduction de René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 1993, p. 15.

Shôryaku 正暦 (994) et le 24e jour du 4e mois de l'an 2 de l'ère Chôtoku 長徳 (996), date où il fut écarté du pouvoir par son oncle Fujiwara no Michinaga 藤原道長. L'anecdote du don des liasses, ici présentée comme le point de départ de l'écriture du texte devrait donc être comprise entre ces deux dates.

Dans la seconde anecdote, Minamoto no Tsunefusa 源経房, le visiteur dérobant le manuscrit, est présenté comme étant « encore gouverneur d'Ise », fonction qu'il occupa en l'an 1 et en l'an 2 de l'ère Chôtoku (995-996). Si l'on en croit l'épilogue, l'œuvre aurait circulé une première fois à ce moment-là.

Les anecdotes de ce passage ne sont pas seulement des outils pour une datation absolue ; elles offrent aussi des arguments pour considérer que l'œuvre a été écrite en plusieurs étapes. En effet, si la narratrice peut raconter que le manuscrit a circulé parmi le monde après avoir été dérobé par Tsunefusa, cela devrait signifier que l'épilogue a été écrit après une première phase de circulation de l'œuvre. Or, la plupart des évènements évoqués par le *Livre-oreiller* et qui peuvent être datés se situent entre l'an 997 et l'an 1000. À supposer que le *Livre-oreiller* soit l'œuvre d'un seul auteur (Sei Shônagon) et que l'épilogue soit également de la main de cet auteur, il faudrait en conclure qu'une première version aurait circulé vers 996, puis une deuxième version incluant l'épilogue, avant une nouvelle phase d'ajouts concernant les évènements compris entre 997 et 1000. Il y aurait donc eu une élaboration en deux phases ou plus, caractérisée par des allers-retours entre celle qui écrit et ceux qui lisent.

Cet épilogue d'un genre inédit offre à l'œuvre une origine, une raison d'exister, une justification de sa forme et un auteur. Fictif ou réel, ce texte nous raconte l'histoire d'un auteur qui un jour a commencé d'écrire un livre, et qui un jour l'a vu circuler dans la société. Ce récit des origines, présent dans les plus anciens manuscrits, accompagne et oriente la lecture de l'œuvre dans son ensemble.

B) Un livre dont on fit un « oreiller » — le titre

L'épilogue, qui fournit à l'œuvre sa raison d'être et justifie son contenu, contient également l'explication du titre. Comme nous l'avons évoqué, le titre en japonais, *Makura no sôshi*, qui signifie littéralement « le livre-oreiller », fait référence à l'anecdote du don du papier : le *Makura no sôshi*, c'est ce « livre » (*sôshi*) écrit suite à la proposition de la narratrice d'en faire un « oreiller » (*makura*). Le terme *sôshi* désigne un livre qui se présente matériellement sous forme de codex, par opposition à un rouleau.

Ce titre n'apparaît qu'au bout de plusieurs siècles : jusqu'au milieu du Moyen Âge l'usage est fluctuant et laisse en concurrence plusieurs titres possibles. En outre, la lecture actuelle en *Makura no sôshi* est relativement récente : elle n'est utilisée que depuis la fin de l'époque d'Edo. Jusqu'alors, le titre se lisait « *Makura sôshi* » ou « *Makura zôshi* ». L'insertion de la particule grammaticale de relation « *no* » s'est faite pour remédier à un risque de confusion entre homonymes. En effet, à l'époque d'Edo étaient publiés des livres érotiques dont le nom générique était précisément *makura zôshi*.

Le titre qui s'est finalement imposé demeure opaque, car nul ne sait plus ce que désigne précisément l'« oreiller ». Une fixation tardive et un défaut d'intelligibilité ; ce sont là deux caractéristiques que ce titre partage avec ceux de nombreuses œuvres qui lui sont contemporaines.

1. Comment naissent les titres

Un titre est un mot ou un ensemble de mots grâce auxquels une œuvre est identifiée.

Aux époques modernes et contemporaines, le titre est toujours savamment choisi. Il peut être le plus parfait résumé de l'ouvrage ou le condensé d'une intention d'auteur. Il est en tout cas le lieu où l'auteur se livre à une tentative de séduction du lecteur, et peut même être plus prosaïquement le terrain d'une stratégie commerciale. Tel n'est pas le cas pour les œuvres en prose de l'époque de Heian, pour lesquelles l'acquisition d'un titre fut le résultat d'un long processus.

Ainsi, le *Conte du coupeur de bambou* (*Taketori monogatari* 竹取物語) fut également désigné sous le titre de « Conte du vieillard coupeur de bambou » (*Taketori okina no*

monogatari 竹取翁の物語) ou de « Conte de la princesse Kaguya » (*Kaguya hime monogatari* かぐや姫物語). Dans ce cas, il y a concurrence entre les deux personnages principaux du conte.

De façon similaire, le *Roman du Genji* (*Genji monogatari*) a pu être connu sous divers autres titres faisant allusion à l'un ou l'autre des personnages de l'œuvre. À l'instar de celui qui fut finalement retenu, certains de ces titres renvoient à la figure du Genji : « Le Roman de Genji le rayonnant » (*Hikaru Genji no monogatari* 光源氏の物語), « Le Seigneur Genji » (*Genji no kimi* 源氏の君) ou tout simplement « Genji ». Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi c'est finalement l'un de ces titres qui s'est imposé, tant ce personnage du Genji est central dans l'œuvre : il est le protagoniste des quarante premiers livres la constituant, et c'est son fils Kaoru qui est le sujet des treize derniers. Pourtant, d'autres titres ont existé, dont plusieurs faisaient en revanche référence à dame Murasaki, l'épouse favorite du Genji, parmi lesquels « Le roman de Murasaki » (*Murasaki no monogatari* 紫の物語), ou encore « Le roman du lien de Murasaki » (*Murasaki no yukari no monogatari* 紫のゆかりの物語). La portion de l'œuvre consacrée à dame Murasaki est évidemment bien moindre que celle consacrée au Genji. Placer ce personnage dans le titre revient à accroître son importance relative au sein du récit, ou plutôt à prendre en compte le fait que cette héroïne avait entre toutes attiré l'intérêt voire l'empathie des lecteurs. Rappelons d'ailleurs que le nom même de l'auteur, Murasaki Shikibu, sobriquet provenant précisément du nom de ce personnage, corrobore son importance au sein de l'œuvre. Dans le cas du *Genji*, on a l'impression que l'hésitation entre deux familles de titres possibles révèle une forme de tension entre le tout et les parties. Les noms comprenant Murasaki, par l'importance qu'ils conféraient à un groupe de livres, auraient pu accentuer l'autonomie de cette partie de l'œuvre[62]. Le titre finalement retenu renforce à l'inverse la cohérence de la totalité.

---

[62] Il convient de préciser que certaines théories, dont celle avancée par Abe Akio, émettent l'hypothèse que le titre « Murasaki no yukari » renvoyait non pas à l'ensemble de l'œuvre telle que nous la connaissons, mais seulement au groupe de livres concernant dame Murasaki, et qui aurait

Cette question de la relation de la partie au tout, qui n'est dans le cas du *Roman du Genji* qu'une conjecture de notre part, apparaît avec plus d'évidence dans le cas des *Contes d'Ise* (*Ise monogatari*). Le titre de cet ouvrage constitue un cas des plus complexes. Ce recueil de cent vingt-cinq courts récits fut également connu sous le nom de « Contes de Zaigo » (*Zaigo ga monogatari* 在五が物語)[63] ou de « Journal du général Zaigo » (*Zaigo chûjô no nikki* 在五中将の日記)[64]. Ces titres font indéniablement référence au personnage désigné dans l'un des récits sous ce nom de « général Zaigo » (*Zaigo chûjô* 在五中将), et identifié comme étant Ariwara no Narihira 在原業平[65]. Dans d'autres parties des *Contes d'Ise*, ce même personnage est identifié par d'autres désignations ou périphrases[66]. De l'époque de Heian jusqu'au milieu du XXe siècle, Narihira a été identifié comme « l'homme » anonyme apparaissant dans la plupart des contes, cette identification conférant une cohérence et une cohésion à un ensemble de textes qui sans cela seraient assez disparates. Le titre de « Contes de Zaigo » ou de « Journal du général Zaigo » semble de ce fait souligner

---

constitué le noyau originel de l'œuvre. Les autres livres, dont notamment ceux du début, auraient dans ce cas été ajoutés lors d'une phase ultérieure de l'écriture de l'œuvre.

[63] Titre mentionné dans le *Roman du Genji*, livre 47 « Les boucles du cordons » (*Agemaki* 総角).

[64] Titre mentionné dans le *Roman de Bel Habit* (*Sagoromo monogatari* 狭衣物語), 1er livre.

[65] L'unique occurrence de ce nom est dans le conte n° 53. « Zaigo » était le surnom d'Ariwara no Narihira 在原業平, « zai » 在 étant l'initiale de son patronyme, et « go » 五 (cinq) signifiant qu'il était le cinquième fils du prince Abo 阿保.

[66] On trouve ainsi : « le directeur de l'office des chevaux de droite » (*u no ma no kami*, contes n° 77, 78 et 82), « un homme qui était général » (*chûjô nari keru otoko*, conte n° 99), le « frère » (*harakara*) du « colonel de la garde des gendarmes, section de gauche, Ariwara no Yukihira » (*sa hyôe no kami nari keru Ariwara no Yukihira*, conte n° 101). Toutes ces indications sont compatibles avec la biographie d'Ariwara no Narihira.

l'importance centrale de Narihira dans l'interprétation de l'œuvre. Pourtant, c'est un autre titre qui s'est finalement imposé. Il semble que le titre de *Contes d'Ise* fasse référence à la prêtresse d'Ise, personnage apparaissant dans plusieurs des contes[67]. La question se pose alors de savoir pourquoi le personnage d'une partie seulement de l'œuvre en est arrivé à désigner l'œuvre entière. Est-ce parce que, comme certaines théories l'ont suggéré, le groupe des récits consacrés à la prêtresse d'Ise était situé au début de l'œuvre ? Ou bien est-ce simplement parce que ce groupe de récits était plus que tous les autres objet de l'attention des lecteurs ? Rien ne permet aujourd'hui de l'établir avec certitude.

En ce qui concerne les journaux personnels, certains des titres incluent le nom de l'auteur du journal, comme par exemple le *Journal de Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu nikki*) ou le *Journal d'Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu nikki* 和泉式部日記). Les *Mémoires d'une éphémère* (*Kagerô nikki* 蜻蛉日記) tirent leur titre d'une phrase auto-référentielle située dans le texte. Le *Journal de Tosa* (*Tosa nikki* 土佐日記), qui se présente comme les notes journalières rédigées au cours d'un voyage entre la province de Tosa et la capitale, tire le sien de ce toponyme. Il est plus difficile d'expliquer le titre du *Journal de Sarashina* (*Sarashina nikki* 更級日記), car le mot de « Sarashina », qui est également le nom d'une province, n'apparaît nulle part dans le texte. Il semblerait que ce soit une allusion à un poème auquel fait référence un autre poème contenu dans le *Journal*.

Dans tous les cas que nous venons de passer rapidement en revue, l'œuvre – ou un texte correspondant à un état antérieur de cette œuvre – a d'abord peut-être circulé sans titre, ou accompagné de titres choisis au gré des circonstances dans un temps ou un lieu donné, d'où la coexistence de plusieurs titres. Ces titres, fruits d'une désignation par les lecteurs ou les exégètes, sont intimement liés à l'histoire de l'œuvre même. L'un des titres possibles a fini par s'imposer, mais au terme du processus il n'est pas rare que la signification de ce titre soit devenue difficilement intelligible.

---

[67] Il s'agit des contes n°s 69 à 72, 102 et 104. Signalons toutefois que d'autres théories ont circulé pour justifier ce titre : pour les exégètes médiévaux, il provenait du nom de la poétesse Ise, perçue comme la dernière épouse de Narihira, dont elle aurait achevé d'écrire le recueil de contes. Cette explication n'est plus retenue aujourd'hui.

2. Anciens titres attestés du *Livre-oreiller*

Le titre *Makura no sôshi* est précisément un titre dont l'interprétation résiste aux efforts des chercheurs et des philologues. L'absence d'indices fiables qui permettraient de définir une interprétation ne décourage pourtant pas ces chercheurs, qui en s'intéressant au titre souhaitent entrevoir quelque chose de la nature de l'œuvre, ou du moins révéler un pan de l'histoire de sa transmission.

a) Titres possibles

Le plus ancien témoin du *Livre-oreiller*, le manuscrit Maeda, date du milieu de l'époque de Kamakura et ne comporte pas de titre. À date ancienne, il n'y a pas non plus dans d'autres sources de mention d'un titre qui pourrait clairement désigner *Le Livre-oreiller*, ni même désigner un texte ressemblant au *Livre-oreiller*. Il existe une allusion à un texte qui correspond sans doute au *Livre-oreiller* dans le chapitre du « Le concours de racines d'iris » (*Ne awase* 根合せ, c. 1092) du *Récit de la splendeur* (*Eiga monogatari* 栄花物語), mais l'identification est faite par le nom de l'auteur, et non par une mention qui pourrait être assimilée à un titre : « Comme l'a dit Sei Shônagon » (*Sei Shônagon ga iitaru yô ni* 清少納言が言ひたるやうに).

C'est à partir du XIIIe siècle que l'on trouve dans divers écrits des désignations semblant correspondre au *Livre-oreiller*. À cette époque, on ne recense pas moins de neuf expressions pouvant tenir lieu de titre. En voici la liste, le titre potentiel étant suivi du nom du texte ou des textes dans le(s)quel(s) il est attesté[68] :

---

[68] Les occurrences énumérées ci-dessous proviennent du recensement effectué par Tanaka Jûtarô dans la préface de son édition (1947). La liste ci-dessous énumère et classe ces différents titres possibles, suivis par les titres des ouvrages dans lesquels ils apparaissent (précédés d'un tiret). Voir TANAKA Jûtarô 田中重太郎, *Makura no sôshi* 枕冊子, Asahi shinbun sha 朝日新聞社, coll.

① *Makura sôshi* ; plusieurs transcriptions sont possibles : 枕草子・枕草紙・枕冊子・枕双紙・枕雙子・枕造紙.

- dans le colophon d'un manuscrit ancien du *Grand miroir* (*Ôkagami* 大鏡 ; fin XIe-début XIIe). Date du colophon inconnue.

- dans *Écrit sans titre* (*Mumyô-zôshi* 無名草子, entre 1198 et 1202), traité poétique attribué à la fille de Fujiwara no Shunzei (Fujiwara no Shunzei no musume 藤原俊成女).

- dans le fragment d'un manuscrit de la main de Fujiwara no Teika, connu sous le titre de « Répétitions des musiques et danses du festival, livre de la famille Asano » (*Asano-ke zô Rinjisai shigaku chôgaku no koto* 浅野家蔵臨時祭試楽調楽事, début du XIe ou début du XIIe siècle ?)

- dans les *Heures oisives* (*Tsurezuregusa* 徒然草, début du XIVe siècle).

- dans le *Commentaire des rivières et des mers* (*Kakai shô* 河海抄), commentaires sur le *Roman du Genji* de Yotsutsuji Yoshinari 四辻善成. Vers 1362.

- dans *Impressions esthétiques sur les fleurs et oiseaux* (*Kachô yosei* ou *Kachô yojô* 花鳥余情, compilé en 1472 et réécrit en 1497), recueil de commentaires sur le *Roman de Genji*, d'Ichijô Kaneyoshi 一条兼良.

- dans le Journal de Sanjônishi Sanetaka (Sanetaka-kô ki 実隆公記, 1474 à 1536).

Nihon koten zensho, 1947 (et 1967), « analyse » (*setsu* 説), p. 15 *sq*. Voir également MDJ, p. 54, pour une présentation synthétique.

- dans les *Propos de table purs et intègres* (*Seigan sawa* 清厳茶話, milieu du XVe s.), second livre constituant les *Paroles de Shôtetsu* (*Shôtetsu monogatari* 正徹物語), le traité de poésie dont Shôtetsu est l'auteur.

② *Sei Shônagon makura sôshi* (ou *makura-zôshi*) ; plusieurs graphies sont possibles : 清少納言枕冊子・清少納言枕双子・清少納言まくらさうし

- dans le *Catalogue des livres de notre pays* (*Honchô shojaku mokuroku* 本朝書籍目録, 2de moitié du XIIIe siècle). Il s'agit du plus ancien catalogue de livres qui ait été compilé au Japon.

- dans le *Traité des nuées divines*, (*Yakumo mishô* 八雲御抄, 1ère moitié du XIIIe siècle), vol. 1. Le *Traité des nuées divines* est un traité poétique rédigé par l'empereur Juntoku (Juntoku tennô 順徳天皇).

- dans le Commentaire des rivières et des mers.

- dans Impressions esthétiques sur les fleurs et oiseaux.

- dans le *Commentaire sur le Roman du Genji* (*Genji monogatari shô* 源氏物語抄), recueil de commentaires sur le *Roman du Genji*, de Satomura Jôha 里村紹巴 (1525-1602). Date inconnue.

- dans le *Journal de l'empereur retiré Gosukô* (*Kanmon gyoki* 看聞御記). Couvre une période allant de 1416 à 1448.

③ Sei Shônagon makura 清少納言枕

- dans le *Traité des nuées divines*, ch. 5, entrée « *sato* » 里 (villages).

④ Sei Shônagon no sôshi (ou Sei Shônagon ga sôshi) 清少納言草子

- dans le *Traité des nuées divines*, ch. 5, entrée « *yashiro* » 杜 (sanctuaires) et « *sato* ».

⑤ Sei Shônagon no ki (ou bien : Sei Shônagon ga ki) 清少納言記

- dans le Traité des nuées divines, ch. 1.

- dans les *Notes sur les règles du Palais intérieur* (*Kinpi shô* 禁秘抄), manuel de protocole rédigé par l'empereur Juntoku. Vers 1221.

- dans *Études classifiées sur les choses célèbres* (*Ruijû meibutsu kô* 類聚名物考, seconde moitié du XVIIIe s), une compilations de textes réalisée par Yamaoka Matsuake 山岡浚明.

⑥ Sei Shônagon no shô (ou Sei Shônagon ga shô) 清少納言抄

- dans le *Traité des nuées divines*, ch. 3, entrée « *tori* » 鳥 (oiseaux) ; ch. 5, entrées « *no* » 野 (plaines), « *ichi* » 市 (marchés), « *hashi* » 橋 (ponts), « *kawa* » 河 (rivières), « *umi* » 海 (mers).

⑦ Sei Shô ga shô (ou Sei Shô no shô) 清少抄

- dans le *Traité des nuées divines*, ch. 5, entrée « *oka* » 丘 (collines).

⑧ Sei Shônagon 清少納言

- dans le *Traité des nuées divines*, ch. 5, entrées « *fuchi* » 淵 (fosses de rivières) et « *watari* » 渡 (passages de rivières).

- dans les *Notes de la lune claire* (*Meigetsu ki* 明月記), journal de Fujiwara no Teika 藤原定家 tenu de 1180 à 1235. L'occurrence figure à la date du 20e jour du 3e mois, an 1 de l'ère Tenpuku 天福 (1233). Ce cas est légèrement problématique, car le contexte n'est pas assez clair pour distinguer si cela désigne la personne ou l'œuvre.

⑨ Sei Shô 清少

- dans le *Traité des nuées divines*, ch. 5, entrées « *taki* » 瀧 (cascades) et « *fuchi* » (fosses de rivières).

Sur ces neuf titres potentiels, trois peuvent être écartés, car ce sont vraisemblablement des abréviations : la forme ③ (*Sei Shônagon makura*) étant l'abréviation de ② (*Sei Shônagon makura sôshi*) ; la forme ⑦ (*Sei Shô ga shô*) de la forme ⑥ (*Sei Shônagon ga shô*), et la forme ⑨ (Sei Shô) de la forme ⑧ (*Sei Shônagon*). D'ailleurs, ces trois formes ne sont attestées que dans le *Traité des nuées divines*, qui constitue un cas très particulier à la fois

parce qu'il utilise indifféremment six formes différentes du titre, et parce que plusieurs de ces formes ne sont pas attestées ailleurs que dans ce *Traité*.

Les principales formes en concurrence sont donc :
(Sei Shônagon) makura sôshi, *Sei Shônagon ga sôshi*, *Sei Shônagon ga ki*, *Sei Shônagon ga shô* et *Sei Shônagon*.

b) De « Sei Shônagon » à « *Makura* »

Ces différents titres peuvent être classés en deux grandes catégories : d'une part les titres comprenant le terme « *makura* » (oreiller), accompagné ou nom du nom de Sei Shônagon ; d'autre part les titres comprenant le nom « Sei Shônagon », suivi ou nom d'un autre mot (*ki* ou *shô*) mais sans le mot « *makura* ».

Les deux suffixes *ki* et *shô* désignent tous deux un « écrit ». « *Sei Shônagon ga ki* » ou « *Sei Shônagon ga shô* », peuvent tous deux être traduits par « écrit de Sei Shônagon ». L'utilisation concurrente de titres terminés par *ki* et par *shô* au sein d'un même ouvrage (comme par exemple le *Traité des nuées divines*) semble d'ailleurs indiquer que ces deux suffixes n'impliquent pas – ou n'impliquent que faiblement – une notion de genre.

La forme « *Sei Shônagon ga sôshi* » (une seule attestation) doit être traitée séparément, car c'est peut-être une abréviation d'une autre forme du titre « *Sei Shônagon ga Makura sôshi* ».

L'observation de la répartition chronologique de ces différents titres possibles amène la constatation suivante : à date ancienne, il y a concurrence entre des titres centrés sur « Sei Shônagon » et des titres centrés sur l'expression « *makura sôshi* » (précédée ou non du nom Sei Shônagon). Cette concurrence entre différents titres possibles s'observe surtout au cours de la première partie du XIIIe siècle. Bien que le faible nombre d'occurrences ne permette pas de tirer beaucoup de conclusions, il semble que les titres centrés sur « Sei Shônagon » aient été alors légèrement privilégiés. Le *Livre-oreiller*, c'est avant tout « ce que Sei Shônagon a écrit », et c'est le nom Sei Shônagon qui fonctionne comme mot-clef pour permettre de désigner et d'identifier l'œuvre.

En revanche, à partir du milieu du XIIIe siècle environ, les formes n'incluant pas « *makura* » sont délaissées : le seul titre possible est désormais « *Makura sôshi* », précédé

ou non du nom « Sei Shônagon ». Nous sommes tenté de lire dans cette évolution une attention accrue portée au texte de l'épilogue et à ce qu'il apporte à l'œuvre.

	makura	makura + Sei Shônagon		Sei Shônagon					
	① Makura sôshi	② Sei Shônagon makura sôshi	③ Sei Shônagon makura	④ Sei Shônagon ga sôshi	⑤ Sei Shônagon ga ki	⑥ Sei Shônagon ga shô	⑦ Sei Shô ga shô	⑧ Sei Shônagon	⑨ Sei Shô
Mumyô-zôshi (entre 1198 et 1202)	○								
Kinpi mishô (1221)					○				
Yakumo mishô (1er XIIIe s.)		○	○	○	○	○	○	○	○
Meigetsu-ki (1233)								○ ?	
Asano-ke zô Rinji-sai shigaku chôgaku (époque Kamakura)	○								
Ôkagami (colophon ; date ?)	○								
Honchô shojaku mokuroku (2nd XIIIe s.)		○							
Tsurezuregusa (1310-1331)	○								
Kakai shô (v. 1362)	○	○							
Kanmon gyoki (1ère moitié du XVe s.)		○							
Sanetaka-kô ki (date ?)	○								
Seigan sawa (milieu du XVe s.)	○								
Kachô yosei (1472)	○	○							
Genji monogatari shô (2nd XVIe s.)		○							
Ruijû meibutsu kô (2nd XVIIIe s.)					○				

Tableau chronologique de la répartition des titres possibles

3. Qu'est-ce qu'un « oreiller » ?

L'expression « *makura sôshi* » qui s'est imposée pour désigner l'œuvre a fait l'objet de nombreuses spéculations, mais demeure aujourd'hui obscure.

On peut énumérer dix théories principales[69] :

① « *Makura sôshi* » est un nom commun désignant un carnet de notes, ou des brouillons[70].

② « *Makura sôshi* » désigne des écrits intimes, précieusement gardés secrets[71].

③ « *Makura* » désigne un oreiller, au sens concret de pièce de literie[72].

④ « *Makura* » correspond au caractère 臣 (nombreux sens possibles, parmi lesquels « soi-même »), et « *Makura sôshi* » signifie par conséquent « Mes notes personnelles »[73].

⑤ « *Makura* » est l'abréviation de « *uta makura* » (littéralement « oreiller de la poésie »), désignant à l'époque de Heian des répertoires de mots utilisés pour la composition poétique[74]. Les éditions commentées de l'époque d'Edo, dont celle de Kigin, expliquent le titre en disant que cela signifie « *makura kotoba* »

---

[69] Nous reprenons ici principalement le décompte effectué par : SHIMADA Ryôji 島田良二, « Daimei no yûrai » 題名の由来 (L'origine du titre), dans SHIODA Ryôhei 塩田良平 (dir.), *Shosetsu ichiran ; Makura no sôshi* 諸説一覧　枕草子 (*Le Livre-oreiller*. Tableau synthétique des théories), Meiji Shoin 明治書院 1970.

[70] Thèse de Murata Harumi, de Fujii Takanao, de Hayashi Kazuhiko.

[71] Thèse de Sekine Masanao, de Yoshida Kôichi.

[72] Thèse de Sakamoto Saburô, de Satô Kenji.

[73] Thèse de Katô Bansai (1674).

[74] C'est la thèse défendue dans : TANAKA Jûtarô 田中重太郎, *Makura no sôshi kenkyû* 枕冊子研究, Koten bunko, 1952, p. 4-46.

(mot oreiller), qui aurait ici le sens d' « en-tête » ou « intitulé générique » et désignerait donc aussi des répertoires de mots[75].

⑥ « *Makura* » (« oreiller » ou « tête ») vient en contrepoint de *shiki*, qui dans l'épilogue désigne l'un des classiques chinois, 史記 *Les chroniques historiques*, mais peut s'entendre par un jeu de mots comme ses homophones 敷 (la couche) ou 底 (bas). *Makura* serait utilisé dans le sens de « mot-oreiller » (*makura-kotoba*), c'est à dire une suite de syllabes conventionnellement placées en épithète devant un nom donné[76].

⑦ « *Makura* » se réfère à « *makura kotoba* » : les mots-oreillers ou épithètes conventionnelles utilisées en poésie. Les mots-oreillers sont l'essence de la littérature poétique liée au *waka* : le *Makura (no) sôshi* serait un ouvrage qui rassemble des mots ou phrases recelant cette énergie poétique[77].

⑧ Ce titre provient d'une allusion à un classique chinois :

- soit un extrait de l'*Anthologie des belles lettres* (jap : *Monzen*, ch : *Wen zuan* 文選)[78].

- soit un poème extrait de l'anthologie des poèmes de Bái Jūyì (jap : *Hakushi monjû* 白氏文集)[79].

⑨ L'utilisation du mot *makura* est polysémique ; les solutions proposées par les thèses 3 (oreiller), 5 (en-tête), 6 (jeu de mots faisant référence aux *Chroniques historiques*) et 8 (allusion à un classique chinois) sont valides et compatibles[80].

⑩ L'utilisation du mot *makura* est polysémique, et les thèses ① (carnet de notes), ⑤ (répertoire) et ⑦ (essence de la poésie de style *waka*) sont valides et compatibles.

---

[75] Thèse de Katô Bansai, 1674 ; de Kitamura Kigin, 1674.

[76] Thèse de Harada Kiyoshi, d'Igarashi Chikara et Oka Kazuo, de Shioda Ryôhei.

[77] Thèse d'Origuchi Shinobu.

[78] Thèse d'Uematsu Yasushi, de Nakajima Kôfû.

[79] Thèse d'Ikeda Kikan.

[80] Thèse de Tsukahara Tetsuo, d'Akiyama Ken.

Dans cet ensemble, on peut distinguer deux grandes catégories. Premièrement, les thèses qui cherchent à donner un sens intrinsèque à l'expression « *makura sôshi* », indépendamment (ou presque) de son co-texte immédiat dans l'épilogue. Selon ces théories, l'expression fonctionnerait comme un nom commun, et le seul problème à résoudre serait alors de comprendre à quel référent il renvoie : un type d'ouvrage (carnet de notes, écrits intimes ou notes personnelles), un contenu spécifique (les listes), ou un réel oreiller.

Deuxièmement, les thèses qui se concentrent sur l'opposition entre *shiki* et *makura*, qu'elles tentent d'expliciter, soit par un jeu de mots, soit par une allusion savante. Dans ce cas, l'analyse se concentre sur la signification particulière de ces mots au sein de l'épilogue, et la possibilité que *makura sôshi* corresponde à un référent concret est soit exclue, soit secondaire.

Pour étayer l'hypothèse de l'existence d'un nom propre qui serait « *makura sôshi* », on ne peut guère invoquer qu'un seul exemple, tiré du chapitre « Les jeunes pousses » (*Wakabae* ; vers 1024-1028) du *Récit de la splendeur* :

> De dessous les stores dépassaient les vêtements : c'étaient des soieries de toutes couleurs agencées en <u>*makura sôshi*</u> qui étaient ainsi disposées. La superposition de ces tissus paraissait avoir un pied d'épaisseur.
> 衣の妻重なりて打ち出だしたるは、色々の錦を<u>枕冊子</u>に作りて、うち置きたらむやうなり。重なりたるほど一尺ばかり見えたり。[81]

Dans cet extrait du *Récit de la splendeur*, l'expression sert à caractériser de somptueux vêtements, consistant en des kimonos de différentes couleurs superposés, sous forme de « *makura sôshi* ». Cette citation a incité certains auteurs à considérer que l'expression « *makura sôshi* » fonctionnait comme un nom propre avant d'être un titre, et désignait des livres épais et formés de pages de couleurs. Elle ne serait employée ici que comme terme de

[81] *Eiga monogatari*, S-NKBZ 32, p. 448.

comparaison[82]. Si cet usage était bien établi, il pourrait corroborer les hypothèses selon lesquelles « *makura sôshi* » serait un nom propre désignant un carnet de notes ou des écrits intimes. Toutefois, l'occurrence trouvée dans *Le Récit de la splendeur* demeure totalement isolée, et le fait qu'il s'agisse d'un usage métaphorique rend problématique l'identification de ce qu'était concrètement un *makura sôshi*.

Comme nous l'avons déjà énoncé dans notre présentation de l'épilogue, la thèse du jeu de mots paraît la plus convaincante. Elle repose sur le constat suivant : le papier étant à l'époque de Heian une ressource rare et précieuse, il faut une raison suffisante pour justifier le don par l'impératrice d'une importante quantité de beau papier. Cela ne se comprend guère si l'énoncé « Il convient d'en faire un oreiller (*makura*) » est univoque, *makura* désignant dans ce cas un genre de livre. En revanche, l'anecdote semble plus signifiante si l'on considère que ce même énoncé est polysémique. Ces théories reposent donc sur l'hypothèse d'une polysémie double, impliquant d'une part *shiki* (jouant sur l'homophonie de « couche » et « *Chroniques historiques* ») et d'autre part *makura* (jouant sur l'homophonie d' « oreiller » et d'un autre mot qui n'a pas encore été identifié), le premier mot appelant le second du fait des conventions poétiques. Le don du papier récompenserait l'esprit vif, la grande culture et le sens de l'à propos de Sei Shônagon, ce qui inscrirait l'anecdote de l'épilogue dans la lignée des nombreux courts récits se terminant par un trait d'esprit de Sei Shônagon et des louanges de la part de l'impératrice. Cette théorie propose une interprétation séduisante pour comprendre la signification et la portée du don du papier, même si elle ne parvient pas à expliciter la possible polysémie de *makura*.

L'exploration de l'histoire et des sens possibles du titre s'avère donc finalement décevante, et nous restons avec de très nombreuses incertitudes.

---

[82] C'est notamment l'interprétation donnée par Matsumura Hiroji 松村博司, pour qui *makura sôshi* désigne un livre destiné à être gardé près de soi pour y noter des choses au jour le jour, et constitué de feuillets de couleurs alternées. Voir *Eiga monogatari* 栄花物語 (Le Roman de la splendeur), NKBT 76, p. 176.

Nous retiendrons que le sens exact du titre, et particulièrement du mot « *makura* » semble secondaire relativement à la fonction de citation. Ce titre a surtout pour rôle de faire référence à l'épilogue, et d'ainsi relier d'emblée l'œuvre à son origine idéelle. Il met au premier plan ce récit de la genèse, et la mise en scène d'un auteur écrivant son livre.

Le titre est intimement lié à l'épilogue de l'œuvre et la question, double, du titre et de l'épilogue, est un bout de l'écheveau où s'entremêlent la genèse, le genre, l'auteur. Aussi, il n'est guère étonnant que l'interprétation du titre *Makura (no) sôshi* ait suscité de si nombreuses spéculations : en menant ces réflexions, les chercheurs souhaitaient trouver une piste permettant d'obtenir des informations sur la nature ou l'histoire de l'œuvre.

C) Sei Shônagon : l'auteur-texte

Comme nous l'a montré l'histoire du titre, le nom « Sei Shônagon » fut parfois utilisé pour désigner ses écrits, et parfois même préféré à « *Makura sôshi* ».

Mais qui était donc Sei Shônagon ? La connaissance à son sujet se heurte à deux obstacles majeurs : la pénurie de sources directes, et la surabondance de témoignages indirects, jugements et autres légendes qui sont attachés à ce nom. L'absence de sources historiques est le lot commun de toutes les femmes de l'époque de Heian, à l'exception des impératrices : elles ne sont pas mentionnées dans les chroniques officielles, et lorsqu'elles figurent dans les généalogies des familles de nobles, c'est de façon anonyme, par exemple par l'expression « une femme » 女子. En ce qui concerne les femmes de cette époque connues pour avoir été auteurs de poèmes, de journaux ou de récits, on ne peut que reconstituer leurs biographies à partir de leurs écrits, ou à partir des biographies des hommes dont elles furent proches (père, mari, amant, frère, fils), à condition de pouvoir établir ces liens familiaux. Leurs noms mêmes sont inconnus ; on ne connaît que les sobriquets sous lesquels les ont désignées leurs contemporains ou la postérité.

Le nom « Sei Shônagon » désigne à la fois l'auteur, la narratrice et l'un des personnages principaux du *Livre-oreiller*. Celui-ci constitue la seule œuvre de Sei Shônagon qui ait connu une indéniable postérité et une large diffusion. Il y a certes aussi un recueil de poèmes, le *Recueil des poèmes de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon shû* 清少納言集), mais il s'agit d'une compilation tardive, qui ne permet pas de reconstitution biographique, et qui n'est guère lue. Aussi, connaître qui était Sei Shônagon semble nécessaire pour reconstituer tant la chronologie que la signification de l'œuvre, mais en sens inverse l'œuvre est scrutée pour tenter de trouver des indices permettant de reconstituer la vie de Sei Shônagon. Le *Livre-oreiller* et Sei Shônagon sont donc liés par ce que l'on pourrait qualifier de définition réciproque : *Le Livre-oreiller* est défini comme étant l'œuvre de Sei Shônagon, et Sei Shônagon est définie comme étant l'auteur du *Livre-oreiller*. Un cycle infini d'explication de l'un par l'autre ramène l'écrit vers un supposé référent réel, et réciproquement.

Nous avons présenté au début de l'introduction les principaux éléments retenus par les notices de dictionnaires pour présenter Sei Shônagon : elle est la fille du poète Kiyohara no Motosuke, fut employée à la cour au service de l'impératrice Teishi, eut pour époux Tachibana no Norimitsu et Fujiwara no Muneyo. On estime qu'elle entra à la cour vers 995, alors qu'elle était âgée de 30 ans environ.

Dans ces présentations biographiques se trouvent des éléments qui ont été associés à son nom à des époques différentes. Telle qu'elle a été reconstituée au XXe siècle par de prudentes conjectures, la biographie de Sei Shônagon se résume de la façon suivante.

1. Shônagon, de la famille Kiyohara

Le nom « Sei Shônagon » est composé de « Shônagon » 少納言, terme par lequel un personnage est désigné en cinq occurrences[83] dans le *Livre-oreiller*, précédé de « Sei » 清, première syllabe du nom de famille Kiyohara 清原, lu en prononciation sino-japonaise.

[83] Une personne désignée du nom de « Shônagon » est nommée ou apostrophée dans les sections suivantes : S-NBKZ n° 100, n° 127 (deux occurrences), n° 260 et n° 280. Selon les cas, il est plus

« Shônagon », que l'on traduit par « petit référendaire », désigne en principe un homme chargé de tâches mineures auprès de l'empereur et des ministères[84]. Les historiens estiment que les dames en service auprès des impératrices étaient désignées, pendant leur période de service à la cour, par des noms de fonctions calqués sur les intitulés des fonctions masculines, bien que ne correspondant pas à de réelles fonctions qu'elles auraient exercées. C'est effectivement le cas de toutes les grandes poétesses de l'époque de Heian : Murasaki Shikibu 紫式部[85], Izumi Shikibu 和泉式部, Akazome Emon 赤染衛門. Cependant, alors que dans le cas de ces trois contemporaines de Sei Shônagon, leur nom de cour est, semble-t-il, emprunté à la fonction d'un homme de leur entourage — leurs pères dans le cas de Tô Shikibu et d'Akazome Emon, son époux dans le cas d'Izumi Shikibu — une telle hypothèse n'est pas retenue dans le cas de Sei Shônagon, car aucune source ne suggère qu'elle ait eu un proche ayant exercé la fonction de petit référendaire. Dans son cas, il semblerait que le nom de fonction ait été utilisé en référence à une sorte de hiérarchie au sein de la société des dames[86].

---

ou moins clair que la personne nommée « Shônagon » se confond avec la narratrice de l'anecdote. Nagai Kazuko a démontré que dans l'anecdote du mont Kôro (section n° 280), il est grammaticalement possible d'envisager que « Shônagon » soit une tierce personne.

[84] Les petits référendaires étaient du cinquième rang inférieur mineur ou majeur. Voir Francine Hérail, *La Cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Droz, 2006, p. 124-126.

[85] Murasaki Shikibu est nommée dans les plus anciens textes « Tô Shikibu » 藤式部, un nom construit de façon rigoureusement semblable à celui de Sei Shônagon, par l'abréviation du patronyme suivie du nom de fonction.

[86] KISHIGAMI Shinji 岸上慎二, *Sei Shônagon* 清少納言, Yoshikawa kôbunkan, 1962, p. 5-8. Cet ouvrage reprend, en les synthétisant, les informations contenues dans un ouvrage plus ancien du même auteur, qui constitue aujourd'hui encore le socle de toutes les présentations de la vie de Sei

« Sei Shônagon » signifierait donc « Shônagon », de la famille Kiyohara (= Sei). Toutefois, seule la forme « Shônagon » est utilisée dans le *Livre-oreiller*. « Sei Shônagon » apparaît exclusivement dans d'autres sources : en dehors du *Livre-oreiller*[87].

À l'époque de Heian, il est fait mention d'une personne nommée Sei Shônagon dans les textes suivants : le *Journal de Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu nikki*, c. 1010), le *Récit de la splendeur* (*Eiga monogatari*), ainsi que dans des recueils de poèmes : le *Recueil de poèmes d'Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu shû* 和泉式部集, date inconnue), le *Recueil de poèmes d'Akazome emon* (*Akazome emon shû* 赤染衛門集, entre 1041 et 1053), et le *Recueil des poèmes de Kintô* (*Kintô shû* 公任集, milieu du XIe siècle ?). Deux poèmes qui lui sont attribués figurent en outre dans la *Sélection postérieure de trente-six poètes* (*Nochi no rokuroku sen* 後六六撰, XIIe siècle). Enfin, *Le nouveau miroir* (*Ima kagami* 今鏡, c. 1170) indique qu'elle était la fille de Kiyohara no Motosuke et qu'elle fut au service de l'impératrice Teishi.

Pendant près de deux siècles, il y a donc une Shônagon dans le texte du *Livre-oreiller*, et une « Sei Shônagon » à l'extérieur du texte. Il faut attendre l'*Écrit sans titre* (*Mumyô-zôshi* 無名草子)[88], au tout début du XIIIe siècle, soit deux siècles après la date supposée de

---

Shônagon : KISHIGAMI Shinji, *Sei Shônagon denki kô* 清少納言伝記攷 (Recherches sur la biographie de Sei Shônagon), Unebi shobô, 1943, rééd. Shinsei sha, 1958.

[87] Ce fait fut relevé pour la première fois par Kishigami Shinji. Voir KISHIGAMI Shinji, *Sei Shônagon*, *op. cit.*, p. 6.

[88] L'*Écrit sans titre*, qui se présente sous la forme d'une discussion entre des femmes, est une suite de réflexions sur le *Roman du Genji* et d'autres romans, puis sur les anthologies poétiques. On y trouve des portraits de femmes de lettres des temps anciens, dont notamment Ono no Komachi, Sei Shônagon, Izumi Shikibu. Il est traduit en français sous le titre : « *D'une lectrice du* Genji », traduction par René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 1984.

l'écriture du *Livre-oreiller*, pour que le nom « Sei Shônagon » et le titre d'ouvrage « *Makura sôshi* » soient explicitement associés dans un même texte.

Sei Shônagon est présentée, depuis l'époque de Heian, comme étant la fille de Kiyohara no Motosuke 清原元輔 (908-990). Selon un tableau généalogique contenu dans *Généalogies des familles augustes et humbles* (*Sonpi bunmyaku* 尊卑分脈 ; fin du XVIe siècle), la branche des Kiyohara à laquelle appartient Kiyohara no Motosuke, serait une famille de descendants lointains de l'empereur Tenmu 天武 (r. 673-686)[89]. Les hommes de cette famille ont principalement exercé des fonctions de gouverneurs de province, mais plusieurs d'entre eux furent des savants ou des poètes renommés. Ainsi, Kiyohara no Motosuke, qui fut notamment gouverneur de la province de Higo, est surtout connu pour avoir été l'un des cinq poètes du Clos du poirier (*Nashi tsubo* 梨壺), qui produisirent une copie annotée de le *Recueil des dix mille feuilles* (*Man.yô shû* 万葉集, VIIIe siècle) et compilèrent la deuxième anthologie impériale, le *Recueil de poèmes sélectionnés postérieurement* (*Gosen wakashû* 後撰和歌集, c. 951). Il est compté parmi les trente-six poètes immortels (*sanjû rokkan sen* 三十六歌仙). Le grand-père de Motosuke, Kiyohara no Fukayabu 清原深養父 (889-923) fut également un poète d'un certain renom. Tous deux ont eu un poème retenu dans le recueil de poèmes exemplaires *De cent poètes un poème* (*Hyakunin isshu* 百人一首, milieu XIIIe)[90].

La filiation entre Motosuke et Sei Shônagon est d'abord suggérée par une anecdote contenue dans le *Livre-oreiller*, dans laquelle l'impératrice Teishi adresse à la narratrice le poème suivant :

> Toi que l'on dit descendante de Motosuke, vas-tu ce soir renoncer à composer un poème, par crainte ?

---

[89] Voir KISHIGAMI Shinji, *op. cit.*, p. 16. *Généalogies des familles augustes et humbles* date de la fin du Moyen Âge (époque de Nanbokuchô), mais est généralement considéré comme fiable.

[90] Concernant l'ascendance de Sei Shônagon, voir ISHIGAMI Shinji, *op. cit.*, p. 9-35, et HAGINO Atsuko 萩野敦子, *Sei Shônagon – Hito to bungaku* 清少納言—人と文学 (Sei Shônagon, sa vie, son œuvre littéraire), Bensei shuppan, coll. « Nihon no sakka 100 », 2004, p. 11-21.

元輔がのちといはるる君しもや今宵の歌にはづれてはをる[91]

Il s'agit d'un épisode dans lequel l'impératrice presse la narratrice de composer un poème pour évoquer une excursion qu'elle vient de faire pour aller écouter le coucou. L'impératrice se fait insistante, et c'est alors qu'elle évoque l'ascendance prestigieuse de la narratrice. La narratrice répond à son tour qu'elle ne composera pas de poème, précisément parce qu'elle est la descendante de Motosuke, car elle aurait peur d'être jugée trop sévèrement si son poème est mauvais. L'expression « descendante de Motosuke » 元輔がのち fut interprétée par les exégètes comme signifiant « fille de Motosuke ».

Par ailleurs, il est question d'une certaine « Sei Shônagon », qui serait la fille de Motosuke dans les notices (*kotobagaki*) d'un dialogue galant sous forme de poèmes contenu dans le *Recueil de poèmes de Sanekata* (*Sanekata shû* 実方集, c. 998 ?). La notice du premier poème débute en disant qu'il est adressé à « la fille de Motosuke » :

À la fille de Motosuke, laquelle était en service auprès de l'impératrice et était aimée de nombreuses personnes (...)

もとすけがむすめの、中宮にさぶらふを、おほかたにて、いとなつかしうかたらひて

Le poème de réponse est précédé du nom de celle à qui il est attribué :

Réponse : Sei Shônagon

返し、清少納言[92]

Si l'on se fie aux notices de cet échange, Sei Shônagon est bien désignée comme fille de Motosuke.

En outre, dans le *Recueil de poèmes d'Akazome Emon* (*Akazome Emon shû* 赤染衛門集, entre 1041 et 1053), une notice explicative accompagnant un poème comportant l'indication : « à l'époque où Sei Shônagon habitait dans une partie de la résidence où vivait autrefois Motosuke » 元輔が昔すみける家のかたはらに清少納言すみしころ. Dans

[91] S-NKBZ, n° 95 (p. 193).

[92] S-NKBT 28, p. 227-228.

cet extrait, il n'est pas question du lien de parenté, mais ceci vient apporter une information concordante avec l'identification de Motosuke comme père de Sei Shônagon. Une mention similaire figure dans le *Recueil de poèmes de Kintô* (*Kintô shû* 公任集, c. 1004).

Si l'auteur, narratrice et personnage du *Livre-oreiller* est identifiée comme étant Sei Shônagon, la fille de Motosuke, c'est grâce à la superposition de la « Shônagon » du *Livre-oreiller*, de la « descendante de Motosuke » dont il est question dans l'anecdote du coucou, et de la « Sei Shônagon » citée par plusieurs poètes et identifiée comme fille de Motosuke dans le *Recueil de poèmes de Sanekata*.

2. Une dame au service de l'impératrice Teishi

La notice du *Recueil de poèmes de Sanekata* identifie Sei Shônagon comme étant une dame d'honneur au service de l'impératrice Teishi. De fait, tout ce qui figure dans les récits contenus dans le *Livre-oreiller* concourt à identifier le cadre de ces récits comme étant la cour de l'impératrice Teishi : les lieux, les personnes, les évènements fastes. Or, si la biographie d'une simple dame d'honneur comme Sei Shônagon n'est pas documentée, cet arrière-plan historique est à l'inverse très bien connu.

Le cadre historique est une époque où le pouvoir réel est exercé par la famille des Fujiwara, dont les chefs de famille font en sorte que leurs filles épousent des empereurs. Ces derniers étant placés sur le trône à un très jeune âge, les chefs de famille des Fujiwara, en leur qualité de grand-pères ou de beaux-pères des empereurs, deviennent les régents (*sesshô* 摂政), fonction qu'ils cumulent avec celle de grand chancelier (*kanpaku* 関白).

L'impératrice Teishi 定子 (976-1000) est l'une des filles du grand chancelier Fujiwara no Michitaka 藤原道隆 (953-995). En 990, âgée de 14 ans, elle épouse l'empereur Ichijô (lui-même âgé de 10 ans environ). En 995, suite au décès de Michitaka, le pouvoir passe dans les mains de son frère Michikane 道兼 (961-995) qui meurt 11 jours plus tard, si bien que c'est finalement un autre frère de Michitaka, Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966-1027) qui obtient la plus haute fonction de la cour. Il y demeura jusqu'à sa mort en 1027, à une période qui coïncide avec l'apogée de la puissance des Fujiwara.

La mort relativement précoce de ses deux frères constitue pour Michinaga un effet favorable du sort, mais il bénéficie de surcroît des habiles manœuvres de sa sœur l'impératrice douairière Senshi 詮子 (962-1001), qui le soutient aux détriments de leurs neveux. En effet, Michitaka comptait transmettre le pouvoir à son fils Korechika 伊周 (974-1010), mais n'eut pas le temps avant sa mort de mettre en place les conditions de sa succession. Privé de tout appui, Korechika est envoyé en exil en 996, de même que son frère cadet Takaie 隆家 (979-1044). En outre, Michinaga avait habilement marié sa fille Shôshi 彰子 (988-1074) à l'empereur Ichijô. Inaugurant le système de deux épouses pour un empereur, Shôshi devient épouse principale (*chûgû* 中宮) à la place de Teishi en 1000, tandis que Teishi devient seconde épouse (*kôgû* 后宮). Teishi meurt des suites de couches à la fin de l'an 1000, juste après avoir donné naissance à son troisième enfant[93].

Le *Livre-oreiller* mentionne la mort de Michitaka et la gloire de Michinaga[94], mais ne fait pas directement allusion aux évènements funestes que sont la mise à l'écart de ses fils et la mort de Teishi. Pour la plupart, les récits sont à l'inverse des évocations lumineuses du faste de la cour de Teishi. Ils mettent souvent en scène les jeux poétiques et les échanges galants qui y ont lieu, ce qui donne de cette cour l'image d'une sorte de salon où s'épanouissait la culture poétique.

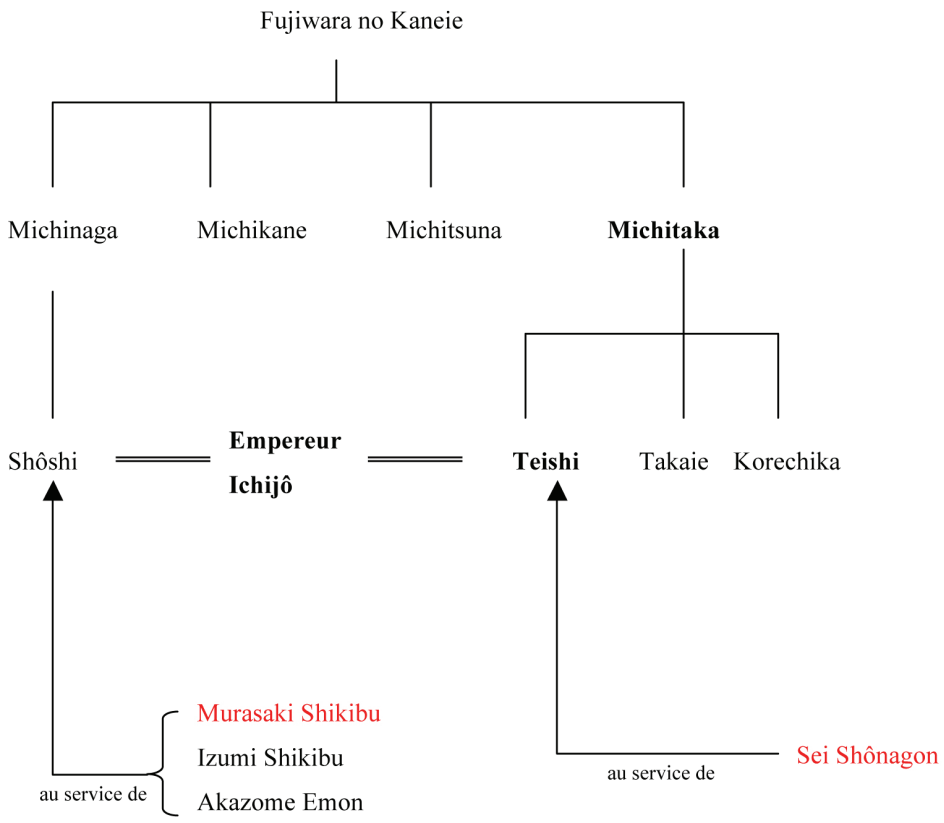
Le tableau ci-après situe les liens familiaux entre les deux épouses de l'empereur Ichijô, Shôshi et Teishi. Y figurent également les noms des femmes aujourd'hui considérées comme les plus importants auteurs de l'époque de Heian : d'un côté Sei Shônagon au service de Teishi, de l'autre Murasaki Shikibu, Akazome Emon et Izumi Shikibu au service

---

[93] Concernant les différents mots désignant les impératrices, mais aussi les enjeux de pouvoir relatifs aux deux impératrices de l'empereur Ichijô, voir Francine HÉRAIL, *La Cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Droz, 2006, p. 162. Voir également : VIÉ Michel, TAKAGI Yumiko, « Chance, opportunisme et stratégie dans la marche vers l'hérédité – Les difficultés dynastiques des grandes familles de la cour à la fin de l'époque Heian », *Ebisu – Études japonaises*, n° 27 (2001), p. 69-110.

[94] Voir en particulier l'épisode où Michinaga s'incline avec respect devant Michitaka : Beaujard, p. 150-151 ; S-NKBZ n° 124, p. 234-236.

de l'impératrice rivale Shôshi. Toutes ces femmes sont issues de familles de fonctionnaires de province.



Sei Shônagon, Murasaki Shikibu et la cour de l'empereur Ichijô

Des travaux du XXe siècle consacrés à la biographie de Sei Shônagon estiment que la date à laquelle Sei Shônagon est arrivée au service de l'impératrice, est comprise entre 991 et 993. Cette datation est inférée à partir d'indications tirées de six anecdotes du *Livre-oreiller*, indications qui ne sont d'ailleurs pas toujours compatibles entre elles[95].

[95] Voir S-NKBZ, p. 491.

3. Sei Shônagon, épouse et mère

Tachibana no Norimitsu 橘則光 (dates inconnues), présenté dans les notices de dictionnaire comme l'époux de Sei Shônagon, est un personnage qui apparaît dans trois récits du *Livre-oreiller*, où il entretient avec la narratrice une grande familiarité. C'est tout particulièrement vrai dans l'anecdote de « la chaumière ». Alors que la narratrice a remporté un succès éclatant pour avoir su compléter avec esprit un poème qui lui était soumis, le lendemain, Norimitsu vient la féliciter, et surtout raconter comment la gloire de la narratrice a rejailli sur lui. Norimitsu se désigne alors comme étant son « frère aîné »[96].

Pour les biographes de Sei Shônagon, Norimitsu et elle auraient d'abord été époux et femme, et de leur union serait né un fils, Tachibana no Norinaga 橘宣長, avant qu'ils se séparent. Ils seraient néanmoins demeurés en bons termes, entretenant des liens quasi-familiaux. L'expression « frère et sœur » est effectivement attestée depuis le Xe siècle pour désigner un couple. C'est Kigin qui, le premier, a suggéré que le « frère » était en réalité un ancien époux. Cette hypothèse est aujourd'hui généralement tenue pour valide, principalement sur la foi d'une notice biographique figurant dans certains des manuscrits du *Livre-oreiller*, qui indique, au sujet de Norinaga : « Mère : Shônagon, dame de palais auprès de l'impératrice »[97]. Or, les tables généalogiques de la famille Tachibana établissent que Norinaga était le fils de Norimitsu.

C'est à partir de ces relations familiales supposées qu'est déduite la date de naissance de Sei Shônagon. Norinaga est né en 982, alors que Norimitsu était âgé de 18 ans. Pour les biographies actuelles de Sei Shônagon, 16 ou 17 ans est un âge probable pour devenir mère, ce qui la fait naître vers 966. Cette date paraît pertinente au regard de plusieurs extraits du *Livre-oreiller*, où la narratrice se lamente de n'être plus très belle ou se présente comme plus âgée que les autres dames. Née en 966, elle aurait effectivement été âgée d'une trentaine d'années à l'époque où elle était en service à la cour, ce qui est un âge relativement avancé pour une dame de ce temps.

---

[96] Voir Beaujard, p. 90-94 et S-NKBZ n° 78.

[97] Les manuscrits comportant cette note sont ceux de la branche Nôin, famille 1.

On suppose également à Sei Shônagon une alliance avec Fujiwara no Muneyo, sur la base d'une table généalogique de la famille Kiyohara datant de l'époque d'Edo.

D'autres relations amoureuses sont parfois prêtées à Sei Shônagon, mais exclusivement sur la foi d'une interprétation des récits relatés dans le *Livre-oreiller*. Ces amants potentiels sont : Fujiwara no Sanekata, Fujiwara no Yukinari, Minamoto no Tsunefusa et Minamoto no Narinobu.

4. Les médisances de Murasaki Shikibu

En dehors du *Livre-oreiller*, il existe une description de la personnalité de Sei Shônagon. Il s'agit du *Journal de Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu nikki* 紫式部日記), le journal personnel de l'auteur du *Roman du Genji*, rédigé vers 1008-1010. Ceci constitue la plus ancienne occurrence connue du nom « Sei Shônagon » dans un texte. On y trouve un portrait sans complaisance. L'extrait cité ci-dessous se situe au sein d'une sorte de galerie de portraits, où Murasaki Shikibu présente tour à tour plusieurs personnes de la cour. Après Izumi Shikibu 和泉式部 et Akazome Emon 赤染衛門 vient le tour de Sei Shônagon :

> Sei Shônagon est une personne qui en impose en vérité par ses grands airs. Mais sa prétention de tout savoir et sa façon de semer autour d'elle les écrits en caractères chinois, à tout bien considérer, ne font que masquer de nombreuses lacunes. Ceux qui de la sorte se plaisent à se montrer différents des autres s'attirent forcément le mépris et finissent toujours très mal ; aussi les personnes qui affectent le bon ton vont-elles, jusque dans les circonstances les plus triviales, afficher une profonde émotion, et leur souci de ne laisser échapper la moindre occasion de briller les fait tout naturellement tomber dans une frivolité de mauvais aloi. Et comment, une fois parvenues à ce degré de frivolité, pourraient-elles connaître une fin heureuse ?
>
> 清少納言こそ、したり顔にいみじう侍りける人。さばかりさかしだち、真名書きちらして侍ほども、よく見れば、まだいと足らぬこと多かり。かく、人にことならんと思ひこのめる人は、かならず見劣りし、行末うたてのみ侍ば、艶になりぬる人は、いとすごうすゞろなるおりも、もののあはれにすゝみ、をかしき事も見

すぐさぬほどに、をのづから、さるまじくあだなるさまにもなるに侍べし。そのあだになりぬる人の果て、いかでかはよく侍らん。[98]

Ce portrait contient trois éléments important : une propension à se vanter de maîtriser la culture chinoise, le fait que cette culture est en fait superficielle, et l'évocation d'une fin malheureuse. Murasaki Shikibu et Sei Shônagon étant supposées contemporaines, cet extrait prend valeur de témoignage. Nous sortons ici du champ biographique proprement dit, mais ce texte eut une importance centrale dans la façon dont fut perçue Sei Shônagon au cours des siècles ultérieurs. Il fut souvent considéré comme emblématique d'un antagonisme de caractère entre les deux auteurs (et, par conséquent, de la différence entre leurs œuvres), symptomatique de la violente rivalité entre les deux impératrices Teishi et Shôshi (et donc entre leurs suivantes respectives), ou encore révélateur de la compétition entre deux auteurs.

Cependant, il est vraisemblable que Sei Shônagon et Murasaki Shikibu ne se sont jamais réellement rencontrées. En effet, la date estimée de l'arrivée de Murasaki Shikibu au service de l'impératrice Shôshi est l'an 1005, soit plusieurs années après le décès de Teishi survenu en l'an 1000 — et donc le probable départ de Sei Shônagon. Si les deux femmes ne se sont jamais rencontrées, alors les assertions contenues dans ce passage se fondent soit sur la réputation de Sei Shônagon au sein de la cour de l'impératrice Shôshi, soit uniquement sur la lecture du *Livre-oreiller*, dont il serait une forme de prolongement. Ce texte doit donc être considéré avec prudence, mais depuis le Moyen Âge, il a été abondamment commenté, a été lu comme un témoignage direct, et a orienté la perception que les lecteurs pouvaient avoir de Sei Shônagon et du *Livre-oreiller*.

Moins négative mais aussi moins précise, une autre allusion à Sei Shônagon figure dans *Le Récit de la splendeur*, récit historique rédigé en langue vernaculaire attribué à Akazome Emon et à Idewa no Ben 出羽の弁, deux dames de la cour de l'impératrice Shôshi. Les récits sont centrés sur la destinée de Fujiwara no Michinaga (père de Shôshi) et son entourage.

---

[98] *Murasaki Shikibu nikki*, S-NKBT, t. 24, p. 309-310. Traduction française : *Le Journal de Murasaki Shikibu*, traduction René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 2000, p. 67.

À l'entrée « Toribeno » (鳥辺野[99]) figure une anecdote datée du 11e mois de l'an 2 de l'ère Chôhô 長保 (1000), et décrit une fête où se rendent des seigneurs. Sei Shônagon s'y rend. Elle brille plus que d'autres femmes plus jeunes. Il semble qu'elle ne peut se défaire de son caractère fier si intéressant (*okashi*). Elle est toujours accompagnée de deux ou trois personnes.

Ce passage entretient également l'image d'une femme plus âgée que les autres, et consciente de ses qualités d'esprit.

Dans les textes de l'époque de Heian, Sei Shônagon était donc avant tout un nom, associée à celui de son père Motosuke, et à celui de l'impératrice Teishi, qu'elle servait.

Hormis ces deux éléments, toute reconstitution de la biographie de Sei Shônagon repose essentiellement sur des faisceaux de déductions convergentes et non sur des preuves indubitables. Surtout, toute reconstitution s'appuie sur le postulat que le *Livre-oreiller* constitue un document autobiographique relatant des faits réels et impliquant toujours la même narratrice.

Or, quelques études récentes remettent en question cette perception d'une cohérence de l'entité énonciative.

Dans un article intitulé « Le *Livre-oreiller* perçu comme une dynamique », Nagai Kazuko, qui a contribué à plusieurs éditions du *Livre-oreiller*, attire notre attention sur le fait qu'une lecture de ce texte centrée sur le sujet Sei Shônagon doit plus au discours critique porté sur l'œuvre qu'à une lecture attentive de l'œuvre même. Elle part du constat de l'histoire génétique complexe du *Livre-oreiller* et son hétérogénéité pour formuler les questions suivantes. Est-ce que la « Shônagon » nommée dans le *Livre-oreiller* se confond vraiment avec l'instance narrative ? Est-ce que la narratrice est le sujet de la narration ? Est-ce que la narratrice est toujours le même malgré le caractère morcelé et hétérogène de l'œuvre[100] ?

---

[99] Toribeno est le nom d'un quartier de Kyôto, près de Kiyomizu-dera. C'était un lieu de crémation à l'époque de Heian.

[100] NAGAI Kazuko, « Dôtai toshite no *Makura no sôshi* : honmon to sakusha to » 動態としての枕草子—本文と作者と (*Le Livre-oreiller* perçu comme une dynamique : le texte, l'auteur),

Elle démontre notamment que dans l'un des cas où apparaît un personnage nommé « Shônagon », celle-ci pourrait être une tierce personne et non la narratrice[101].

Pour sa part, Tsushima Tomoaki démontre que certaines anecdotes sont un tissage de subjectivités multiples. À partir de l'anecdote de la dame à la cour de l'empereur En.yû, anecdote dans laquelle les éléments grammaticaux ne permettent pas de savoir si la narratrice est présente, ou s'il s'agit d'une histoire que la narratrice n'a pas vue mais se contente de rapporter, il incite à prendre en compte l'existence d'une instance de la narration, ou « narrateur zéro » qui ne se confond pas systématiquement avec l'un ou l'autre des personnages présents dans les récits[102]. Il ne serait donc pas souhaitable dans ce cas de vouloir absolument confondre l'instance narrative et la narratrice-personnage Sei Shônagon.

En outre, *Le Livre-oreiller* constitue un support fragile pour la reconstitution historique si l'on prend en considération la complexité de sa tradition manuscrite. Le grand nombre de variantes et l'importance des divergences entre elles laissent supposer une genèse complexe : le *Livre-oreiller* pourrait être le produit de réécritures et de compilations successives, somme de textes auxquels auraient pris part plusieurs mains, ce qui éloigne encore la possibilité de l'envisager comme émanant d'une seule voix et mettant en scène la même personne.

Kokubun 国文 (*Littérature nationale*), revue publiée par la société d'études en langue et littérature nationales de l'université Ochanomizu, numéro 19 (août 1999), p. 14-17.

[101] Ibid.

[102] TSUSHIMA, *op. cit.*, p. 45-49.

D) Les différents visages du *Livre-oreiller* — les variantes

Les plus anciens manuscrits du *Livre-oreiller* datent de la fin du Moyen Âge. Ils présentent entre eux des différences profondes et nombreuses : des sections entières présentes dans certains manuscrits sont absentes d'autres manuscrits ; d'autres passages sont communs mais placés à différents endroits ; des variantes portent sur une phrase ou un groupe de mots ; il existe enfin des différences de style ou d'usage grammatical. Ces différences sont telles qu'elles semblent inconciliables : plutôt que de parler de plusieurs variantes d'un même texte, il s'agit de plusieurs textes radicalement différents.

L'absence d'un manuscrit très ancien, dont la datation remonterait à l'époque de Heian, n'est pas un fait rare ; c'est à l'inverse le lot commun de toutes les œuvres littéraires de l'époque de Heian. La production de variantes est d'ailleurs le propre de tout texte né dans un contexte de reproduction manuscrite. Cependant, dans le cas du *Livre-oreiller*, l'ampleur de ces différences et leur nombre sont sans égal parmi les œuvres de la littérature classique japonaise.

1. Les manuscrits : quelques données de base

On recense trente-deux manuscrits principaux et plus de dix manuscrits lacunaires ou abrégés[103]. Le plus ancien fragment est un court extrait de dix-sept lignes, de la main de Fujiwara no Teika, datant du début de l'époque de Kamakura (début du XIIIe siècle). Le plus ancien manuscrit complet, le manuscrit de la famille Maeda, date du milieu de l'époque de Kamakura (milieu du XIIIe siècle). Tous les autres manuscrits connus datent de l'époque de Muromachi ou de l'époque d'Edo.

Ces manuscrits ainsi que les imprimés anciens du *Livre-oreiller* sont classés en quatre branches, désignées respectivement sous les appellations suivantes : *Sankan-bon keitô* 三巻

[103] Pour rédiger la synthèse ci-dessous, nous avons compilé des informations provenant principalement des articles suivants : TANAKA Jûtarô, « Shohon no denryû » 諸本の伝流 (Tradition manuscrite) dans *Makura no sôshi hikkei* 枕草子必携 (*Vade-mecum* du *Livre-oreiller*), Gakutôsha, 1967 ; *Kôza*, t. 2, p. 14-36 et t. 3, p. 12-36 ; « Denpon no keitai to sono tokuchô » 伝本の形態とその特徴 (Les différents témoins : matérialités et caractéristiques), MDJ, p. 62-102.

本系統 (branche du livre en trois volumes), *den Nôin shojibon keitô* 伝能因本系統 (branche du livre dit du révérend Nôin), *Sakai-bon keitô* 堺本系統 (branche du livre de Sakai) et *Maedake-bon* 前田家本 (manuscrit de la famille Maeda), ce dernier est un manuscrit unique constituant à lui seul une branche. Les désignations abrégées Sankan(-bon), Nôin(-bon), Sakai(-bon) et Maeda(-bon) désignent respectivement le texte de chacune des branches, sans considération des variantes pouvant exister au sein de chacune. Ce classement est le résultat des travaux philologiques menés au cours de la première moitié du XXe siècle, dont notamment ceux de Mutô Motonobu, Yamagishi Tokuhei, Ikeda Kikan, Kusunoki Michitaka et Tanaka Jûtarô, travaux visant tous à identifier le manuscrit le plus ancien et de reconstituer par la critique textuelle l'original de l'œuvre.

Les quatre branches sont réparties en deux grandes catégories : d'une part les livres à texte mélangé (*zassan-teki* 雑纂的) des branches Sankan et Nôin, d'autre part les livres à texte classifié (*bunrui-teki* 分類的) des branches Sakai et Maeda. Cette distinction renvoie à la relation entre le contenu et la forme du texte. En effet, dans les livres à texte mélangé, listes, récits et pensées se succèdent de façon aléatoire, et sans ordre chronologique. Tout au plus peut-on parfois déceler une certaine logique de type analogique ou associative, qui permet de passer de façon fluide d'un fragment de texte au suivant, mais jamais ne se dessine une logique plus structurante qui expliquerait comment la partie s'inscrit dans le tout de l'œuvre. À l'inverse, dans les livres à texte classifié, les fragments de texte similaires sont regroupés en des groupes distincts, et forment parfois des volumes séparés.

La distinction entre livres à texte mélangé et livres à texte classifié repose sur une différence formelle fondamentale. Cependant, elle ne doit pas dissimuler l'hétérogénéité de ces deux grandes catégories. Au sein des livres à texte mélangé, les variantes Sankan et Nôin diffèrent grandement, comme c'est le cas pour les variantes Sakai et Maeda dans le groupe des livres à texte classifié[104].

---

[104] La terminologie ici utilisée est celle d'Ikeda Kikan, le premier à décrire avec précision cette distinction. Voir : IKEDA Kikan, *Makura no sôshi no keitai ni kansuru ichi kôsatsu*, Iwanami kôza nihon bungaku, 1932. Notons qu'à la suite de Kusunoki Michitaka de nombreux travaux récents recourent à une terminologie différente, opposant manuscrits à forme mélangée (*zassan keitai* 雑纂

Il est couramment admis que la branche la plus ancienne est la branche Sankan. La branche Nôin en constitue une variante ancienne, quasiment contemporaine de la branche Sankan. La branche Sakai correspond à une réfection du texte datant de la fin de l'époque de Heian ou du début de l'époque de Kamakura, tandis que le texte du manuscrit Maeda est le produit du panachage des textes de la branche Nôin et de la branche Sakai, et date du milieu de l'époque de Kamakura[105].

Pendant près d'un siècle environ après la date supposée de l'écriture du *Livre-oreiller* (autour de l'an 1000), il y a eu coexistence de manuscrits des branches Sankan et Nôin. Le subarchétype de la branche Sakai aurait été copié vers la fin de l'époque de Heian ou le début de l'époque de Kamakura, probablement à partir d'un exemplaire du texte datant d'avant la séparation des deux branches Sankan et Nôin. Jusque vers le XVIe siècle, ces trois branches, Sankan, Nôin et Sakai coexistent. Si l'on en juge d'après le nombre d'exemplaires subsistants, et par le nombre de variantes à l'intérieur de la branche, il semble que la branche Sankan ait été plus productive. La branche Sakai semble également avoir été très productive au cours du Moyen Âge. Le manuscrit Maeda est un hapax. Plus homogène et transmise par un moins grand nombre de manuscrits, la branche Nôin semble avoir fait l'objet d'une relativement faible diffusion au cours de l'époque de Heian et du Moyen Âge.

形態) aux manuscrits à forme ordonnée (*ruisan keitai* 類纂形態). Nous n'avons pas repris cette terminologie car elle semble opposer bloc à bloc deux formes de textes bien définies, alors que ce n'est pas le cas. La terminologie Kikan ne présente pas un même risque d'interprétation fautive. Sur ce problème terminologique, voir YAMANAKA Yuki, « Sakai-bon *Makura no sôshi* no ruisan keitai ; fukugôtai toshite no zuisôgun to sono tenkaisei », *Chûko bungaku*, n° 80 (février 2007), p. 40-53.

[105] Voir : annexe « Tranmission du texte du *Livre-oreiller* : schéma simplifié ».

Pourtant, c'est le texte de la branche Nôin qui a connu la plus grande diffusion à l'époque d'Edo, par le biais de l'édition. Ceci fut remis en cause vers le milieu du XXe siècle, lorsque les chercheurs établirent que la branche Sankan était probablement plus ancienne. Depuis lors, c'est presque exclusivement le texte de la branche Sankan qui est lu.

Voyons plus précisément les descriptions de chacune des branches, en commençant par la branche Sankan.

2. Les quatre branches de la tradition manuscrite : Sankan, Nôin, Sakai, Maeda

a) Les livres à texte mélangé — branches Sankan et Nôin

Pluralité des manuscrits de la branche Sankan

La branche Sankan mérite attention plus que toutes les autres du fait qu'elle est considérée comme la plus ancienne, et qu'elle constitue aujourd'hui le texte de référence.

L'appellation Sankan 三巻, littéralement « trois volumes », provient du fait que la plupart des manuscrits relevant de cette branche sont en trois volumes. La branche Sankan regroupe 27 manuscrits, répartis en deux familles (famille 1 et famille 2), auxquelles s'ajoutent un groupe de manuscrits au texte hybride (panachant des versions des deux familles) et deux manuscrits hors classement.

La famille 1 est considérée comme proposant la version la plus pure de cette branche, pour deux raisons. D'une part, les plus anciens manuscrits de la famille 2 datent du début de l'époque d'Edo, ce qui donne à penser que cette famille est plus récente que la famille 1. D'autre part, le texte de la famille est contaminé par le texte d'un manuscrit de la branche Sakai.

La famille 1 regroupe six manuscrits, dont le manuscrit de la collection Yômei bunko – 1er livre (*Yômei bunko kôhon* 陽明文庫甲本), estimé dater de l'époque de Muromachi, qui sert de livre de base à toutes les éditions récentes du *Livre-oreiller*. Les manuscrits de la famille 1 sont caractérisés par le fait qu'ils sont lacunaires : le premier quart de l'œuvre est manquant, et le texte commence par la liste des « choses qui paraissent agréables » (*kokochiyoge naru mono* 心地よげなるもの)[106]. Il est probable que l'exemplaire dont

[106] NKBZ 11, p. 168 ; S-NKBZ 18, p. 132.

découle cette famille était un livre en quatre volumes dont le premier a été égaré. Afin de pallier ce manque, toutes les éditions prenant pour livre de base un manuscrit de la famille 1 ont recours à un manuscrit de la famille 2 pour compléter le début de l'œuvre[107].

La famille 2 regroupe quinze manuscrits, répartis en trois sous-familles A, B et C. Les manuscrits utilisés pour compléter le texte manquant dans la famille 1 relèvent tous de la sous-famille A.

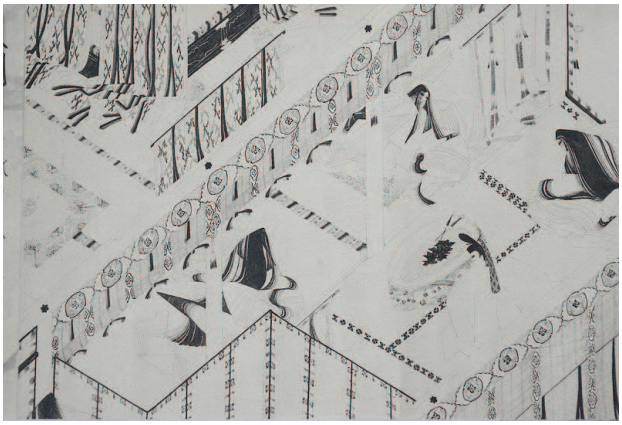
Quatre manuscrits ont un texte hybride, relevant de la famille 2, sous-famille A, pour le premier volume, et de la famille 1 pour le deuxième et le troisième volume.

Enfin, deux manuscrits ont un texte ne relevant clairement ni de la famille 1, ni de la famille 2. L'un d'eux, le livre de l'université Ryûkoku, est le produit du panachage des textes des familles 1 et 2. L'autre, le *Rouleau illustré du Livre-oreiller* (*Makura no sôshi ekotoba* 枕草子絵詞, époque Kamakura) découle probablement d'un archétype commun aux familles 1 et 2. Ce rouleau illustré, seul manuscrit illustré connu du *Livre-oreiller*, ne contient que sept images accompagnées des passages du texte qu'elles illustrent[108].

---

[107] Parmi les éditions qui s'appuient sur la branche Sankan, les choix de manuscrit de base pour le début du texte diffèrent : l'édition par HAGITANI Boku (*Kaikan*) a recours au manuscrit du fonds HONDA Yoshihiko, qui relève des manuscrit à texte hybride ; l'édition par WATANABE Minoru (S-NKBT) a recours au manuscrit du fonds gouvernemental (Naikaku bunko-zô bon 内閣文庫蔵本), qui relève de la famille 2, sous-famille A ; l'édition par MATSUO Satoshi et NAGAI Kazuko (S-NKBZ) a recours au manuscrit du fonds YATOMI Hamao (Yatomi Hamao kyûzô bon 弥富破摩雄旧蔵本), qui relève de la famille 2, sous-famille A. Enfin, il existe deux éditions critiques qui prennent en compte l'ensemble des manuscrits connus pour établir un nouveau texte de référence : l'édition par Ishida Jôji (Sofia bunko) et l'édition par Tsushima Tomoaki (Ôfû).

[108] Pour une description de ce rouleau illustré, voir NAKAMURA Yoshio 中村義雄, « Makura no sôshi emaki » 枕草子絵巻, MDJ, p. 776-780. Voir également KOMATSU Shigemi 小松茂美, *Hazuki monogatari emaki, Makura no sôshi ekotoba, Takafusa-kyô koikotoba emaki* 葉月物語絵巻、枕草子絵詞、隆房卿艶詞絵巻, coll. : Nihon no emaki 日本の絵巻 (Les rouleaux illustrés japonais), t. 10, Chûô kôron sha, 1988.



Rouleau illustré du *Livre-oreiller*, F° 6[109]

La branche Sankan est celle qui regroupe le plus grand nombre de manuscrits du *Livre-oreiller*. Comme le montre le bref panorama qui précède, elle est relativement hétérogène. Or, la production d'un grand nombre de variantes au sein d'un groupe de manuscrits est un indice de grande diffusion des manuscrits de ce groupe.

Glose et textes annexes de la branche Sankan

Les manuscrits relevant de la branche Sankan se caractérisent par la présence d'annotations (*kanmotsu* 勘物) placées par endroits entre les lignes, puis, en fin de volume, de deux courtes notices biographiques et de colophons (mentions finales relatives aux circonstances de l'écriture). L'ensemble de cet apparat critique — glose, notices biographiques et colophons — constitue les plus anciennes traces de travaux d'étude et d'amélioration du texte consacrés au *Livre-oreiller*. La branche Sankan n'est pas seulement celle qui fut la plus diffusée à date ancienne : elle est aussi, avant l'époque d'Edo, celle qui a le plus bénéficié de l'attention des érudits. Ceci est sans égal dans les manuscrits des autres branches.

Les annotations consistent pour l'essentiel en courtes indications biographiques concernant les personnages paraissant dans l'œuvre, parfois aussi des commentaires ou des

---

[109] Illustration tirée de *Nihon no emaki*, *op. cit.*, p. 34-35.

tentatives de datation des évènements[110]. Il s'agit de la plus ancienne glose associée au *Livre-oreiller*[111].

Les notices biographiques sont celles de Minamoto no Tsunefusa 源経房 et de Tachibana no Norisue 橘則季. Ces deux notices biographiques ne sont accompagnées d'aucune explication justifiant leur présence, mais il semble qu'un copiste ait choisi de présenter ces deux personnages qui pourraient avoir joué un rôle dans la transmission du texte.

En effet, le premier de ces deux personnages, Minamoto no Tsunefusa, apparaît dans plusieurs anecdotes contenues dans le *Livre-oreiller*[112], et surtout dans l'épilogue, où, désigné par son rang de Général en second de la section de gauche des gardes du corps (*sa chûjô*), il est présenté comme le personnage qui emporta et rendit public le premier manuscrit du *Livre-oreiller*, contre la volonté de l'auteur.

La seconde notice concerne Tachibana no Norisue, présenté ici comme le petit-fils de Tachibana no Norimitsu. Ceci en ferait également le petit-fils de Sei Shônagon, si l'on accepte l'hypothèse qui fait d'elle l'épouse de Norimitsu[113]. La présence de Norisue dans ce colophon est d'ailleurs l'un des arguments utilisés pour conforter l'hypothèse selon laquelle Norimitsu et Sei Shônagon étaient mariés. En outre, Tachibana no Norisue étant présenté dans cette notice comme ayant pour mère la fille de Tachibana no Motoyasu 橘元愷, il serait dans ce cas le neveu du révérend Nôin 能因, personnage dont le nom apparaît dans les colophons des manuscrits de la branche Nôin. Ainsi, la famille Tachibana est associée aux manuscrits des *Livre-oreiller* par deux éléments : le nom du révérend Nôin dans le colophon des manuscrits de la branche Nôin, et Norisue dans le colophon des manuscrits de la branche Sankan. Selon certains chercheurs, cela tendrait à démontrer que la branche Nôin proviendrait d'une transmission au sein de la famille de la belle-fille de Sei Shônagon,

---

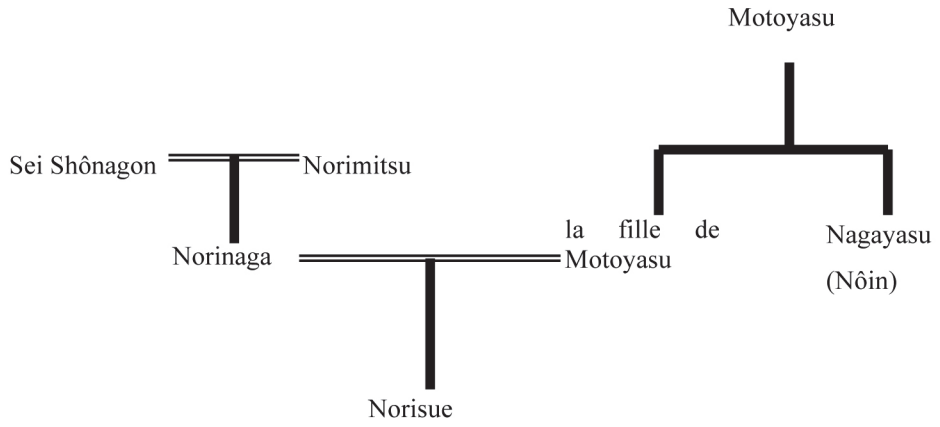
[110] Ces gloses ont fait l'objet d'une transcription dans *Kôhon Makura no sôshi* 校本枕冊子 (Édition synoptique du *Livre-oreiller*), *Koten bunko*, 1953-1957, volume d'annexes (*fukan* 附巻), p. 177-201.

[111] Voir *infra*, p. 135.

[112] Voir S-NKBZ n° 77, n° 80, n° 130, n° 138, épilogue (*batsubun*).

[113] Voir *supra*, p. 71.

tandis que la branche Sankan aurait été transmise au sein de la lignée directe masculine, en passant par son fils Norinaga et son petit-fils Norisue[114].



Sei Shônagon et la famille Tachibana

Les notices biographiques sont suivies de deux colophons, ou trois, selon les familles. Dans le premier colophon, qui est le plus intéressant, l'auteur du colophon déplore l'absence d'un manuscrit fiable et se désigne comme l'auteur des gloses insérées dans les manuscrits de la branche Sankan. L'auteur de ce colophon, et donc des gloses, se présente comme étant un certain Bôkyû Guô 耄及愚翁. Ce pseudonyme signifie littéralement « le vieillard imbécile et chenu ». *Gu* 愚 (imbécile) est un élément couramment utilisé au Moyen Âge par un auteur pour se désigner lui-même, par convention. L'identité de Bôkyû Guô n'a jamais été fermement établie. Toutefois, depuis Ikeda Kikan, on considère souvent que ce pseudonyme désigne Fujiwara no Teika[115]. Ce colophon est daté de l'an 2 de l'ère Antei 安貞 (1228), ce qui est la plus ancienne date associée à une copie du *Livre-oreiller*. Du fait de la présence de ce colophon, la branche Sankan est parfois désignée sous l'appellation de « branche des manuscrits portant colophon de l'an 2 de l'ère Antei ».

---

[114] Voir notamment MITAMURA Masako, *Makura no sôshi – hyôgen to kôzô* 枕草子—表現と構造 (Le *Livre-oreiller*. Expression et structure), Yûseidô shuppan, 1994, p. 254.

[115] Voir *infra*, p. 135.

Le second colophon, daté de l'an 7 de l'ère Bunmei (1475), est signé de Fujiwara no Norihide 藤原教秀, qui explique avoir effectué la copie du texte sur commande officielle, et avoir ajouté des signes de ponctuation. Fujiwara no Norihide, également connu sous le nom de Kajûji Norihide 歓修寺教秀, est issu d'une lignée de nobles lettrés.

Homogénéité de la branche Nôin

La désignation de cette branche provient d'un colophon présent dans plusieurs des manuscrits les plus anciens, précisant que le texte a été copié à partir d'un livre connu sous le nom de « livre de Nôin » (*Nôin ga hon* 能因が本), ce qui devrait désigner en principe un manuscrit copié par, ou ayant appartenu à Nôin. Nôin 能因 (c. 988- ?), dont le nom de laïc est Tachibana no Nagayasu 橘永愷, était un moine et poète du milieu de l'époque de Heian. Outre les liens supposés entre la famille Tachibana et Sei Shônagon, que nous avons évoqués en présentant les manuscrits de la branche Sankan, la présence du nom de ce célèbre poète dans un colophon a certainement contribué au prestige des manuscrits de cette branche.

La branche Nôin comprend nettement moins de manuscrits anciens que la branche Sankan. Seuls trois manuscrits datent du Moyen Âge : le manuscrit Sanjônishi (manuscrit de l'université Gakushûin), le manuscrit Tomioka (manuscrit de l'université Sôai) et le manuscrit du fonds Kôno. Ces trois manuscrits anciens présentent des versions très proches, et sont tous en deux volumes – ou supposés avoir été en deux volumes – . La plus fiable est celle du manuscrit Sanjônishi, les autres présentant quelques erreurs de copie[116].

À ces quatre manuscrits anciens s'ajoutent plusieurs manuscrits datant l'époque d'Edo. Copiés à partir d'imprimés, ils sont en cinq ou sept volumes, comme les exemplaires à partir desquels ils sont copiés.

C'est à cette branche Nôin que se rattachent toutes les version imprimées du XVIIe siècle, qu'elles soient ou non accompagnées de commentaires. L'édition princeps, dite imprimé en

---

[116] TANAKA Jûtarô, « Shohon no denryû » 諸本の伝流 (Tradition manuscrite) dans *Makura no sôshi hikkei* 枕草子必携 (*Vade-mecum* du *Livre-oreiller*), Gakutôsha, 1967, p. 34.

10 lignes, a été réalisée à partir du texte du manuscrit Sanjônishi. C'est une impression à caractères mobiles qui date de l'ère Keichô (1596-1615)[117]. Les deux éditions suivantes sont éditées l'une à partir de l'autre, de façon chronologique et linéaire : l'imprimé en 12 lignes de l'ère Genna (1615-1624) est édité à partir de l'imprimé en 10 lignes ; l'imprimé en 13 lignes de l'ère Kan.ei (1624-1644) est édité à partir de l'imprimé en 12 lignes. Au cours de ce processus de transcriptions successives, le texte s'éloigne de plus en plus du texte du manuscrit Sanjônishi, et se charge d'erreurs de lectures. Enfin, l'imprimé tabellaire de l'an 2 de l'ère Keian (1649) découle pour sa part du texte de l'imprimé en 13 lignes, mais il est contaminé par le texte des autres branches, et notamment de la branche Sankan.

Le texte de l'imprimé tabellaire de l'an 2 de l'ère Keian a constitué l'un des témoins de utilisés par les deux grandes éditions commentées de l'époque d'Edo, toutes deux parues en 1674 : le *Commentaire sur le Livre-oreiller de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon Makura sôshi shô* 清少納言枕草紙抄) de Katô Bansai et le *Commentaire de l'aurore au printemps* (*Shunsho shô* 春曙抄) de Kitamura Kigin. Le texte de ces éditions appartient par consésquent à la branche Nôin, mais il en est une version tardive, corrompue et contaminée par d'autres versions. Étant donné le succès de ces éditions commentées, et principalement de l'édition Kigin, c'est donc cette version tardive du texte de la branche Nôin qui constituera le texte du *Livre-oreiller* jusqu'au début du XXe siècle. Nous reviendrons plus en détail sur la façon dont ont été établis les textes de ces deux éditions[118].

Comparaison entre les branches Nôin et Sankan

Les différences entre les deux branches Sankan et Nôin sont nombreuses. Tout d'abord, il y a des différences dans l'ordonnancement du texte : certaines des sections du texte sont à des emplacement différents dans l'une et l'autre branche. En outre, certains passages du texte sont présents dans la variante Nôin mais absents de la variante Sankan, ou réciproquement : 16 sections de la branche Sankan sont absents de la branche Nôin, et 17

---

[117] Voir *infra*, p. 149

[118] Cette présentation synthétique des manuscrits de la branche Nôin se fonde principalement sur la présentation par Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko, S-NKBZ, p. 480-484 ; l'article de TANAKA Jûtarô, « Shohon no denryû » et l'article de KUSUNOKI Michitaka, *Kôza*, t. 3, p. 13-16.

sections de la branche Nôin sont absentes de la branche Sankan[119]. On constate notamment que le nombre de listes est légèrement plus important dans la variante Nôin et les sections de type « pensées » plus nombreuses dans la branche Sankan.

À titre d'échantillon, le tableau ci-après présente schématiquement les différents types de relations qui peuvent exister entre les textes des branches Nôin et Sankan.

Ce tableau à la page suivante présente l'ordre des sections du texte, selon les branches Sankan et Nôin. Il s'agit d'un échantillon correspondant à un sixième de l'œuvre environ. On y retrouve la totalité des cas envisageables : le déplacement d'un court fragment de texte comme une liste par exemple ; le déplacement d'un long fragment de texte (correspondant à plusieurs sections selon la numérotation actuelle) ; l'existence d'un fragment de texte dans l'une des deux familles et non dans l'autre.

On observe toutefois que d'assez grands blocs de textes demeurent dans le même ordre d'une famille à l'autre. D'autre part, les déplacements se font la plupart du temps dans un environnement textuel relativement proche : ils remontent ou descendent d'une vingtaine de sections tout au plus.

[119] Décompte effectué sur la base des éditions S-NKBZ et NKBZ.

Les listes sont les passages les plus sujets à variations d'une branche à l'autre : même si une liste existe, avec un intitulé similaire, dans les deux branches, elle peut ne pas contenir les mêmes éléments. Parmi les listes présentant une différence notable, citons par exemple la liste des « sujets de poèmes » (*uta no dai* 歌の題). Dans la branche Sankan, la liste ne contient que quatre termes : « La capitale, la puéraire, la bardane d'eau, les chevaux, la grêle. » En revanche, elle est beaucoup plus longue dans la branche Nôin : « La capitale, la puéraire, la bardane d'eau, les chevaux, la grêle, le bambou nain, la violette à feuilles rondes, le lycopode, la risave, un bateau de haut fond, le canard mandarin, la canne de jonc, les broussailles, la liane verte, le poirier, le jujubier, le volubilis du matin[120]. » Comme c'est le cas ici, la tendance est plutôt à l'augmentation dans la branche Nôin par rapport au texte de la branche Sankan.

Sans augmentation du nombre d'éléments de l'énumération, il y a parfois augmentation du nombre de mots pour désigner une même chose, notamment par l'ajout d'une précision supplémentaire. Ainsi dans la liste des « fleurs des herbes », l'un des éléments de l'énumération est le chrysanthème, mais là où il n'y a que « le chrysanthème » (*kiku* 菊) dans la branche Sankan, il y a « le chrysanthème qui se colore par endroits » (*kiku no tokorodokoro utsuroi taru*) dans la branche Nôin[121].

Concernant les extraits de textes déplacés, on observe par endroits des enchaînements plus logiques dans la branche Nôin[122].

En outre, une importante incohérence du texte Sankan n'apparaît pas dans la branche Nôin. Il s'agit de la liste intitulée « Plaines » (*hara wa* 原は), qui dans la branche Sankan est partiellement redoublée entre les sections n° 14 et n° 109. Dans la branche Nôin, en revanche, elle ne constitue que la section n° 13, et la répétition est ainsi évitée.

D'une manière générale, le texte de la branche Sankan est plus oral et plus spontané. Il est souvent moins explicite, donc plus difficile à comprendre. En outre, certains passages se trouvent répétés à deux endroits différents du texte. Tout cela donnant une impression d'inachevé : un texte plus brut, plus souvent obscur que celui de la branche Nôin.

---

[120] Pour la branche Sankan : S-NKBZ n° 67, p. 120. Pour la branche Nôin : NKBZ, n° 69, p. 154.

[121] Pour la branche Sankan, S-NKBZ n° 65, p. 120. Pour la branche Nôin : NKBZ, n° 70, p. 155.

[122] Voir AMAGAI Hiroyoshi, *Makura no sôshi Kôza* t. 3, p. 37-38.

Sankan	Nôin
1 à 11	1 à 11 // Sankan 1-11 Ordre identique
12 à 14 Marchés Sommets Plaines	12 à 14 = Sankan 12 à 14 Sommets Plaines Marchés
15 à 18	15 à 18 // Sankan 15-18 Ordre identique
19 Tombeaux	[Absent]
20 à 26	19 à 25 // Sankan 20-26 Ordre identique
	26 [Doublon partiel avec la section n° 240 de la même branche Nôin ; correspond à la section n° 180 de la branche Sankan]
[Absent]	27 Les gens qui ne connaissent pas les bonnes manières de la correspondance écrite
[Absent]	28 L'homme qui, à l'aube, s'en retourne
27 à 30	29 à 32 = Sankan 27 à 30, ordre identique
31	33 à 38 = Sankan 48 à 53, ordre différent
32 à 44	39 et 40 = Sankan 31
45 à 47	41 à 53 // Sankan 32-44 Ordre identique
[Absent]	54
48 à 53	55 à 57 = Sankan 45 à 47 Ordre identique

Comparaison partielle entre les branches Nôin et Sankan.

Le style de la branche Nôin semble moins marqué par l'oralité, comme l'illustre par exemple une utilisation beaucoup moins fréquente de la particule *nado*. Il est également caractérisé par un vocabulaire plus récent que le texte de la branche Sankan.

Enfin, une autre différence notoire entre la branche Sankan et la branche Nôin est la désignation des fonctions des personnages intervenant dans les récits. Ainsi, dans l'épilogue de l'œuvre, Minamoto no Tsunefusa est désigné par sa fonction de général en second de la section de gauche de la garde du corps dans la branche Nôin, mais par la fonction de général en second surnuméraire dans la branche Sankan. Or, Tsunefusa a été général en second surnuméraire de la section de droite des gardes du corps de 996 (21e jour du 7e mois) à 998 (21e jour du 10e mois) — et c'est seulement dans cet intervalle qu'il a pu être désigné de l'appellation de Général en second surnuméraire —, puis Général en second de la section de gauche de 998 à 1015, date à laquelle il devint second conseiller surnuméraire. La leçon retenue par la branche Nôin correspond donc à la fonction occupée par Tsunefusa après celle qui est mentionnée par la branche Sankan. Comme c'est ici le cas, lorsque les fonctions diffèrent entre les textes des deux branches, celles indiquées dans le texte de la branche Nôin correspondent à des positions occupées par ces personnages plus tardivement que celles signalées dans la branche Sankan, mais le décalage n'est que de quelques années.

L'ordonnancement plus régulier de la variante Nôin, son caractère plus écrit, les spécificités du vocabulaire et le choix des noms de fonctions sont autant d'éléments qui concourent pour suggérer que le texte Sankan est plus ancien et que le texte Nôin en est une version révisée.

Reste la question du rapport de ces deux branches entre elles, et le rapport que chacune entretiennent avec un hypothétique original. Selon certaines théories, Sankan descendrait directement de l'original, et Nôin serait une réfection ultérieure, due soit à Sei Shônagon elle-même, soit à un copiste. Selon d'autres, Sankan et Nôin sont toutes deux le produit de réfections à partir d'un original perdu. Si on laisse de côté ces spéculations, on ne peut faire que le constat de la dualité du texte, aussi loin que l'on puisse remonter.

b) Les manuscrits à texte classifié — la branche Sakai et le manuscrit Maeda

Vers le milieu de l'époque de Kamakura au plus tard, la situation va encore se complexifier : le texte du *Livre-oreiller* fait l'objet d'une réorganisation totale des parties

qui le constituent, ce qui aboutit à l'apparition des manuscrits à texte classifié de la branche Sakai.

La branche Sakai : un choix éditorial

Le nom Sakai provient du colophon indiquant que la copie a été effectuée à partir d'un exemplaire conservé par un ermite nommé Dôha 道巴 demeurant à Sakai 堺. Ce colophon, daté de l'an 11 de l'ère Genki 元亀 (1570), est signé d'un descendant de la famille Kiyohara.

Le texte des livres relevant de la branche Sakai est structuré en trois parties : listes de mots (listes de type « ... *wa* »), listes de choses abstraites (listes de type « ...*mono* ») et pensées.

Toutes les sections narratives incluses dans *Le Livre-oreiller* sont absentes des livres de la branche Sakai, ce qui peut s'expliquer soit parce que le copiste à l'origine de cette variante a d'emblée choisi de ne conserver que les listes et les pensées, soit parce que les sections narratives faisaient l'objet d'un quatrième volume qui a été perdu.

Le texte de la branche Sakai présente des caractéristiques communes aux deux branches Sankan ou Nôin. Il semble donc descendre d'un manuscrit antérieur à la division entre les branches Sankan et Nôin. Si les livres de la branche Sakai continuent d'intéresser les chercheurs, c'est principalement pour deux raisons : d'une part l'intérêt théorique et historique de voir comment les copistes médiévaux ont cherché à mettre de l'ordre dans une matière désordonnée. D'autre part la présence dans les livres de la branche Sakai de sections qui n'apparaissent pas dans les autres branches, et dont on ne peut exclure l'hypothèse qu'ils proviennent d'un état ancien du texte.

Il subsiste dix-huit manuscrits de la branche Sakai, datant tous de l'époque d'Edo ou de peu avant. Toutefois, la relation entre le texte de la branche Sakai et le texte du manuscrit Maeda prouve que le texte de la branche Sakai est nettement plus ancien que ces manuscrits. En effet, il a été démontré que le manuscrit Maeda a été copié à partir d'un manuscrit de la branche Nôin et d'un manuscrit de la branche Sakai. Étant donné que le manuscrit Maeda date du milieu du XIIIe siècle, cela signifie que le texte de la branche Sakai est nécessairement plus ancien. C'est donc bien entre la fin de l'époque de Heian et le début de l'époque de Kamakura qu'un copiste a procédé à cette refonte du texte du *Livre-oreiller*, qui a abouti à l'émergence des manuscrits à textes classifiés de la branche Sakai puis du manuscrit Maeda.

Les dix-huit manuscrits existants sont classés en deux familles, I et II. La famille II est également connue sous l'appellation de branche du manuscrit du l'empereur retiré Gokôgen (*Gokôgon in shinkan-bon keitô* 後光厳院宸翰本系統, abrégé en *Shinkan-bon* 宸翰本 ou manuscrit autographe de l'empereur). La famille I se subdivise en deux familles et deux manuscrits isolés. La famille II est plus homogène. Elle regroupe quatre manuscrits, auxquels il faut ajouter le texte contenu dans la grande anthologie de la fin de l'époque d'Edo, le *Recueil des documents méthodiquement classés* (*Gunsho ruijû* 群書類従). Cette famille est également celle qui présente la version la plus pure de la branche Sakai, les autres manuscrits ayant été contaminés par d'autres branches.

Le manuscrit Maeda : un exemplaire à part

Le manuscrit Maeda fait partie du prestigieux fonds du clan Maeda, d'où son appellation[123].

Ce manuscrit a deux caractéristiques importantes qui lui confèrent une place à part : il est de loin le plus ancien manuscrit complet existant, et il n'appartient à aucune des trois branches Sankan, Nôin et Maeda décrites ci-dessus. En vertu de quoi il est classé à part, dans une branche dont il est le seul représentant.

Le manuscrit Maeda ne comporte aucun colophon ni aucune marque indiquant les conditions de sa copie. C'est sur la base d'une observation codicologique (qualité du papier, tracé des caractères, etc.) que Tanaka Jûtarô a établi que ce manuscrit datait au plus tard du milieu de l'époque de Kamakura (vers le milieu de XIIIe siècle). Malgré cette antériorité avérée, ce manuscrit ne constitue pas un état ancien du texte : il est à l'inverse le produit du panachage de manuscrits provenant de deux autres branches, les branches Nôin et Sakai[124]. C'est pourquoi le manuscrit Maeda n'est pas considéré comme fiable et n'a donc jamais été publié à destination du grand public. C'est en revanche un précieux témoin pour les chercheurs cherchant à reconstituer l'histoire de la transmission du texte.

---

[123] Le manuscrit Maeda a été présenté pour la première fois par MUTÔ Motonobu à la fin de l'ère Meiji, sous l'appellation de « autre livre » (*beppon* 別本).

[124] Démontré pour la première fois par Kusunoki Michitaka.

Comme il a déjà été évoqué plus haut, ce manuscrit est le résultat du panachage du texte des familles Nôin et Sakai. Le manuscrit Sakai qui a été utilisé relève de la famille II, ou branche Shinkan[125]. La qualité du texte témoigne d'un méticuleux travail de collation des deux versions utilisées pour la copie.

Le manuscrit Maeda se compose de quatre volumes correspondant à des types de textes différents. Le premier volume contient les listes concrètes de type « ...wa », le deuxième les listes subjectives de type « … mono », le troisième les pensées et le quatrième les récits. Il manque une grande partie des récits, ce qui laisse supposer qu'il existait un cinquième volume qui a été égaré[126].

Au texte de la branche Sakai, le copiste du manuscrit Maeda a emprunté le principe de classer en des volumes séparés les différents types de sections du texte. Étant donné que l'ordonnancement n'est pas le même que dans la branche Sakai, c'est bien le principe de classement qui a été emprunté et non le classement en tant que tel[127].

Ayant à sa disposition au moins un exemplaire de chacune des branches, il a décomposé le texte en entités minimales (sections), et a conservé systématiquement toutes celles qui ne se trouvaient que dans l'une des branches. Le copiste du manuscrit Maeda a effectué son classement et sa collation des manuscrits sur la base d'un attachement à l'aspect formel des phrases plutôt qu'au sens, contrairement au texte de la branche Sakai.

En outre, le copiste du manuscrit Maeda a effectué un réel travail éditorial qui l'a conduit à réécrire le texte, si bien que le texte se distingue finalement des deux branches à partir desquelles il a été copié.

L'existence des manuscrits à texte classifié des branches Sakai et Maeda témoigne de la perplexité des lecteurs et des copistes à l'égard du *Livre-oreiller* : la classification est une réponse au caractère hétéroclite de l'œuvre. Elle correspond à une nécessité de rationaliser

---

[125] YAMANAKA Yuri, « Makura no sôshi Sakai bon to Maeda-ke bon no honmon », dans *Heian bungaku no kochûshaku to juyô*, 2009, p. 179 *sq*.

[126] C'est en tout cas la thèse avancée par Ikeda Kikan, reprise par Hayami Hiroshi dans MDJ, p. 86-88.

[127] MDJ, p. 87.

l'hétérogénéité du texte. On pourrait dire que ce caractère hétéroclite qui caractérise *Le Livre-oreiller* le prédisposait à être sujet aux modifications. Le cas des versions Sakai et Maeda en est la manifestation extrême.

3. Un texte introuvable

Confrontés à cette disparité entre les différentes versions, nombreux sont ceux des copistes, commentateurs et exégètes qui font part de leur perplexité. Le constat, double, de la diversité des exemplaires et de l'absence d'une version fiable du texte est à la fois ancien et remarquablement constant.

Ainsi, le colophon signé de Bôkyû Guô figurant dans les manuscrits de la branche Sankan (colophon daté de 1228) débute de la façon suivante :

> Il y a longtemps déjà que j'ai perdu un mauvais manuscrit que je détenais jadis. Aussi, j'ai emprunté deux autres manuscrits pour faire effectuer une nouvelle copie. Comme je ne disposais pas d'un manuscrit de référence, je n'ai pu éclaircir les passages obscurs du texte. Cependant, lorsque je le pouvais, en me fondant notamment sur des textes anciens, j'ai annoté le texte pour indiquer par exemple les époques et les dates. Toutefois, il est possible que je me sois trompé.
>
> 本云
> 往時所持之荒本、紛失年久。更借出一両之本、令書留之。依無証本、不散不審。
> 但管見之所及、勘合旧記等、注付時代年月等。是亦謬案歟。[128]

Il convient de ne pas sous-estimer la part de la rhétorique conventionnelle consistant à déprécier son propre travail, qui est évidemment à l'œuvre lorsque le copiste se blâme de n'avoir pas su éclaircir les passages obscurs du texte ou d'avoir probablement rédigé des commentaires erronés. Mais le colophon va plus loin que l'autodépréciation purement formelle, en étayant la méfiance à l'égard du texte par le fait qu'aucun des manuscrits

[128] TSUSHIMA Tomoaki, NAKAJIMA Wakako (éds), *Shinpen Makura no sôshi*, Ôfû, 2010, p. 306.

connus par le copiste ne devait être tenu pour fiable : celui qu'il a perdu était de mauvaise qualité, et les deux qu'il a utilisés pour effectuer sa copie ne peuvent pas êtres considérés comme des « manuscrits de référence » (*shôhon* 証本). Ce n'est pas ici le copiste qui est en cause, mais bien le texte copié.

À cette insatisfaction formulée par le colophon de la branche Sankan fait écho celui de la branche Nôin (date inconnue ; 1350 *ad quem*) :

> Tout le monde possède un livre du *Livre-oreiller* mais à vrai dire il est rare d'en trouver un de qualité. Celui-ci ne devrait pas non plus être considéré comme satisfaisant, mais comme j'ai ouï parler d'un livre de Nôin, j'ai supposé qu'il ne devait pas être de si mauvaise qualité et j'en ai donc effectué cette copie. J'admets que la qualité du livre et la qualité de l'écriture ne sont pas bonnes, mais je souhaite que le lecteur ne le prête pas sans retenue. Parmi les très nombreux exemplaires, celui-ci est dans la moyenne, mais on ne peut considérer qu'il est admirable.
>
> 枕草子は、人ごとに持たれども、まことによき本は世にありがたき物なり。これもさまではなけれど、能因が本と聞けば、むげにあらじと思ひて、書き写してさぶらふぞ。草子がらも手がらもわろけれど、これはいたく人などに貸さでおかれさぶらふべし。なべておほかる中に、なのめなれど、なほこの本もいと心よくもおぼえさぶらはず。[129]

Cette présentation alambiquée, qui nuance chaque affirmation d'une affirmation en sens inverse, semble trahir l'attitude ambiguë du copiste à l'égard du texte qu'il copie. Il le promeut tout en affirmant qu'il ne devrait peut-être pas le faire. On retiendra en particulier que le manuscrit choisi l'a été faute de mieux, et que le copiste n'a pas connaissance d'un manuscrit de bonne qualité.

Dans son édition de 1674, Kitamura Kigin, qui connaît et cite intégralement le colophon des manuscrits de la branche Sankan, reprend à son compte, et dans les mêmes termes, le constat de l'absence d'un manuscrit de référence, en explicitant ce regret :

---

[129] Colophon des livres de la branche Nôin. NKBZ, p. 469.

> Il existe divers exemplaires de cette œuvre. Parfois en deux volumes, parfois en trois volumes, parfois en cinq volumes ; il est difficile de déterminer quel est le meilleur. Dans le cas d'œuvres comme le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, du *Recueil de poèmes sélectionnés postérieurement* et du *Roman du Genji*, on connaît un exemplaire de référence de la main du seigneur Fujiwara no Teika, auquel tout le monde se réfère. Cependant dans le cas du *Livre-oreiller*, une telle copie de Teika n'a pas encore été découverte.

Pour Kigin, un manuscrit de référence répond à deux critères : le fait de provenir d'un copiste de renom, en l'occurrence Fujiwara no Teika (argument d'autorité), et le fait de jouir d'une reconnaissance unanime (reconnaissance de fait). À l'évidence, les livres que Kigin connaît ne satisfont aucun de ces deux critères.

L'aveu d'une insatisfaction à l'égard du texte utilisé est demeuré une constante jusqu'à nos jours, même chez ceux dont la carrière a été consacrée à inventorier et décrire les variantes du texte. Ainsi, Kusunoki Michitaka, qui fut au XXe siècle l'un des plus réputés spécialistes du texte du *Livre-oreiller*, débute de la façon suivante une synthèse présentant les différents manuscrits de l'œuvre :

> Je voudrais lire le texte original du *Livre-oreiller* — non pas la version que l'on m'a donnée, ni les éditions commentées courantes, mais l'original, tel que Sei Shônagon l'a écrit, tel qu'elle l'a composé. Depuis que j'ai pour la première fois formulé ce souhait, quarante quatre années se sont écoulées. [...] Et pourtant, l'original ne daigne toujours pas se montrer. Il me semble que cela est moins dû à un éventuel manque d'efforts de la part des chercheurs qu'à la difficulté du problème en soi.
> 枕草子を原典で読みたい―与えられたテキスト、手もとにある註釈書によってではなく、清少納言が書いた原文で、清少納言が編集した枕草子で読みたい―そう願ってから、思えば四十四年という歳月が経っている。（中略）それでも原典そ

のものの姿は依然として正体をみせてくれない。研究者の努力の不足などということではなく、問題それ自体のむずかしさにあるのだということになろう。[130]

La première donnée du texte du *Livre-oreiller* est d'être un texte introuvable, et l'attitude dominante chez les copistes et les éditeurs est la défiance : insatisfaits du texte qu'ils ont entre les mains, ils en proposent une version ou une description par défaut. Par conséquent, et quelle que soit l'époque considérée, on ne sait jamais vraiment de quoi l'on parle lorsqu'on parle du *Livre-oreiller*.

Reste un état de fait : le *Livre-oreiller* est un texte pluriel. Dès lors, le but traditionnel de la philologie — reconstituer le texte original — ne se heurte pas seulement à une impossibilité pratique mais à une impasse théorique : est-il légitime de postuler l'existence même d'un original ? Cette interrogation, commune à toutes les œuvres nées dans un contexte de tradition manuscrite, se fait sentir avec une acuité particulière dans le cas du *Livre-oreiller*.

Cette diversité et ce caractère muable nous apprennent quelque chose du *Livre-oreiller*. Cette œuvre a la capacité d'être réappropriée et repensée par des copistes qui la réécrivent et la réorganisent. Comme si l'intérêt porté à ce texte s'accompagnait nécessairement d'une impression d'insatisfaction à l'égard d'un texte imparfait ou difficile à définir.

La pluralité du texte fut un handicap pour le *Livre-oreiller*. En effet, si l'étude par quelques spécialistes se nourrit d'une histoire textuelle complexe, il n'en va pas de même pour la lecture courante ou l'étude du contenu. L'existence d'une édition courante, le développement d'un méta-discours (glose ou études) présuppose que l'œuvre soit clairement identifiée, et le texte bien établi. Sans cela, l'œuvre ne peut être lue ni étudiée.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si les deux périodes au cours desquelles le *Livre-oreiller* a fait l'objet d'études coïncident avec les deux périodes au cours desquelles le texte est stable, à savoir l'époque d'Edo et la période contemporaine (débutant dans les années 1970). Ce

---

[130] KUSUNOKI Michitaka, « Makura no sôshi no shohon » 枕草子の諸本 (Tradition manuscrite du *Livre-oreiller*), *Kôza*, t. 2, p. 12.

constat est une donnée fondamentale pour situer le *Commentaire de l'aurore au printemps* dans le cours de l'histoire de l'œuvre.

Nulle œuvre de cette époque n'est connue par un manuscrit que l'on pourrait désigner comme l'original. Les *Contes d'Ise*, *Le Roman du Genji* ou le *Recueil de poèmes anciens et modernes* sont toutes des œuvres connues à travers un grand nombre de manuscrits, dont la classification et la collation continue d'occuper les chercheurs aujourd'hui. Cependant, hormis des points de détail le texte de ces œuvres est relativement inchangé depuis le milieu de l'époque de Kamakura. Nulle autre œuvre n'a connu une révolution semblable à celle qui, dans le cas du *Livre-oreiller* avec le passage de la branche Nôin à la branche Sankan, a abouti à un changement radical de son texte. Pour nulle autre œuvre enfin l'absence d'un manuscrit fiable n'est un tel sujet de préoccupation.

Chapitre 2) LECTURES DU LIVRE-OREILLER À L'ÉPOQUE DE HEIAN ET AU MOYEN ÂGE

Dès le XIe siècle, nous pouvons trouver des textes faisant allusion à une personne nommée Sei Shônagon, ou à un texte qui semble être proche de ce que nous connaissons du *Livre-oreiller*. Ce sont autant d'indices tendant à prouver que, sous une forme qu'il est difficile de cerner avec précision, et certainement sous forme de nombreuses variantes, un ancêtre du *Livre-oreiller* actuel était lu. Entre le XIe siècle et le XVIIe siècle, il n'existe pas de glose systématique, ni de commentaire se développant sous la forme d'un texte structuré. Nous ne disposons que d'allusions, mais il est possible d'essayer de reconstituer un paysage à partir des quelques bribes éparses.

Quatre domaines différents se dégagent : une présence des poèmes de Sei Shônagon dans les traités et les recueils poétiques, des récits légendaires et des portraits de Sei Shônagon, les premiers commentaires ajoutés sous forme de glose et enfin les indices d'une influence exercée par le *Livre-oreiller* sur les *Heures oisives* de Yoshida Kenkô.

A) La poésie, Sei Shônagon et le *Livre-oreiller*

Dans l'un des récits du *Livre-oreiller*, la narratrice refuse de composer un poème sur le thème du coucou, de peur que ce poème soit trop mauvais, ce qui serait indigne de « la descendante de Motosuke » qu'elle est[131].

Est-ce dû à la lecture de ce récit ? Sei Shônagon fut parfois présentée par la postérité comme n'ayant guère de talent poétique. C'est ainsi que, dans l'*Écrit sans titre* (*Mumyô-zôshi* 無名草子, c. 1198-1202), il est écrit « En matière de poésie, on peut penser que, pour une fille de Motosuké, elle n'était pas à la hauteur d'une pareille ascendance[132]. »

Le *Livre-oreiller* contient trente-sept poèmes, dont dix-neuf sont attribués à Sei Shônagon, six sont attribués à l'impératrice Teishi, un est tiré du *Recueil de poésies anciennes et modernes*, un est présenté comme une citation d'un poème ancien dont la source n'est pas identifiée. Les douze restants sont attribués à des personnages mis en scène dans le *Livre-oreiller*[133]. Tous figurent à l'intérieur de sections narratives, et jamais dans des listes ou des pensées. Le chiffre de trente-sept poèmes est relativement modeste comparé à la proportion de poésie contenue dans les journaux féminins et autres écrits similaires de l'époque de Heian.

Cependant, à la fin de l'époque de Heian et au Moyen Âge, Sei Shônagon compte parmi les poètes célèbres. Les pages qui suivent visent à décrire cette dimension de Sei Shônagon en tant que poète, et à évaluer dans quelle mesure cela a un lien avec le *Livre-oreiller*.

---

[131] Beaujard, p. 138-145.

[132] *D'une lectrice du Genji* [= *Écrit sans titre*], traduction de René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 1984, p. 77-78.

[133] Décompte effectué à partir de la liste figurant dans le *Panorama des poèmes nationaux – nouvelle édition* (*Shinpen kokka taikan* 新編国歌大観), vol. 5, p. 1262.

1. Sei Shônagon, poète

a) Le Recueil de poèmes de Sei Shônagon (Sei Shônagon shû 清少納言集)

On ignore quand, et par qui, ce recueil fut compilé. Il en existe deux versions principales : l'une, dite « vulgate » (*rufu-bon* 流布本), contient environ trente et un poèmes, tandis que l'autre, dite « variante » (*ihon* 異本), contient quarante-deux poèmes. La vulgate est connue par quatorze manuscrits différents ; la variante par sept manuscrits. Seuls vingt-trois poèmes sont communs aux deux versions.

Un seuil poème provient du *Livre-oreiller* dans le cas de la vulgate, ou deux dans la variante.

Tsushima Tomoaki retient deux caractéristiques des poèmes figurant dans ce recueil. Premièrement, une forte présence de dialogues sous forme de poèmes, ce qui implique une dimension plus sociale que lyrique. Deuxièmement, la présence de poèmes qui semblent évoquer la vieillesse de Sei Shônagon, et de poèmes à tonalité mélancolique[134].

Le destin de ce petit recueil demeure assez marginal. Peu lu, peu étudié, il n'a guère d'existence autonome. Il est plutôt une sorte de prolongement du *Livre-oreiller*. Toutefois, son existence même a sans doute contribué à donner une assise à la figure de Sei Shônagon en tant que poète. À moins qu'il ne faille inverser le rapport de causalité, et considérer que c'est parce qu'elle était perçue comme poète qu'il était nécessaire que fût compilé un recueil de ses poèmes.

---

[134] TSUSHIMA Tomoaki, « Sei Shônagon-shû – *Makura no sôshi* e no manazashi » 清少納言集—『枕草子』への眼差し (Le Recueil de Sei Shônagon – Regard sur le *Livre-oreiller*), MDJ, p. 770-776.

b) Poèmes de Sei Shônagon dans les anthologies et les listes de poètes

Bien plus visibles que le recueil personnel sont les poèmes sélectionnés pour figurer dans les anthologies impériales. Il y eut au total vingt et une anthologies impériales, entre le début du Xe siècle et le premier tiers du XIVe siècle. Chacune de ces anthologies, qui furent toutes compilées sur ordre d'un empereur ou d'un empereur retiré, définit un corpus officiel de poètes et de poèmes à un moment donné, et reflète également les choix esthétiques d'une époque ou du moins des compilateurs.

On compte au total 15 poèmes[135] attribués à Sei Shônagon dans les anthologies poétiques, répartis dans sept anthologies différentes : le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* (*Go shûi waka shû* 後拾遺和歌集, c. 1086), le *Recueil des fleurs de mots* (*Shika waka shû* 詞花和歌集, c. 1151), le *Recueil de poèmes des mille années* (*Senzai waka shû* 千載和歌集, 1187), le *Second recueil de poèmes ultérieur* (*Shoku gosen waka shû* 続後撰和歌集, 1248), le *Recueil de poèmes anciens et modernes ultérieur* (*Shoku kokin waka shû* 続古今和歌集, 1265), le *Recueil des feuilles précieuses* (*Gyokuyô waka shû* 玉葉和歌集, 1312) et le *Recueil de poèmes des mille années ultérieur* (*Shoku senzai waka shû* 続千載和歌集, 1318).

La présence de Sei Shônagon dans les anthologies est relativement modeste, comparativement aux autres femmes célèbres du milieu de l'époque de Heian. En effet, par ordre décroissant de popularité, Izumi Shikibu totalise 248 poèmes, Akazome Emon 101 poèmes, Murasaki Shikibu 62 poèmes, Ise no Tayû 52 poèmes, Uma no Naishi 38 poèmes.

L'inventaire des poèmes de Sei Shônagon contenus dans les anthologies fait apparaître deux catégories : d'une part des anthologies qui ne contiennent que des poèmes tirés du *Livre-oreiller*, d'autre part des anthologies qui ne contiennent que des poèmes tirés du *Recueil de Sei Shônagon*.

---

[135] Un même poème étant présent dans deux anthologies différentes, ce chiffre doit en fait être ramené à 14.

Les poèmes contenus dans les anciennes anthologies : un prolongement du *Livre-oreiller*

La première anthologie dans laquelle figure des poèmes de Sei Shônagon est le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*. Datant de 1086, c'est la première anthologie compilée après l'époque à laquelle Sei Shônagon est supposée avoir vécu. Dans cette anthologie figurent deux poèmes qui lui sont attribués. Tous deux sont tirés du *Livre-oreiller*, et dans les deux cas la notice qui précède le poème est une référence directe à l'anecdote dont il est tiré.

Le premier provient de la section n° 130, qui met en scène un badinage entre la narratrice et un personnage identifié par sa fonction de contrôleur et chef de la chancellerie, et que nous allons résumer ici. Le contrôleur discute avec la narratrice jusqu'à une heure tardive, puis part en prétextant des obligations rituelles. Le lendemain, il envoie une lettre d'excuses, disant que le chant du coq l'avait forcé à partir. La narratrice ironise sur le fait que ce n'était pas encore l'aube, et donc pas l'heure du coq, et fait référence à une célèbre anecdote chinoise, dans laquelle un personnage nommé Mèngcháng Jūn et sa suite purent s'enfuir grâce à la ruse, ayant trompé le gardien de la barrière de Hángǔ en imitant le chant du coq. Le contrôleur répond à la narratrice en disant qu'il veut passer, non pas la barrière de Hangu, mais la barrière d'Ôsaka — ce toponyme, étant homophone de « Barrière des Rencontres », était utilisé en poésie comme métaphore de la relation amoureuse. Repoussant cette avance très directe, la narratrice compose un poème dans lequel elle dit clairement qu'elle ne se laissera pas berner par un faux chant de coq. L'homme répond à son tour par un poème disant qu'il a entendu dire que cette barrière laisser passer beaucoup de gens, possible allusion à la légèreté de la narratrice. Celle-ci ne répond pas. La fin du récit est consacrée au récit des réactions à cet échange poétique : les courtisans vantent l'esprit de la narratrice, celle-ci se targuant de ne pas avoir montré à d'autres le poème du contrôleur, pour ne pas lui nuire.

Dans le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, la notice précédant le poème résume l'argument de ce récit, et désigne les protagonistes comme étant [Fujiwara no] Yukinari et Sei Shônagon :

Le grand conseiller[136] Yukinari passait une nuit en parlant de choses et d'autres avec Sei Shônagon, et il rentra précipitamment, prétextant qu'il devait aller au palais pour cause de période d'abstinence de l'empereur. Le lendemain matin, il écrivit pour expliquer qu'il était rentré parce qu'il avait été pressé par le chant du coq, ce à quoi Sei Shônagon répondit que ce coq chantant au cœur de la nuit devait être le coq de la barrière de Hángŭ. Il répartit qu'il était question de la barrière des Rencontres. Elle composa alors le poème suivant :

Au cœur de la nuit,
quand bien même par ruse
vous imiteriez le chant du coq,
jamais la barrière du Mont des Rencontres
ne s'ouvrira.

大納言行成物語りなどし侍けるに、内の御物忌に籠ればとて、急ぎ帰りてつとめて、鳥の声に催されてといひおこせて侍ければ、夜深かりける鳥の声は函谷関のことにやといひにつかはしたりけるを、立ち帰り、これは逢坂の関に侍りとあれば、よみ侍りける

夜をこめて鳥のそらねにはかるともよに逢坂の関はゆるさじ[137]

Le second poème est tiré d'un autre récit contenu dans le *Livre-oreiller*, correspondant à la section n° 80, mettant en scène la narratrice et un personnage désigné comme étant [Tachibana no] Norimitsu, adjoint au service des réparations. Rappelons que Norimitsu est identifié, grâce à des sources extérieures au *Livre-oreiller*, comme étant un ancien époux de Sei Shônagon. Dans ce récit, la narratrice s'est retirée à l'écart de la capitale, et, pour éviter

---

[136] Yukinari est désigné comme contrôleur et chef de la chancellerie (*tô no ben*) dans l'anecdote rapportée par le *Livre-oreiller*, mais il est d'usage de désigner un personnage historique non pas par sa fonction au moment des faits considérés, mais la fonction à laquelle sa carrière a culminé. Or, Yukinari occupa la fonction de grand conseiller surnuméraire (*gon dainagon*) à la fin de sa carrière.

[137] *Go shûi waka shû*, 16e rouleau, catégorie « divers » II, poème n° 939, S-NKBT 8, p. 302.

d'être importunée, n'a révélé qu'à quelques intimes l'endroit où elle se trouvait. Norimitsu lui rend visite, se plaint d'avoir été pressé de questions par un autre courtisan souhaitant savoir où elle était, et explique avoir évité un fou-rire (ce qui l'aurait obligé à avouer où est la narratrice) en mangeant un morceau d'algue. Un autre jour, le même Norimitsu lui demande par lettre ce qu'il devra faire s'il est à nouveau interrogé par des courtisans. Pour toute réponse, la narratrice lui envoie un morceau d'algue. Norimitsu vient ensuite en personne, explique n'avoir rien révélé, mais se plaint de n'avoir pas reçu de réponse claire, montrant par là qu'il n'avait compris que l'envoi de l'algue était, en soi, une réponse. La narratrice compose alors un poème très chargé de métaphores marines, pour expliciter le sens de l'algue. Norimitsu s'en va en refusant de lire le poème, et la fin du récit raconte que ces deux protagonistes se sont ensuite brouillés définitivement.

Ici aussi, dans le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, la notice précédent le poème fournit un résumé du récit.

> Norimitsu, gouverneur de la province de Michinoku, alors qu'il était membre de la chancellerie, entretenait une relation avec une personne. Alors qu'elle quittait le palais pour rentrer chez elle, elle lui dit de ne pas révéler l'endroit, afin que les gens ne lui rendent pas visite, et s'en alla. Norimitsu, interrogé par les gens, qui disaient qu'étant son amant il devait savoir où elle se trouvait, demanda ce qu'il devait faire. En réponse fut envoyé un morceau d'algue enveloppé, ce que Norimitsu ne comprit pas, se demandant quoi faire. Comme il vint en visite pour l'interroger à ce sujet, elle composa ce poème.

Si la pêcheuse qui plonge
Vous a fait manger de l'algue
/fait signe de l'œil
C'est, sans doute,
Pour que vous ne disiez jamais
Que sa demeure est au fond des mers
/là-bas[138].

> 陸奥くの守則光蔵人にて侍りける時、妹背など言ひつけて語らひ侍りけるに、里へ出でたらむほどに、人〳〵の尋ねむに、ありかな告げそといひて、里にまかり

[138] La traduction du poème est d'André Beaujard, *Notes de chevet*, p. 98.

出でて侍けるを、人〳〵の責めて、せうとなれば知るらんとあるはいかゞすべきといひおこせて侍ける返りに、布を包みてつかはしたりければ、則光心も得で、いかにせよとあるぞと、まうできて問ひ侍りければよめる

かづきする海人のありかをそこなりとゆめいふなとやめをくわせけん[139]

En outre, le nom de Sei Shônagon apparaît une troisième fois dans cette anthologie, non pas comme auteur d'un poème, mais comme son destinataire, désignée comme telle dans la notice d'un poème de Fujiwara no Sanekata :

Sei Shônagon entretenait une relation secrète. Après un long temps sans que l'homme lui rendit visite, ils se parlèrent avec quelque distance ; elle vint vers lui, et lui reprocha de l'avoir oubliée. L'homme composa alors ce poème :

Je n'oublie pas
Non, je n'oublie pas.
Sous le toit de tuile,
Le feu couve encore
Sous la fumée.

清少納言、人にはしらせで絶えぬ中にて侍りけるに、久しうおとづれ侍らざりければ、よそ〳〵にて物など言ひ侍けり、女さし寄りて、忘れにけりなど言ひ侍ければよめる

忘れずよまた忘れずよ瓦屋のしたたくけぶり下むせびつつ[140]

Le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* est la quatrième anthologie impériale, et fut compilé sur ordre de l'empereur retiré Shirakawa. Cette anthologie a pour caractéristique de faire une très grande place aux femmes, notamment Izumi Shikibu (64 poèmes), Sagami (40 poèmes) et Akazome Emon (32 poèmes), qui sont les trois poétesses

---

[139] *Go shûi waka shû*, rouleau n° 19, catégorie « divers » V, poème n° 1155, S-NKBT 8, p. 375.

[140] *Go shûi waka shû*, rouleau n° 12, catégorie « amour » II, poème n° 707, SNKBT, t. 8, p. 230. Ce poème figure également dans le *Recueil personnel de Sanekata* (*Sanekata shû* 実方集), S-NKBT 28, p. 227, poème n° 181, déjà évoqué *supra*, p. 56. Précisons que le nom de Sanekata, en tant qu'auteur du poème, ne figure pas dans le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*.

les plus représentées[141]. Avec deux poèmes seulement, Sei Shônagon est très loin derrière ces trois championnes du *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, qui sont de la même génération qu'elle. Toutefois, elle est quasiment à égalité avec Murasaki Shikibu, qui n'en a que trois. Parmi toutes ces femmes de la même génération, cette anthologie semble distinguer un groupe qui est connu prioritairement pour la poésie. Sei Shônagon et Murasaki Shikibu, bien qu'acceptées dans le cercle des poètes figurant dans les anthologies, ne le sont qu'à un rang secondaire, alors même que la renommée de Murasaki Shikibu comme auteur du *Roman du Genji* était déjà grande.

Si l'on se concentre sur les deux poèmes attribués à Sei Shônagon, en laissant de côté celui de Sanekata, les poèmes contenus dans cette anthologie ont pour caractéristique commune d'avoir une forte valeur narrative. En effet, tout deux sont introduits par de longues notices dont le contenu rappelle fortement le contenu d'anecdotes du *Livre-oreiller*. Ces poèmes semblent être appréciés en tant que point d'orgue des récits dont il est question, et non pour leur seule valeur poétique intrinsèque. Notons également que ces deux poèmes sont absents du *Recueil de poèmes de Sei Shônagon*. Le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* semble donc ignorer le *Recueil*, et ne se référer qu'au *Livre-oreiller*. Ceci pourrait signifier soit que le *Recueil de Sei Shônagon* n'existait pas en 1086, à l'époque de la compilation du *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, soit que le compilateur de cette anthologie n'avait pas connaissance du *Recueil de Sei Shônagon*, soit que ce recueil n'avait pas retenu son attention. À titre de comparaison, en ce qui concerne les poèmes de Murasaki Shikibu, le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* ne prend en compte que des poèmes tirés du *Recueil de poèmes de Murasaki Shikibu*, dont un poème figurant également dans son *Journal*.

Autre caractéristique commune des poèmes de Sei Shônagon dans cette anthologie, tous deux sont tirés de récits glorifiant l'intelligence de Sei Shônagon, plus ou moins au détriment de son interlocuteur. Sans nous attarder trop sur cet aspect qui fera l'objet d'un développement ultérieur[142], disons simplement que cela est de nature à alimenter un

---

[141] Voir STRUVE Daniel, notice « Go shûi waka shû », Dictionnaire des sources du Japon classique.

[142] Voir *infra*, p. 115 et p.324.

discours présentant Sei Shônagon comme une personne imbue d'elle-même, voire comme une femme cherchant à s'imposer face aux hommes par sa connaissance.

Le *Recueil de poèmes des mille années* (1187), compilé par Fujiwara no Shunzei, est la septième anthologie impériale. Trois poèmes attribués à Sei Shônagon y figurent. Comme pour le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, il s'agit de poèmes tirés du *Livre-oreiller*, précédés de longues notices à forte valeur narrative. Toutefois, deux de ces trois poèmes figurent également dans le *Recueil de poèmes de Sei Shônagon*.

D'autre part, à la différence des deux poèmes du *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, ceux qui sont choisis ici ne sont pas susceptibles d'alimenter l'image d'une Sei Shônagon hautaine et prétentieuse.

Le premier est tiré d'un récit décrivant une fastueuse journée de danses rituelles, au cours de laquelle la narratrice compose un poème pour le profit d'une autre dame de cour. Le second poème décrit un échange avec l'impératrice.

Le troisième poème est l'évocation d'une sincère piété. Il est introduit par une notice précisant que Sei Shônagon s'était retirée dans un temple nommé Bodai pour y entendre des prêches. C'est alors qu'elle reçut un message l'enjoignant de rentrer, ce à quoi elle répondit par le poème suivant. Les colonnes de gauche et de droites traduisent des jeux de double-sens, dus à l'usage de mots-pivots (*kake-kotoba* 掛詞).

Alors même que vous me recherchez, Comment pourrais-je Délaisser ces magnifiques gouttes de rosée sur le lotus, Auxquelles j'aspire, Et m'en retourner vers le monde flottant ?	Alors que je recherche les liens Des gouttes de rosée Qui me relient à ce lotus Comment pourrais-je les délaisser, Et m'en retourner vers le monde flottant ?

求めてもかゝる蓮の露をおきて憂き世に又は帰るものかは[143]

[143] Poème n° 1206, rouleau n° 19, catégorie « enseignement bouddhique » 釈教, S-NKBT n° 10, p. 366.

Dans ces anthologies du XIe et du XIIe siècle, le goût pour l'aspect narratif des poèmes attribués à Sei Shônagon est évident. Or, ce sont les anthologies les plus anciennes qui ont en quelque sorte fixé le corpus canonique de la poésie. Les anthologies suivantes ont eu beaucoup moins d'influence sur les générations ultérieures.

Les anthologies tardives : le choix des poèmes d'amour

Dans les quatre anthologies suivantes figurent des poèmes d'amour, que l'on pourrait qualifier de convenus. Tous sont tirés du *Recueil de poèmes de Sei Shônagon* ; aucun ne provient du *Livre-oreiller*.

Dans la dixième anthologie impériale, le *Shoku gosen waka shû* (1248) en figure un[144] ; dans la onzième anthologie, le *Shoku kokin waka shû* (1265) en figure un[145] ; dans le *Recueil des feuilles précieuses* (1312) en figurent trois[146] ; enfin, dans le *Shoku Senzai waka shû* 続千載和歌集 (1318) en figurent deux.

Dans ces anthologies, l'influence du *Livre-oreiller* est totalement absente. Tel n'est pas le cas des recueils de poèmes exemplaires, qui reprennent les poèmes sélectionnés par les anciennes anthologies.

Les recueils de poèmes exemplaires

Outre les anthologies, Sei Shônagon figure également dans un recueil de poèmes exemplaires, la *Sélection postérieure des trente-six poètes*, puis dans le recueil *De cent poètes un poème*, dont la postérité fut très importante.

La *Sélection postérieure de trente-six poètes* (*Nochi no rokuroku sen* 後六六撰, XIIe siècle) est une compilation de 150 poèmes réalisée par Fujiwara no Norikane 藤原範兼 (1107-1165), sur le modèle de la *Sélection des trente-six poètes* (*Sanjûroku nin sen* 三十六

---

[144] Poème n° 843, 13e rouleau, catégorie « amour » 恋 III.

[145] Poème n° 1658, rouleau n° 18, catégorie « divers » 雑, 2e partie.

[146] Poème n° 1251, rouleau n° 9, catégorie « amour » I ; poème n° 1499, rouleau n° 11, catégorie « amour » III ; poème n° 2512, rouleau n° 18, catégorie « divers » V.

人撰) de Fujiwara no Kintô 藤原公任 (966-1041). Norikane y sélectionne des poètes que Kintô avait laissés de côté, ou des poètes d'époques ultérieures à celle de la compilation de Kintô. Un très grand nombre de poèmes de la *Sélection postérieure de trente poètes* proviennent du *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*. C'est effectivement le cas du poème attribué à Sei Shônagon, qui est effectivement l'un des deux figurant dans le *Second recueil* :

Au cœur de la nuit,
quand bien même par ruse
vous imiteriez le chant du coq,
jamais la barrière du Mont des Rencontres
ne s'ouvrira.

En revanche, le second poème retenu provient du *Recueil des fleurs de mots* :

Soit. De moi
avez appris l'aigreur.
Mais tromper la confiance
en ne venant pas,
de qui l'avez-vous appris ?

Le premier de ces poèmes, tiré du *Livre-oreiller*, figure également dans le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* (*Goshûi waka-shû*, 1086). Il sera repris dans l'anthologie compilée par Fujiwara no Teika *De cent poètes un poème* (*Hyakunin isshu* 百人一首, 1235 ou 1237).

La présence de poèmes de Sei Shônagon dans ces recueils a une signification considérable. En effet, comme l'explique Michel Vieillard-Baron, à la différence des anthologies impériales pour lesquelles la sélection des poèmes répondait avant tout à la nécessité de garantir l'harmonie de l'ensemble de l'anthologie, ce qui pouvait impliquer le choix de poèmes de moindre qualité destinés à servir de « liant », dans les recueils de poèmes

exemplaires « le critère unique et absolu est la qualité propre de chaque poème[147] ». Cela nous permet en outre de constater que ces deux poèmes jouissent d'un prestige particulier.

Le nom de Sei Shônagon apparaît également parmi les *Biographies des trente-six poètes de l'âge ancien tardif* (*Chûko kasen sanjûrokunin den* 中古歌仙三十六人伝, 1248 *ad quem*), une compilation de notices biographiques concernant les poètes de la *Sélection postérieure des trente-six poètes*. La 36e notice, consacrée à Sei Shônagon, est rédigée de la façon suivante : « Sei Shônagon. Fille de Kiyohara no Motosuke, gouverneur de la province de Higo. Au service de l'épouse de l'empereur Ichijô. »

Sei Shônagon figure enfin dans le *Classement des auteurs des anthologies impériales* (*Chokusen sakusha burui* 勅撰作者部類, 1337), une liste des poètes figurant dans les seize premières anthologies, dans la section « femmes » (*onna* 女) : « Au service de l'épouse de l'empereur Ichijô. Fille de Kiyohara no Motosuke. »

Cette présence dans les anthologies et les listes de poètes prouve que Sei Shônagon était bien identifiée comme poète. En outre, elle pouvait par ce biais être connue par des personnes connaissant les anthologies et les listes de poètes, mais qui n'auraient pas forcément lu le *Livre-oreiller*.

Plus spécifiquement, cela n'est pas sans conséquences pour les récits à poèmes contenus dans le *Livre-oreiller*. D'une part, la présence des poèmes qui en sont tirés confère une notoriété particulière à ces récits. Ils en sont en quelque sorte des morceaux choisis. D'autre part, la présence de ces poèmes tirés de récits dit quelque chose à propos de la nature du *Livre-oreiller*. Vu à partir des anthologies, le *Livre-oreiller* s'apparente aux recueils de récits à poèmes, comme les *Contes d'Ise* ou les *Contes de Yamato*.

Enfin, du point de vue du contenu, on voit que s'agglomère autour du nom « Sei Shônagon » un certain nombre d'éléments : « fille de Motosuke », « à la cour de l'épouse de l'empereur Ichijô », « femme ayant des aventures galantes » et « femme ayant une

---

[147] VIEILLARD-BARON Michel, « Un recueil de poèmes exemplaires : le *Kingyoku waka-shû* de Fujiwara no Kintô (966-1041) », *Japon pluriel 2. Actes du 2e colloque de la Société française des études japonaises* (19-21 décembre 1996), 1998, p. 183.

conduite altière à l'égard des hommes ». À l'inverse, on peut remarquer que le poème dans lequel est évoqué un sincère sentiment de piété n'est plus retenu dans les recueils de poèmes exemplaires, ce qui a pour effet de produire une simplification du portrait de Sei Shônagon.

2. Le *Livre-oreiller* et le vocabulaire poétique

En dehors des poèmes proprement dits, le *Livre-oreiller* est un ouvrage qui entre en interaction avec la culture poétique par divers biais. Il a été source d'inspiration pour certains des poètes médiévaux, soit parce qu'il constituait un corpus de mots poétiques, soit parce que, plus spécifiquement, son *incipit* a donné naissance à des motifs poétiques nouveaux.

a) Une réserve de vocabulaire poétique

Les liens du *Livre-oreiller* avec la poésie doivent être observés à la lumière de l'histoire des noms de lieux dans la poésie. En effet, la présence même des listes, et notamment des listes de noms de lieux dans le *Livre-oreiller*, s'explique par l'existence de pratiques poétiques utilisant les toponymes. En outre, au cours du Moyen Âge, ces listes ont pu être utilisées comme des réservoirs de termes poétiques.

Jacqueline Pigeot, dans son exploration des liens entre poésie et toponymes, rappelle que les toponymes étaient très fréquemment utilisés dès la plus ancienne compilation de poèmes japonais, le *Recueil des dix mille feuilles*. Au cours de l'époque de Heian, si l'apparition des toponymes est moins fréquente que dans le *Recueil des dix mille feuilles*, elle demeure abondante, et surtout elle se formalise pour devenir une pratique poétique à part entière : certains noms de lieux accèdent peu à peu au statut de matériau poétique. Ils deviennent alors des « oreillers de poèmes » (*uta makura* 歌枕), c'est-à-dire des mots « ayant une charge poétique suffisamment intense pour occuper une place centrale dans un

poème[148] ». Cette catégorie des oreillers de poème était composée pour la majeure partie de toponymes, et constituait un réservoir de mots pouvant être utilisés dans la poésie, tous chargés de références aux poèmes antérieurs les ayant déjà employés.

Dans son ouvrage consacré aux descriptions d'itinéraires, les *michiyuki-bun*, Jacqueline Pigeot propose six raisons pour lesquelles un toponyme pouvait accéder au statut d'oreiller de poème : par sa position géographique remarquable, notamment pour un voyageur ; par son pittoresque ; par la présence d'un sanctuaire ou d'un temple important ; par son rôle dans la vie de cour ; par le souvenir de légendes ou de mythes qui lui sont rattachés ; parce que le lieu est évoqué dans une œuvre célèbre (*Recueil des dix mille feuilles*, *Contes d'Ise*, *Poèmes de jadis et de naguère*, *Roman du Genji*). À ces six raisons correspondant à l'intérêt du référent s'ajoutent deux possibles raisons liées à l'intérêt sonore du signifiant : « soit parce qu'il est homophone d'un nom commun ou d'un verbe susceptible d'entrer dans un poème », « soit parce qu'une partie du toponyme ou le toponyme tout entier se prête, par son phonétisme, à des associations »[149]. Cette énumération est remarquablement pertinente pour décrire les différents cas qui peuvent être observés dans les listes de toponymes du *Livre-oreiller*, et ceci rappelle le fort lien que ce dernier entretient avec la culture poétique[150].

Jacqueline Pigeot montre que le *Livre-oreiller* est contemporain de l'apparition de manuels à l'usage des poètes, dans lesquels étaient rassemblés et commentés les vocables utilisés en poésie, lesquels faisaient une place de tout premier plan aux toponymes. Elle explique également que les listes de toponymes du *Livre-oreiller* sont remarquablement proches, tant pour les intitulés que pour les contenus, des catégories de toponymes contenus dans les *Six cahiers de poèmes anciens et modernes* (*Kokin waka rokujô* 古今和歌六乗), une anthologie de *waka* classés par sujets, datant de la fin du Xe siècle[151].

---

[148] TERADA Sumie, Figures poétiques japonaises. La Genèse de la poésie en chaîne, Collège de France HIEJ, 2004, p. 280.

[149] PIGEOT Jacqueline, *op. cit*, p. 67-70.

[150] Voir *infra*, septième chapitre, p. 295.

[151] PIGEOT Jacqueline, *op. cit*, p. 108-117.

La référence aux oreillers de poèmes nous ramène au terme « oreiller » (*makura*), c'est-à-dire le même mot qui figure dans le titre « *Livre-oreiller* ». Est-ce un hasard ? Dans l'exposé des explications relatives au titre, nous avons brièvement évoqué le fait que l'une des hypothèses était que le mot *makura* (oreiller) dans le titre *makura sôshi* provenait du fait que *Le Livre-oreiller* relevait du genre des recueils de vocabulaire poétique, les « oreillers de poèmes » (*uta makura* 歌枕), ou du moins que les listes contenues dans *Le Livre-oreiller* entretenaient une parenté avec ces recueils. Il n'est pas avéré que ce soit l'explication de la présence du mot *makura* dans l'épilogue, mais il semble en tout cas que les similitudes entre les recueils de vocabulaire poétique et *Le Livre-oreiller* aient été fortement perçues au Moyen Âge, dans les cercles de ceux qui pratiquaient la poésie. Il est possible que le titre ait alors été perçu comme une indication du genre de l'ouvrage. En tout cas, il est avéré que le *Livre-oreiller* fonctionnait comme un livre contenant des « oreillers de poèmes ». L'un des plus célèbres traités poétiques du Japon, le *Traité des nuées divines*, rédigé par l'empereur Juntoku vers 1220, consacre l'un de ses volumes à compiler du vocabulaire poétique. Or, il cite abondamment des mots issus des listes du *Livre-oreiller*, ce qui signifie que celui-ci était une source légitime de vocabulaire pouvant être utilisé en poésie[152]. » En outre, selon Linda Chance, l'existence des manuscrits à texte classifié — les branches de manuscrits Sakai et Maeda — est l'un des arguments tendant à démontrer que le *Livre-oreiller* était utilisé comme un répertoire de termes poétiques[153].

b) Au printemps, l'aurore

Le *Livre-oreiller* n'a pas servi que de pourvoyeur de vocabulaire, mais aussi d'inspiration pour des images poétiques. Ceci est attesté au moins en ce qui concerne l'*incipit* : « Au printemps, l'aurore. »

---

[152] Composé de six volumes, le *Traité des nuées divines* « rassemble presque la totalité de la tradition sur la poésie de la période classique. TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises*, *op. cit.*, p. 390.

[153] Voir CHANCE Linda, *Formless in form. Kenkô, "Tsurezuregusa" and the Rhetoric of Japanese Fragmentary prose*, Stanford University Press, 1997.

Michel Vieillard-Baron présente le procès-verbal d'un concours de poèmes, dans lequel Fujiwara no Teika émet un jugement sur le fait d'associer le point du jour et l'automne. Il rappelle alors qu'il convient de chanter l'aurore au printemps et le soir à l'automne, et que par comparaison louer l'automne à l'aube semble trop nouveau. Selon Michel Vieillard-Baron, cette remarque de Teika est due au fait que, depuis *Le Livre-oreiller*, ce sont ces deux couples — aurore et printemps, soir et automne — qui correspondent au bon goût poétique[154].

Le *Nouveau recueil de poésies anciennes et modernes* (*Shin kokin wakashû* 新古今和歌集) contient effectivement deux poèmes composés sur le thème de l'association « printemps et aurore », dont l'un est de Teika. On retrouve, associé à ce thème, l'image des nuages qui s'étirent, également reprise de l'*incipit* du *Livre-oreiller*.

Entre la fin de l'époque de Heian et le début du Moyen Âge, la renommée du *Livre-oreiller* était donc certainement forte, au moins en ce qui concerne cette formule associant printemps et aurore, même si cela ne signifie pas nécessairement que le *Livre-oreiller* était lu en totalité[155].

---

[154] Michel Vieillard-Baron, Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2001, p. 158-159.

[155] À propos de l'influence du *Livre-oreiller* sur les poètes du Moyen Âge, voir aussi MDJ, p. 676-684, KUBOTA Jun 久保田淳, « Chûsei-jin no mita *Makura no sôshi* » 中世人の見た枕草子 (Le *Livre-oreiller* vu par les gens du Moyen Âge), *Kokubungaku. Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, juin 1967, p. 129-133, et Kubota Jun, « *Makura no sôshi* no eikyô ; chûsei bungaku » 枕草子の影響—中世文学 (L'influence exercée par *Le Livre-oreiller* : le Moyen Âge), *Kôza*, t. 4.

B) Sei Shônagon hors le texte

Le *Livre-oreiller* fut utilisé au Moyen Âge comme une source de motifs pour des anecdotes amusantes ou édifiantes. Celles-ci se concentrent sur la personne de Sei Shônagon, à laquelle s'attachent désormais un certain nombre de clichés dépréciatifs. Les histoires ainsi formées sur la base de l'image de l'auteur constituent en quelque sorte une excroissance du texte. L'image de Sei Shônagon va ainsi mener une vie autonome, indépendamment du *Livre-oreiller*.

La pénurie de sources fiables concernant la biographie de Sei Shônagon n'a pas empêché — ira-t-on jusqu'à dire qu'elle a favorisé ? — que se développent des récits évoquant sa vie, et plus particulièrement ses dernières années. Dans ces textes, Sei Shônagon n'est plus tout à fait auteur ni narratrice, elle devient personnage : elle est objet du récit et non plus sensibilité subjective. La question est alors d'observer comment ces textes font écho au *Livre-oreiller*, et peuvent influencer en retour la perception que l'on a de cette œuvre.

1. À l'origine des récits médiévaux : le *Livre-oreiller* et le personnage de Sei Shônagon dans le *Journal de Murasaki Shikibu*

Commençons par revenir un peu en amont, vers les sources anciennes qui ont sans doute inspiré les récits médiévaux. Ceci nous conduit à considérer à nouveau le *Journal de Murasaki Shikibu*, déjà cité[156]. Les trois éléments qui se dégagent du portrait de Sei Shônagon qui figure dans ce *Journal* sont sa tendance à faire trop étalage de sa culture chinoise, une culture superficielle et l'évocation d'une fin malheureuse. Or, il semble bien que ce portrait a exercé une influence non négligeable sur les textes évoquant Sei Shônagon au cours du Moyen Âge. Avant de présenter ces textes médiévaux, voyons ce qui, dans le *Livre-oreiller* tel que nous le connaissons, peut correspondre à ce portrait. Nous pourrions ici formuler l'hypothèse que la lecture du *Journal de Murasaki Shikibu* au cours du Moyen

[156] Voir *supra*, p. 72.

Âge a conduit les lecteurs à s'intéresser tout particulièrement à ces passages du *Livre-oreiller*.

La connaissance des lettres chinoises évoquée dans le *Journal de Murasaki Shikibu* est effectivement l'élément central de plusieurs récits contenus dans le *Livre-oreiller*. C'est le cas dans l'un des récits relatifs à l'intendant Narimasa, personnage un peu ridicule, raillé pour sa méconnaissance des usages de la cour. Le premier récit le concernant raconte que la voiture dans laquelle Sei Shônagon et d'autres suivantes avaient pris place ne put franchir le portail de la demeure de Narimasa, car ce portail était trop petit. Sei Shônagon se moqua alors du maître des lieux en lui demandant pourquoi il n'avait pas fait construire un grand portail, comme certain homme des temps anciens. Ceci constituait une allusion à l'anecdote de Yú Dìngguó, une anecdote chinoise contenue dans le *Livre des Han* (ch. : *Hànshū*, jap. : *Kanjo* 漢書, 111 *ad quem*), connue au Japon de l'époque de Heian notamment grâce au manuel *Lumières pour les barbares* (ch : *Méng qiú*, jap. : *Môgyû* 蒙求, VIII[e][157]). Le ministre Yú Dìngguó avait fait ériger un portail monumental, en prévision de la brillante carrière de ses descendants. Narimasa, saisissant l'allusion, répliqua de la façon suivante :

> C'est effrayant ! s'écria-t-il, surpris, vous voulez parler de Yú Dìngguó. J'aurais cru que l'on ne pouvait connaître ces choses-là si l'on n'était un vieux savant. Il se trouve que j'ai moi-même suivi la voie des études, si bien que je peux au moins comprendre cette allusion.
>
> 「あなおそろし」とおどろきて、「それは宇定国が事にこそはべるなれ。古き進士などに侍らずは、うけたまはり知るべきにも侍らざりけり。たまたまこの道にまかり入りにければ、かうだにわきまへ知られはべる」と言ふ。[158]

Dans ce passage, la référence à l'anecdote chinoise vaut des félicitations à la narratrice, qui tourne en ridicule un homme, l'intendant Narimasa.

---

[157] Il s'agit d'un manuel destiné aux enfants et aux débutants, très connu au Japon à l'époque de Heian.

[158] S-NKBZ, p. 34. Nous traduisons, en reprenant partiellement la traduction de Beaujard, p. 30.

Portrait de Sei Shônagon par Tosa Mitsuoki

Les références chinoises sont également au centre de l'anecdote du « pic de Kôro ». Un jour de neige, alors que l'impératrice et ses suivantes discutaient dans une pièce dont les stores étaient baissés, l'impératrice interpella Sei Shônagon en lui demandant comment était la neige sur le pic de Kôro, allusion à un sommet situé dans le massif du Lú Shān 廬山, en Chine. Il était bien connu au Japon du fait de sa présence dans un célèbre poème de Bái Jūyì 白居易 (jap. : Haku Kyoi), dans lequel le poète dit qu'en levant le store il voit la neige sur ce sommet. Pour toute réponse, Sei Shônagon fit relever les treillis des fenêtres et leva le store très haut, montrant par ce geste ostensible qu'elle avait compris l'allusion de l'impératrice. Ce geste lui valut l'admiration des autres suivantes[159].

Cette historiette fut ultérieurement extraite du *Livre-oreiller*, et notamment reprise dans le *Recueil des dix maximes* (*Jikkinshô* 十訓抄), recueil d'anecdotes datant du milieu du XIIIe siècle, dans l'une des rares anecdotes médiévales présentant Sei Shônagon sous un jour glorieux. Elle y est décrite comme le parangon de toutes les vertus, louée pour ses connaissances et la grâce de ses manières, et son geste de relever le store y est vanté comme devant « jusqu'à la fin des temps être raconté comme un exemple de grand raffinement. » Ce geste, dont Fujimoto Munetoshi a montré qu'il correspondait à l'image la plus souvent associée à Sei Shônagon dans l'iconographie[160], fut à mainte reprises le sujet de peintures

---

[159] S-NKBZ, p. 433. Beaujard, p. 258-259. Les interprétations de cette anecdote divergent fortement quant à la raison pour laquelle les stores sont baissés, l'intention de l'impératrice, et la raison précise pour laquelle Sei Shônagon est tant acclamée. En effet, le poème de Bái Jūyì était très connu au Japon, si bien qu'il n'y avait probablement pas grand mérite à l'identifier. Dans ce cas, ce serait plutôt la pertinence et la rapidité de la réaction qui seraient louées. Ce problème d'interprétation n'a guère d'influence sur notre propos, car ce qui importe ici est qu'un récit dont le point central est l'allusion aux lettres chinoises se conclut par la reconnaissance de l'esprit exceptionnel de Sei Shônagon.

[160] FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, *Makura no sôshi kenkyû* 枕草子研究 (Recherches sur le *Livre-oreiller*), Kazama shobô, 2002, p. 438.

ou d'illustrations, par exemple par Tosa Mitsuoki 土佐光起 (1617-1691) ou Uemura Shôen 上村松園 (1875-1949).

Ces deux anecdotes sont donc bien des mises en scène de la connaissance de la culture chinoise de Sei Shônagon, et viennent à l'appui de l'affirmation du *Journal de Murasaki Shikibu*, selon laquelle Sei Shônagon se complaît à faire la démonstration de ses connaissances. Un autre passage du *Livre-oreiller*, non moins célèbre, corrobore l'autre pan de la critique de Murasaki Shikibu : ce vernis de connaissances dissimule en fait des lacunes. Il s'agit de l'anecdote du poème de « la chaumière ». Dans ce passage, le capitaine de la garde du corps et sous-chef des chambellans, Fujiwara no Tadanobu 藤原斉信, a acquis une opinion négative au sujet de Sei Shônagon, car il s'est fié à des rumeurs circulant à son sujet. Un soir, il lui fait parvenir par lettre un vers tiré d'un poème en chinois et lui demande d'en donner la suite. Il s'agit à nouveau d'un poème de Bái Jūyì, dans lequel le poète s'adressant à des amis demeurés à la capitale déplore d'être seul, logé dans une simple chaumière, dans la pluie et la nuit. Tadanobu compare donc Sei Shônagon aux amis restés dans les fastes de la capitale, tandis qu'il est dans la solitude. Au lieu de se contenter de citer le vers suivant du poème en chinois, Sei Shônagon compose une fin de poème en japonais. Reprenant le mot « chaumière » qui est dans le vers manquant du poème original, elle écrit : « qui rendra visite à la chaumière ? » (*kusa no iori o tare ka tazunen* 草の庵をたれかたづねん). Ce faisant, elle montre qu'elle a bien identifié le poème, qu'elle en connaît la signification, mais choisit de créer un nouveau poème en accord avec la situation présente de sa relation avec Tadanobu. Alors que Tadanobu, en expédiant le poème, se plaçait dans la position de celui qui est à l'écart de la capitale, Sei Shônagon inverse le rapport à la citation ; elle se présente elle-même comme étant isolée dans la chaumière, et dans l'attente d'une réconciliation. En outre, en recourant à la langue japonaise (langue des échanges privés, connotée comme féminine) au lieu de poursuivre en chinois (langue des hommes et des actes publics), elle tire parti de la double culture linguistique des nobles de cour. Enfin, en créant une fin de poème, elle demande implicitement que Tadanobu en compose à son tour le début. Ce défi s'avérant impossible à relever, la victoire de Sei Shônagon est totale. Cette réplique brillante lui vaut par conséquent des éloges appuyés de

la part de Tadanobu et de plusieurs autres hommes de la cour, pour finir par attirer des louanges de la part de l'impératrice et même de l'empereur.

Tout comme les deux histoires précédentes, celle-ci se conclut sur la reconnaissance des mérites de Sei Shônagon. Elle diffère cependant des deux autres, en ce qu'elle donne à voir une Sei Shônagon doutant d'elle-même. En effet, bien qu'ayant identifié le poème, elle se montre embarrassée à l'idée que sa connaissance du chinois (ou sa capacité à tracer les caractères chinois) soit imparfaite, et que cela paraisse au grand jour :

> Que faire ? Si Sa Majesté était ici, je pourrais la prier de regarder cette lettre. J'aurai beau montrer que je connais la suite, si le vers que je compose en caractère chinois est trop maladroit, j'en aurai honte.
>
> いかにかはすべからむ。御前おはしまさば、御覧ぜさすべきを、これが末を知り顔に、たどたどしき真名書きたらむもいと見苦し[161]

Il est intéressant de lire ce passage en regard de l'extrait du *Journal de Murasaki Shikibu* présenté plus haut :

> Mais sa prétention de tout savoir et de semer autour d'elle les caractères chinois [...] ne font que masquer de nombreuses lacunes.
>
> さばかりさかしだち、真名書きちらして侍ほども、よく見れば、まだいと足らぬこと多かり。[162]

Certes, la signification de ces deux passages est radicalement opposée, puisque ce qui dans un cas est l'expression de la modestie et de l'embarras sert de condamnation morale dans le second cas. Cependant, les similitudes entre ces deux phrases incitent à percevoir l'extrait

---

[161] S-NKBZ 24, p. 136. Nous traduisons. Le qualificatif *migurushii* peut signifier « laid, pénible à voir » ou « honteux, infamant ». Ici, il renvoie probablement aux deux acceptions : si elle trace mal ses caractères chinois, sa lettre de réponse sera laide, ce qui constituera une humiliation. Nous préférons porter l'accent sur le sens de « honteux », suivant les éditions japonaises récentes. C'est précisément parce que Sei Shônagon est embarrassée et craint d'être méprisée que la chute de l'anecdote est piquante.

[162] S-NKBT, p. 309-310. Traduction en français : Sieffert, *op. cit.*, p. 67.

du *Journal de Murasaki Shikibu* comme un prolongement du texte du *Livre-oreiller*, dont il serait la réinterprétation.

De fait, ce texte a pour effet de constituer un important élément du caractère de la Sei Shônagon personnage. C'est ainsi que son portrait sous les traits d'une femme arrogante et au savoir superficiel sera repris bien plus tard, et connaîtra notamment une remarquable vogue dans les années 1910-1930[163].

2. Le mythe de la déchéance de Sei Shônagon

Dans le *Journal de Murasaki*, le portrait de Sei Shônagon se termine par une allusion à une fin malheureuse, tenant en deux phrases :

> Ceux qui de la sorte se plaisent à se montrer différents des autres s'attirent forcément le mépris et finissent toujours très mal
>
> かく、人にことならんと思ひこのめる人は、かならず見劣りし、行末うたてのみ侍れば

et :

> Et comment, une fois parvenues à ce degré de frivolité, pourraient-elles connaître une fin heureuse ?
>
> そのあだになりぬる人の果て、いかでかはよく侍らん[164]

Ces deux phrases se présentent comme des formules rhétoriques, une forme d'anathème prolongeant la réprobation morale ; rien ne permet d'affirmer qu'elles sont le constat de ce que fut réellement le destin de Sei Shônagon, tel que Murasaki Shikibu en aurait éventuellement eu connaissance. Or, plusieurs textes de la première moitié du XIIIe siècle présentent Sei Shônagon comme une femme vieille, pauvre, isolée. Ces textes semblent bien être apparus en réponse à la prédiction du *Journal de Murasaki Shikibu*, à laquelle ils donnent de la substance.

---

[163] MDJ, p. 824 sq. Voir *infra*, p. 415.

[164] S-NKBT 24, p. 309-310. Traduction française de René Sieffert, 2000, *op. cit.*, 67.

Le plus ancien texte de cette veine est l'*Écrit sans titre* (*Mumyô-zôshi* 無名草子, c. 1198-1202), œuvre se présentant comme un dialogue entre plusieurs femmes, et considérée comme le plus ancien traité littéraire du Japon. Après un passage consacré aux recueils de poésie, les protagonistes de la discussion évoquent des femmes de lettres des temps anciens. Elles en viennent ainsi à parler d'Ono no Komachi 小野小町, puis de Sei Shônagon :

> Celle-là [= Ono no Komachi], qui donc pourrait l'égaler ? Pour ce qui est de goûter du fond du cœur « couleurs et parfums », l'on aimerait être comme elle, dit-elle, et une autre encore :
>
> — De ces personnes en proie à quelque passion excessive, il en est peu qui aient vécu une vie sans histoire.
>
> La fille de Higaki, Sei-shônagon, fut, au début du règne d'Ichijô no In, au temps où le Grand Chancelier du Milieu [Michitaka] connaissait des affaires de l'Empire, au service de l'Impératrice sa fille alors au plus haut de sa splendeur ; comment et pourquoi sa maîtresse l'estimait plus que toute autre, elle-même le dévoile complaisamment dans son [*Livre-oreiller*], si bien qu'il est inutile d'y revenir en détail.
>
> En matière de poésie, on peut penser que, pour une fille de Motosuké, elle n'était pas à la hauteur d'une pareille ascendance. Le *Second recueil complémentaire* contient tout juste quelques poèmes de sa façon. Elle-même en était consciente, et sans doute se faisait-elle aider, ou même évitait-elle de se mettre sur les rangs. Sinon, il serait très surprenant que l'on en ait retenu si peu. Dans ses *Notes de chevet* [= *Le Livre-oreiller*], par contre, on peut prendre la mesure de son esprit, et la lecture en est fort plaisante. Parmi les anecdotes, à ce point plaisantes, émouvantes, surprenantes ou amusantes qu'elle relate, elle ne rapporte en ce qui concerne la Princesse que celles qui ont trait au temps de sa fortune et de sa splendeur, si bien qu'on en vient à trembler pour elle : des événements qui marquèrent son déclin, par contre, la disparition du sire Grand Chancelier, ou l'exil du Ministre du Dedans, elle ne souffle mot ; et pourtant cette personne si avisée, sans doute n'avait-elle de soutien assuré, car, en compagnie de la fille de sa nourrice, elle en vint à s'établir dans une campagne lointaine, où quelqu'un la trouva en train de mettre à sécher des navets et, se parlant toute seule : « Jamais je n'oublierai les beaux seigneurs de jadis, vêtus de leur casaque » et, poignante vision, elle portait une robe grossière, et une loque

rapiécée en guise de coiffe ! Combien, en effet, devait-elle regretter le temps passé ! dit-elle[165].

Suit un développement consacré à Koshikibu, la fille d'Izumi Shikibu, puis un autre consacré à Izumi Shikibu.

Il n'y a plus ici d'allusion à la connaissance superficielle de la culture chinoise, et le propos est somme toute moins violent que dans le *Journal de Murasaki Shikibu*, puisque les critiques sont contrebalancées par quelques louanges. En revanche, on retrouve bien le thème de la déchéance, dans une version amplifiée et étayée. La formule de l'*Écrit sans titre* :

> De ces personnes en proie à quelque passion excessive, il en est peu qui aient vécu une vie sans histoire
>
> すべて、あまりになりぬる人の、そのままにてはべるためし、ありがたきわざにこそあめれ。[166]

rappelle fortement celle du *Journal de Murasaki Shikibu* :

> Et comment, une fois parvenues à ce degré de frivolité, pourraient-elles connaître une fin heureuse
>
> そのあだになりぬる人の果て、いかでかはよくはべらん。[167]

Certes, c'est une affirmation qui s'applique à Ono no Komachi autant qu'à Sei Shônagon. Toutefois, étant placée immédiatement avant le passage consacré à Sei Shônagon, qu'elle introduit, elle en oriente de fait la lecture.

Comme dans le *Journal de Murasaki Shikibu*, le constat d'un caractère excessif, ou excessivement arrogant, amène l'annonce d'un destin funeste. Cependant, ce qui dans le *Journal de Murasaki Shikibu* n'était qu'une allusion, voire une prédiction malveillante, se fait ici beaucoup plus précis et devient développement narratif. En outre, l'intérêt principal de ce petit récit réside dans le contraste entre la splendeur passée, symbolisée par les seigneurs portant belles casaques (*nôshi sugata* 直衣姿), et la misère dans laquelle se

---

[165] René Sieffert (traducteur), *D'une lectrice du Genji* [= *Écrit sans titre*], Publications Orientalistes de France, 1984, p. 77-78.

[166] *Mumyô-zôshi*, S-NKBZ, p. 266. Traduction française : *op. cit.*, 78.

[167] *Murasaki Shikibu nikki*, S-NKBT 24, p. 310.

trouve Sei Shônagon, vêtue de hardes. Autrement dit, l'image légendaire et extérieure au *Livre-oreiller*, qui est celle d'une vieille en guenilles, rencontre ici l'image issue du texte même du *Livre-oreiller*, présentée comme étant le souvenir de la protagoniste : celle d'une suivante à son aise dans les fastes de la cour. Enfin, la fin de l'extrait cité propose une hypothèse plausible expliquant sa déchéance, en évoquant une donnée historique : la mort du grand chancelier Michitaka, père de l'impératrice Teishi.

Un texte très similaire, probablement rédigé à une époque quasiment contemporaine de l'*Écrit sans titre*, figure dans une notice biographique placée à la fin des manuscrits de la branche Nôin (date inconnue). Il est fort probable que l'un des deux textes ait inspiré l'autre, mais on ignore lequel des deux est antérieur. D'après le contenu, on peut toutefois avancer l'hypothèse que ce texte-ci se fonde sur celui de l'*Écrit sans titre*, qu'il aurait agrémenté de quelques détails supplémentaires. La fin de la notice raconte que Sei Shônagon s'est retirée à l'écart de la capitale car elle ne pouvait se résoudre à servir quelqu'un d'autre que l'impératrice Teishi et n'avait plus aucune famille. Le texte poursuit :

> Devenue vieille, elle prit l'habit de nonne, partit vers la province d'Awa, grâce à l'enfant de sa nourrice, et y vécut dans une chaumière délabrée. Elle portait une loque rapiécée en guise de coiffe, et, tandis qu'elle sortait et entrait pour faire sécher des navets, elle disait : « Jamais je n'oublierai les beaux seigneurs de jadis, vêtus de leur casaque ». N'est-ce pas la preuve qu'elle devait regretter le temps passé ? Quelle scène poignante ! Ainsi, nous sentons bien que même les personnes qui ont connu une jeunesse faste ne pourront pas forcément finir leurs jours comme ils l'eussent souhaité.
>
> 年老いにければ、さま変へて、乳母子のゆかりありて、阿波の国に行きて、あやしき萱屋に住みける。つづりといふ物をぼうしにして、あをなといふ物乾しに、外に出でて帰るとて、「昔の直衣姿こそ思ひ出でらるれ」と言ひけむこそ、なほ古き心の残れりけるにやと、あはれにおぼゆれ。されば、人の終りの、思ふやうなる事、若くていみじきにもよらざりけるとこそおぼゆれ[168].

Cette notice incluse dans les manuscrits de la branche Nôin comporte ainsi plusieurs précisions n'existant pas dans l'*Écrit sans titre* : le lieu de sa retraite est localisé dans la

[168] NKBZ 11, p. 470. Nous traduisons.

province d'Awa, dans l'île de Shikoku, et l'on apprend que Sei Shônagon est devenu nonne. Enfin, et contrairement au *Journal de Murasaki Shikibu* et à l'*Écrit sans titre*, le commentaire final est moins une condamnation morale qu'une considération sur la destinée humaine. Ceci rappelle des anecdotes similaires relatives à Ono no Komachi, Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu. Au Moyen Âge, en effet, nombre d'anecdotes décrivent la fin malheureuse des poétesses célèbres de l'époque de Heian, avec pour trame de fond le thème de l'impermanence : celles et ceux qui ont connu la gloire peuvent finir dans la misère[169].

Enfin, cette image de Sei Shônagon vieille et déchue, vivant éloignée de la capitale, a donné naissance à un court récit de voyage, le *Journal de Matsushima* (*Matsushima nikki* 松島日記, XIVe siècle ?). Dans ce récit, qui fut considéré pendant plusieurs siècles comme ayant été écrit par Sei Shônagon elle-même, la narratrice raconte comment, après la mort de l'impératrice, devenue nonne, elle quitta la capitale et entreprit un voyage vers les contrées du Nord, à l'invitation d'une dame de sa connaissance, fille du gouverneur de Shimotsuke et qui était entrée dans les ordres. Selon le *Journal de Matsushima*, Sei Shônagon se rendit ainsi d'abord dans la province de Shimotsuke puis à Matsushima, où elle vécut dans une demeure modeste, lisant continuellement des soutras. Parvenue à la fin de sa vie, elle se souvient de l'impératrice et songe au fastueux destin de Michinaga[170]. Kigin fait quelques allusions à ce récit, qu'il considère comme authentique.

3. Les anecdotes contenues dans les *Propos sur les choses du passé* : Sei Shônagon au masculin

Les *Propos sur les choses du passé* (*Kojidan* 古事談, c. 1212-1215), constituent un recueil d'anecdotes se présentant comme historiques, attribué à Minamoto no Akikane 源

---

[169] Voir LACHAUD François, La Jeune fille et la mort. Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2006.

[170] Le texte intégral du Journal de Matsushima figure dans : CHIMOTO Hideshi 千本英史 (dir.), *Nihon koten gisho sôkan* 日本古典偽書叢刊 (Faux de la littérature classique japonaise), t. 2, p. 27-43. Voir aussi MDJ, p. 780-785.

顕兼, et contiennent également deux anecdotes relatives à la vieillesse de Sei Shônagon. Les anecdotes consacrées à Sei Shônagon sont situées dans le second chapitre, intitulé « la noblesse » (*shinsetsu* 臣節).

La première de ces anecdotes est relativement proche du portrait trouvé dans l'*Écrit sans titre*, en ceci qu'elle met en scène une Sei Shônagon âgée, inspirant la pitié et vivant misérablement. Son portrait est cependant ici beaucoup plus pittoresque, puisqu'elle y est peinte sous les traits d'une nonne démoniaque, et se compare elle-même à un squelette :

> Du temps de la déchéance de Sei Shônagon, une voiture où se trouvaient de nombreux jeunes nobles vint à passer devant chez elle. Voyant que sa demeure était délabrée, ceux de la voiture dirent que Sei Shônagon était véritablement tombée au plus bas. Ce qu'entendant, alors qu'elle se tenait debout sur une estrade, elle souleva le store, et ce fut une nonne à l'aspect démoniaque qui sortit son visage, disant : « N'a-t-on pas acheté les os du fringant cheval ? »
> 清少納言、零落之後、若殿上人アマタ同車渡彼宅前之間、宅躰破壊シタルヲミテ、少納言無下ニコソ成ニケレト、車中ニ云ヲ聞テ、本自桟敷ニ立タリケルカ、簾ヲ掻揚、如鬼形之女法師顔ヲ指出云云、駿馬之骨ヲハ不買ヤアリシト云云[171]

De même que dans l'*Écrit sans titre* et la notice biographique de la branche Nôin, Sei Shônagon est vieille, misérable, et vit seule à la campagne. Et, comme dans la notice biographique, elle semble être devenue nonne. L'habituelle référence à la femme de cour déchue est ici complétée par des traits plus spécifiques à Sei Shônagon, qui sont un caractère fier, le sens de la répartie, et en particulier la tendance à faire des allusions bien à propos aux classiques chinois. Par ailleurs, bien que ce soit un détail peu signifiant ici, notons ce geste qu'elle fait pour soulever un store, qui ne manque pas de rappeler l'anecdote du pic de Kôro.

La réplique qui constitue la chute du récit est en effet inspirée par une anecdote tirée de *Stratégies des Royaumes combattants* (ch. : *Zhàn Guó Cè*, jap. : *Sengoku saku* 戦国策,

---

[171] S-NKBT 41, p. 190 (anecdote n° 2-55).

entre -300 et 0). Dans cette anecdote, un roi aimant les chevaux ayant confié mille pièces d'or à un homme pour qu'il lui trouve un cheval rapide, cette personne revint avec les os d'un cheval, achetés pour cinq cent pièces d'or, arguant que si le bruit se répandait que le roi achetait à bon prix les chevaux rapides, même morts, alors les possesseurs des meilleurs chevaux vivants affluraient pour les vendre. La stratégie s'avéra efficace. Par l'allusion à cette anecdote, Sei Shônagon, qui se compare elle-même au squelette du fringant cheval, laisse entendre que même totalement décatie, elle n'a rien perdu de sa valeur.

Si cette première anecdote peut surprendre par l'effet visuel très fort — l'apparition de Sei Shônagon en nonne démoniaque, en quasi-squelette est plus proche de l'univers fantastique des anecdotes médiévales que du *Livre-oreiller* — la seconde anecdote est encore plus surprenante. Sei Shônagon menacée y échappe de peu à un assassinat, au prix d'une situation humiliante :

> Alors que le seigneur Yorimitsu[172] avait envoyé les Quatre Rois-Gardiens pour assassiner le capitaine Kiyohara, ceux-ci furent sur le point de tuer Sei Shônagon, qui résidait au même endroit, parce qu'ils l'avaient prise pour un moine. Alors, pour montrer qu'elle était une nonne, elle découvrit aussitôt son entrejambe.
> 頼光朝臣遣四天王等、令打清監之時、清少納言同宿ニテアリケルカ、依似法師欲殺之間、為尼之由云エントテ忽出開云云。[173]

La déchéance n'est pas ici caractérisée par un habitat délabré ni par une vie retirée à la campagne. Sei Shônagon n'attire pas non plus la pitié par un habillement misérable, ni même un aspect monstrueux. Le signe de sa déchéance est que, âgée et ayant adopté la tenue d'une moniale, elle a perdu tout aspect féminin, si bien que les tueurs la prennent pour un homme.

---

[172] Minamoto no Yorimitsu (ou Raikô) 源頼光 (948-1021), guerrier connu pour ses exploits, dont la plupart sont légendaires. Ses quatre fidèles vassaux sont connus sous le surnom collectif des « Quatre Rois-Gardiens ».

[173] *Kojidan*, S-NKBT 41, p. 193 (anecdote n° 2-57)

Nous sommes d'abord déroutés par la transposition de Sei Shônagon dans un univers guerrier. Pourtant, il est possible d'invoquer à ce sujet une source historique. Les *Chroniques abrégées du Japon* (*Fusô ryakki* 扶桑略記, début du XIe siècle) rapportent que Kiyohara no Munenobu (ici désigné sous le nom de « capitaine Kiyohara ») mourut assassiné par des ennemis politiques en 1017. Selon les *Chroniques abrégées du Japon*, Munenobu était alors le vassal de Fujiwara no Yasumasa 藤原保昌 (époux d'Izumi Shikibu), et le commanditaire de l'attaque Minamoto no Yorichika 源頼親. L'anecdote relatée par les *Propos sur les choses du passé* s'est vraisemblablement inspirée de la source historique, en remplaçant l'un des protagonistes (Yorichika) par un héros bien plus célèbre (Yorimitsu). Les *Chroniques abrégées du Japon* ne disent rien de la présence de Sei Shônagon, mais certaines sources tardives établissant les liens de filiation dans la famille Kiyohara présentent bien Munenobu et Sei Shônagon comme frère et sœur[174]. À défaut de tenir la preuve que cet assassinat a bien eu lieu, admettons donc que l'anecdote soit plausible. Nous n'en serons pas moins décontenancés par la chute grotesque et obscène : le contraste est trop grand entre le voyeurisme de cette scène et le raffinement pour lequel le *Livre-oreiller* est apprécié.

Cependant, la propension de Sei Shônagon à citer des classiques chinois favorise la tendance à considérer que son attitude était plus celle d'un homme que celle d'une femme. En effet, la culture chinoise est associée à l'univers masculin, et la culture japonaise à la culture féminine. L'attitude convenable pour une femme est plutôt celle décrite par Murasaki Shikibu dans son *Journal* : alors même que ses prédispositions à l'étude lui permettaient de mémoriser les classiques chinois mieux que son frère, à tel point que son

---

[174] Ainsi dans *Suite à la Compilation des textes* (*Zoku gunsho ruijû* 続群書類従), vol. 173, tables 5 et 6. *Suite à la Compilation des textes* est une compilation de sources officielles anciennes, compilée au cours de la seconde moitié de l'époque d'Edo. Au sujet de cette anecdote des *Propos sur les choses du passé*, voir TSUJIMURA Masahiro 辻村全弘, « Chûsei teki josei toshite no Sei Shônagon ; *Kojidan* ni egakareta jinbutsu zô » 中世的女性としての清少納言—『古事談』に描かれた人物像 (Sei Shônagon en femme médiévale ; son portrait dans les *Propos sur les choses du passé*), *Kokugakuin zasshi* 國學院雑誌 n° 91-2 (février 1990), p. 50-61.

père se désolait qu'elle ne fût pas un garçon, elle se gardait bien, par pudeur, de montrer sa science :

> Je n'écrirais pas même le caractère "un"
> 一といふ文字をだに書きわたしはべらず[175]

Le caractère 一 (*ichi*, un) étant le plus élémentaire de tous, ceci signifie qu'elle refuserait de montrer en public la moindre preuve de son érudition chinoise.

Il est également intéressant de superposer cette anecdote des *Propos sur les choses du passé* à l'anecdote de Tadanobu et du poème de la « chaumière », dans le *Livre-oreiller*. Si dans les *Propos sur les choses du passé* Sei Shônagon est menacée de mort réelle, dans l'anecdote de la chaumière elle est menacée de mise à l'écart. Tadanobu dans le *Livre-oreiller* l'affronte avec des armes d'homme en lui envoyant un poème en chinois, tandis que dans les *Propos sur les choses du passé* des hommes la menacent à l'aide d'armes réelles. Dans les deux cas, Sei Shônagon parvient à se sortir d'une situation périlleuse en affirmant sa féminité : soit en démontrant sa maîtrise du langage poétique féminin, soit en exhibant son anatomie. Vue sous cet angle, l'anecdote des *Propos sur les choses du passé* serait la transposition prosaïque et grotesque de l'une des plus célèbres actions d'éclat racontées dans le *Livre-oreiller.*

L'analogie structurelle entre les deux histoires est séduisante. Faute de sources, il est hélas impossible de démontrer que l'anecdote de Tadanobu, ou tout autre extrait du *Livre-oreiller*, ait eu une quelconque influence, directe ou indirecte, sur les *Propos sur les choses du passé*. Notre intention ici n'est pas de mener une enquête en causalité, établissant qu'il y a eu influence, mais de tirer parti de l'analogie pour considérer que la lecture du *Livre-oreiller* a peut-être engendré des interprétations relatives au caractère ou au destin de Sei Shônagon, et que ces interprétations se sont matérialisées sous la forme des anecdotes médiévales.

Dans les anecdotes se retrouvent certains éléments du *Livre-oreiller* (les fastes de la cour de Heian, le sens aigu de la répartie, la connaissance des classiques chinois), parfois même une image ou un épisode précis (le store relevé et la neige du pic de Kôro). Elles ont aussi parfois intégré des éléments venant d'autres textes (le *Journal de Murasaki Shikibu*, les *Chroniques abrégées du Japon*). Les anecdotes se développent et s'amplifient ensuite grâce

---

[175] S-NKBT 24, p. 314-315.

à l'ajout de détails, d'explications, de justifications historiques, de jugements moraux. En entrant dans l'univers des récits médiévaux, Sei Shônagon s'est détachée de l'œuvre dont elle serait l'auteur ; elle cesse d'être auteur pour devenir personnage d'autres récits. Si c'est bien le cas, c'est la lecture de l'œuvre qui a engendré l'auteur, et non l'inverse. Ou, comme l'a formulé Fujimoto Munetoshi : « Finalement, Sei Shônagon, ce n'est qu'une chimère, fruit de la lecture de l'œuvre[176]. »

Un phénomène similaire est observable dans le cas des légendes médiévales relatives à Murasaki Shikibu. Okabe Asuka a très bien décrit comment l'interprétation littérale d'une phrase du *Journal de Murasaki Shikibu*[177] a abouti au développement de deux types de légendes concernant son destin après la mort : les unes positives (Murasaki s'est transformée en boddhisattva Kannon), les autres négatives (Murasaki Shikibu endure d'éternels tourments dans les enfers)[178]. On pourrait multiplier les exemples : Ono no Komachi et Izumi Shikibu déjà évoquées, mais aussi Kakinomoto no Hitomaro, Semimaru, Ariwara no Narihira, Akazome Emon et tant d'autres poètes et auteurs (ou supposés auteurs) des époques de Nara ou de Heian peuplent les textes des siècles ultérieurs. La figure légendaire de l'auteur est en soi commentaire de l'œuvre ou des œuvres dont elle est l'émanation, en ce sens que, si elle reprend des motifs déjà présents dans l'œuvre, elle les recycle en opérant un transfert modifiant leur signification. Les personnages des récits médiévaux n'ont en général pas de psychologie, mais ils sont dotés d'attributs et de qualités qui les caractérisent. Lorsque le personnage est lui-même l'auteur d'une œuvre littéraire, les attributs, traits de caractère, voire les germes de l'anecdote, sont empruntés à cette œuvre.

---

[176] MDJ, p. 458.

[177] Dans le passage en question, Murasaki Shikibu clame sa foi envers le bouddha Amida, mais affirme également ne pas souhaiter devenir nonne, car son karma est trop lourd de pêchés pour lui permettre d'obtenir le salut. S-NKBT 24, p. 315-316.

[178] OKABE Asuka 岡部明日香, « Densetsu ni natta Murasaki Shikibu — *Murasaki Shikibu nikki* to chûsei no densetsu » 伝説になった紫式部−『紫式部日記』と中世の伝説 (Murasaki Shikibu devenue légende : Le *Murasaki Shikibu nikki* et les légendes médiévales), dans *Ajia yûgaku* アジア遊学 *Intriguing Asia*, Bensei shuppan, 2009, n° 118, dossier spécial « Koten kyarakutâ no tenkai » 古典キャラクターの展開 (Devenirs des personnages des œuvres classiques), p. 106-113.

L'histoire de l'image des auteurs représente un pan de l'histoire de la réception des œuvres. Les légendes relatives à Sei Shônagon ont constitué une excroissance du *Livre-oreiller*, risquant d'éclipser la lecture du *Livre-oreiller*.

C) Des lectures savantes ?

La période s'étendant de la fin de l'époque de Heian jusqu'à la toute fin du Moyen Âge est une période clé pour la constitution de ce qui deviendra plus tard le canon des classiques littéraires. En effet, à une époque de renouveau de la pratique poétique, certaines œuvres des IXe et Xe siècles ont fait l'objet d'un traitement particulier, parce qu'elles étaient considérées comme source d'inspiration et comme modèle. Des poètes médiévaux ont mené sur ces œuvres anciennes des travaux s'exerçant dans deux directions : l'établissement du texte par la collation de plusieurs manuscrits et le développement d'une exégèse pouvant prendre la forme d'un enseignement oral, ou d'annotations portées sur les manuscrits.

Dans ce contexte, si l'on compare avec d'autres œuvres qui lui sont contemporaines, comme le *Recueil de poèmes de jadis et de naguère*, les *Contes d'Ise* ou le *Roman du Genji*, la présence du *Livre-oreiller* est indéniablement discrète. Le nombre de manuscrits qui nous en sont parvenus est très nettement inférieur, ce qui tend à démontrer qu'il fut moins copié. En outre, l'écart important entre les différentes variantes montre que le *Livre-oreiller* n'a pas fait l'objet d'un travail savant visant à en établir le texte, à l'époque où le texte d'autres grandes œuvres s'est fixé. De même, il ne subsiste aucune glose extensive portant sur le *Livre-oreiller*.

Le *Livre-oreiller* aurait-il manqué cette étape importante de l'histoire des textes anciens ? Il y a pourtant quelques traces de l'existence de lectures savantes, dont nous allons faire ici l'inventaire.

1. La mise en place d'un canon de textes classiques en japonais

À la fin de l'époque de Heian et au Moyen Âge, l'étude des textes anciens en langue vernaculaire — le japonais, par opposition au chinois — a pour axe central l'étude de la poésie. Un rôle prépondérant a été joué par des poètes de la fin de l'époque de Heian et le début de l'époque de Kamakura, au premier rang desquels Kenshô 顕昭 (1130 ?-1209 ?), Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204) et surtout son fils Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241). Teika a effectué ou fait effectuer des copies des textes qu'il étudiait, à partir de plusieurs manuscrits qu'il collationnait. Il a également annoté des copies. Ce faisant, il a établi le texte de plusieurs des œuvres majeures de l'époque de Heian. Le prestige dont Teika bénéficiait a eu pour conséquence que les manuscrits identifiés comme étant de sa main ont servi de base pour les éditions de l'époque d'Edo, et au-delà pour les éditions modernes.

Ces travaux des poètes de la fin de l'époque de Heian et du début de l'époque de Kamakura concernent principalement le *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokin waka shû* 古今和歌集, 905) ainsi que d'autres anthologies impériales. À cela s'ajoutent les *Contes d'Ise*, un recueil de récits à poèmes, dont le contenu et la genèse sont liés au *Recueil de poèmes anciens et modernes*, le *Roman du Genji*, parce que les échanges de poèmes sont souvent au centre du récit, et que ce grand texte est considéré comme une source légitime pour l'inspiration poétique. Ceci constitue un premier cercle de textes bénéficiant d'un intérêt particulier.

Autour de ce premier cercle, il y en a un deuxième : un certain nombre d'œuvres ne semblent pas assez considérées pour faire l'objet de glose, mais tout de même suffisamment pour être lues, et surtout pour être copiées. Le *Livre-oreiller* semble faire partie de ce deuxième cercle, de même que les journaux rédigés en japonais : le *Journal de Tosa* (*Tosa nikki* 土佐日記, c. 935) et les journaux féminins comme par exemple le *Journal de Murasaki Shikibu* ou le *Journal d'Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu nikki* 和泉式部日記, 1003).

Entre ce que nous appelons ici le premier cercle et le deuxième cercle, la différence de traitement est grande, et aura des conséquences considérables sur la destinée des textes : ceux du premier cercle ont bénéficié d'une attention jamais démentie jusqu'à nos jours,

tandis que ceux du deuxième cercle ont été intégrés plus ou moins tardivement dans le corpus des œuvres méritant d'être étudiées et imitées.

La pratique du commentaire savant naît au Japon sur le modèle de la pratique chinoise du commentaire. Ce sont au début des classiques chinois qui font l'objet d'un discours métatextuel. Puis, au XIe siècle, des lettrés confucéens réalisent des commentaires portant sur des ouvrages japonais anciens. Citons notamment les trois commentaires rédigés par Fujiwara no Atsumitsu 藤原敦光 (1063-1144), portant sur des œuvres du moine Kûkai 空海 (774-835). Ces commentaires recherchent les références des textes de Kûkai, et pour ce faire citent les textes bouddhiques mais aussi les classiques chinois.

Le succès de ces commentaires a pour conséquence de susciter l'apparition de commentaires portant sur des œuvres moins anciennes, et rédigées en japonais, comme les anthologies poétiques et les récits. Citons quelques unes des plus connues. Kenshô réalise des commentaires portant sur les anthologies impériales, tandis que Fujiwara no Koreyuki 藤原伊行 (1139 ?-1175 ?) rédige la *Glose du Genji* (*Genji shaku* 源氏釈, c. 1175), le plus ancien commentaire portant sur le *Roman du Genji*[179]. Il s'agit d'un corpus d'annotations précisant la source des poèmes cités dans le *Roman du Genji*, les sources des allusions, les anecdotes anciennes. On suppose qu'à l'origine il s'agissait d'annotations ajoutées à une copie manuscrite, sous forme de notes marginales, de notes interlinéaires et de textes sur des bandes de papier collées sur le manuscrit, mais ce manuscrit originel ne subsiste pas. Seules les annotations furent compilées, et se sont transmises ensuite par la copie manuscrite[180].

---

[179] Voir SATÔ Michio 佐藤道生, « Shitai to shisô – Heian kôki no tenkai » 詩体と思想—平安後期の展開 (Formes poétiques et pensée. Les développements à la fin de l'époque de Heian), *Iwanami Nihon bungaku shi* 岩波日本文学史 (Histoire de la littérature japonaise Iwanami), t. 3, p. 232-233.

[180] Voir II Haruki 伊井春樹, *Genji monogatari – Chûshakusho, kyôju-shi jiten* 源氏物語—註釈書・享受史事典, Tôkyôdô shuppan, 2001.

Fujiwara no Kiyosuke 藤原清輔 (1104-1177), de la famille Rokujô 六条, considéré comme le plus grand poète de son temps, auteur du traité poétique connu sous le nom de *Cahier aux pages mises en double* (*Fukuro no sôshi* 袋草子, c. 1156) avait quant à lui rédigé des annotations (*kanmotsu* 勘物) pour une copie du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

Fujiwara no Teika se fonda sur ces annotations de la *Glose du Genji* pour rédiger à son tour une glose connue sous le nom de *Texte inséré en fin de volume* (*Okuiri* 奥入), rédigée probablement à partir de 1233, que l'on retrouve soit sous forme d'un volume indépendant, soit sous forme de glose ajoutée à la fin de chacun des volumes du *Roman du Genji*. Il annota également une copie du *Recueil de poèmes sélectionnés postérieurement* (Gosen waka shû 後撰和歌集, c. 951).

Lorsque la glose est insérée dans une copie du texte dans le but d'ajouter des explications permettant d'éclairer les passages difficiles, on parle pour la désigner de *chû* 注 (notes)[181]. Le terme *shaku* 釈 (commentaire) est utilisé dans un sens similaire. Le terme *kanmotsu* 勘物, ou parfois *kanchû* 勘注 (annotations) désigne plus spécifiquement des notes dont le contenu consiste en l'ajout d'informations nécessaires à la compréhension du contenu d'un texte, obtenues par des vérifications obtenues en consultant d'autres textes[182].

Outre les manuscrits annotés, se développe à partir de cette époque puis surtout à l'époque de Muromachi la pratique d'une glose lemmatique : des extraits du texte commenté sont compilés et accompagnés de commentaires. On les désigne par le suffixe *shô* 抄, caractère qui signifiait aux époques anciennes « notes » au sens d'une prise de notes abrégées, puis a évolué vers le sens d'une suite de mots difficiles extraits d'un texte donné et accompagnés d'une glose explicative.

Les anthologies poétiques, les *Contes d'Ise*, le *Roman du Genji* furent dès le milieu du XIIe siècles considérés comme des textes suffisamment importants pour mériter les honneurs

---

[181] Voir : INOUE Muneo 井上宗雄 *et alii*, *Nihon koten seki shoshi-gaku jiten* 日本古典籍書誌学辞典 (Dictionnaire pour l'étude codicologique des livres japonais anciens), Iwanami shoten , 1999, entrée « *chû* » 注.

[182] *Ibid.*, entrée « *kanmotsu* » 勘物.

d'une lecture savante, et l'adjonction d'une glose. Cette glose étant due à des poètes de tout premier ordre, elle devenait à son tour un corpus de textes canoniques, plus ou moins fixe, se transmettant soit avec les manuscrits dans lesquels ils étaient insérés, soit sous forme de volume indépendant.

2. Commentaires savants portant sur le *Livre-oreiller* antérieurs à l'époque d'Edo

Par comparaison, la glose portant sur *Le Livre-oreiller* n'est ni aussi ancienne, ni aussi prestigieuse par ses auteurs avérés, ni aussi abondante. Pour autant, il ne faut pas considérer que *Le Livre-oreiller* n'a bénéficié d'aucune attention de la part des savants du Moyen Âge. Tout d'abord, des exemplaires du *Livre-oreiller* ont été copiés et conservés dans les collections prestigieuses de familles liées à la transmission poétique. Il subsiste notamment un fragment de dix-sept lignes d'un manuscrit copié par Teika. Ceci prouve que Teika a lu et copié, au moins partiellement, *Le Livre-oreiller*.

En outre, des sources, directes ou indirectes, nous apprennent qu'il a existé quelques versions annotées du *Livre-oreiller* au Moyen Âge. Passons-les rapidement en revue, dans l'ordre chronologique.

a) Les annotations de Suetsune

La plus ancienne glose dont l'existence est avérée serait due à Fujiwara no Suetsune 藤原季経 (1131-1221). Il s'agirait d'une copie annotée du *Livre-oreiller*, en dix volumes. La date en est inconnue. Il n'en subsiste aucun exemplaire, mais son existence est attestée par le *Catalogue des livres de notre Empire* (*Honchô shojaku mokuroku* 本朝書籍目録 ; 2e moitié du XIIIe siècle), le plus ancien catalogue bibliographique du Japon. On y trouve en effet une entrée correspondant au *Livre-oreiller*, sous le titre de *Livre-oreiller de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon Makura sôshi* 清少納言枕草子), en deux volumes, suivie d'une autre entrée « Même ouvrage, annoté » (*dô chû* 同注), accompagnée des précisions suivantes : « Dix volumes. Annotations du Seigneur Suetsune. » (*Jikkan*. *Suetsune kyô chû* 十巻。季経卿注) Une autre attestation de l'existence de cet ouvrage figure, sous la forme d'une référence bibliographique, dans le *Journal de l'empereur retiré Hanazono* (*Hanazono-in shinki* 花園院宸記, 1310-1332), à la date du 24e jour du 12e mois, an 2 de l'ère Shôchû (1325). Enfin, dans une édition commentée attribuée à Tada Yoshitoshi 多田

義俊 (1698-1750), le *Commentaire du Livre-oreiller* (*Makura sôshi shô* 枕草子抄), figurent trois citations d'un ouvrage désigné comme étant le *Commentaire de Suetsune* (*Suetsune shô* 季経抄). À condition d'accorder crédit à cette seule preuve, il semble donc qu'au moins un exemplaire du *Livre-oreiller* comportant les annotations de Suetsune se soit transmis jusqu'au milieu de l'époque d'Edo. Les deux premières citations reprises dans l'édition commentée de Tada Yoshitoshi concernent des précisions sur le protocole aux époques anciennes, et la troisième citation donne des indications sur la biographie supposée de Sei Shônagon[183]. Les renseignements que nous pouvons obtenir au sujet du contenu de ces annotations sont donc très maigres, mais c'est avant tout l'identité de l'annotateur qui retient l'attention. Fujiwara no Suetsune était le frère de Kiyosuke, qui avait rédigé l'un des plus anciens commentaires sur le *Recueil de poèmes anciens et modernes*. Il est connu pour avoir été l'arbitre du « Concours de poésie en mille cinq cents manches » et pour avoir tenu, après la mort de Kiyosuke, un rôle central dans la famille Rokujô, l'une des plus prestigieuses familles de poètes et d'exégètes, rivale de la famille de Teika. Ceci atteste que le *Livre-oreiller* avait été lu et étudié dans l'une des grandes familles connues pour la transmission de la poésie.

b) Les annotations des manuscrits portant colophon de l'an 2 de l'ère Antei

Le deuxième ensemble d'annotations date de 1228. Contrairement aux annotations de Suetsune, celles-ci nous sont parvenues. Elles accompagnent le texte des manuscrits relevant de la branche Sankan (famille 1, famille 2, et manuscrits à texte hybride). Cette collection de gloses constitue la plus importante glose antérieure aux éditions commentées de l'époque d'Edo, du fait de sa qualité, et de la diffusion qu'elle a connue. Devenue complément canonique du texte, elle s'est transmise en étant copiée en même temps que le texte.

---

[183] Ces trois citations sont citées dans MDJ, p. 790. Voir également « *Makura no sôshi no chûshaku shi* » 枕草子の注釈史 (Histoire des commentaires du *Livre-oreiller*), dans *Makura no sôshi kôza*, *op. cit*. t. 4, p. 326.

Les manuscrits comportant ces annotations contiennent également le colophon, déjà brièvement présenté dans le premier chapitre, où l'auteur des annotations se présente sous le pseudonyme de Bôkyû Guô 耄及愚翁 (le vieillard imbécile et chenu). Ikeda Kikan a émis l'hypothèse que Bôkyû Guô n'était autre que Fujiwara no Teika, principalement du fait que la datation correspond à une période où Teika était actif, et parce qu'il n'existait selon lui que peu de personnes capables de produire des annotations d'aussi grande qualité[184]. Cette hypothèse a été renforcée depuis grâce à des travaux montrant que Teika utilise le pseudonyme de Bôkyû 耄及 et celui de Gurô 愚老 (proche de Guô, ce mot signifie aussi « vieillard imbécile ») dans le colophon de son *Mes considérations partiales* (*Hekianshô* 僻案抄), un recueil de commentaires portant sur les trois premières anthologies impériales. Ce colophon est daté de 1226, soit deux ans avant la date du colophon du *Livre-oreiller*[185]. Toutefois, cette identification convaincante date du XXe siècle : pendant toute l'époque d'Edo, personne n'attribue ces commentaires à Teika, et Kigin notamment ne sait pas qui les a rédigés.

Ces annotations ne portent que sur les passages de type narratif, c'est-à-dire les passages dans lesquels une identification référentielle est possible. Les sections correspondant aux listes et aux pensées ne sont pas concernées par ces annotations. De ce fait, les listes et les pensées sont comme placées en dehors du champ de la lecture approfondie que suppose et que permet l'ajout des annotations.

Elles contiennent principalement deux types d'informations : l'identification des personnages, la datation des évènements relatés dans les récits. Cette identification et cette datation sont effectuées au moyen du recoupement du contenu du *Livre-oreiller* et du contenu de sources permettant de connaître l'histoire de la cour à l'époque de l'empereur Ichijô. Les annotations ont pour conséquence de superposer le texte du *Livre-oreiller* et la réalité à laquelle il est censé correspondre.

On trouve notamment dans ces annotations les indications suivantes[186] :

---

[184] Ikeda, p. 20.

[185] MDJ, p. 65-66.

[186] L'énumération qui suit a été effectuée à partir de la transcription des annotations de Bôkyû Guô réalisée par TANAKA Jûtarô dans : *Kôhon Makura no sôshi* 校本枕冊子 (Édition synoptique du

- le nom de l'empereur (Ichijô 一条),

- plusieurs indications concernant l'impératrice : son nom (Teishi 定子), les dates de ses accouchements, son changement de titre, la date de son décès, mais aussi ses déplacements d'un lieu de résidence à un autre, avec la mention des dates correspondantes, et l'explication de ces déplacements (incendie, accouchements),

- l'identité de la demoiselle du palais frais comme le printemps, (Shigeisha 淑景舎), sœur cadette de l'impératrice, devenue épouse du prince héritier,

- l'arrivée parmi les épouses impériales de Shôshi, rivale de Teishi,

- des indications concernant le grand chancelier Michitaka : le fait qu'il est le père de Teishi et de la demoiselle du palais frais comme le printemps, sa date d'entrée en religion (retrait du pouvoir), et sa date de décès,

- le nom de Norimitsu : il est précisé que la mère de son fils aîné est « Shônagon » ; dame au service de l'impératrice. Il n'est pas dit explicitement que « Shônagon » est l'auteur du livre,

- la date de quelques épisodes racontés, comme par exemple l'incident de la chatte et du chien.

Les noms de l'empereur, de l'impératrice et du grand chancelier ne figurant pas dans le texte du *Livre-oreiller*, ceci constitue pour la première fois la désignation du référent historique supposé.

Livre-oreiller), Koten bunko, 1953-1957, volume d'annexes (*fukan* 附巻), p. 177-201. Notons que les annotations de Bôkyû Guô connaissent quelques variantes selon les manuscrits.

c) Le commentaire de Yorimoto

Le *Commentaire du Livre oreiller* de Tada Yoshitoshi, qui, nous l'avons vu, citait les annotations de Suetsune, signale également l'existence d'une autre collection de gloses, désignée sous l'appellation de *Commentaire de Kiyohara no Yorimoto* (*Kiyohara no Yorimoto no shô* 清原頼元抄), et précise à son sujet : « Le commentaire de Yorimoto était, paraît-il, en quatorze volumes, mais il n'en subsiste aujourd'hui guère que quatre. » Il donne également une citation d'une des annotations. En dehors de ces maigres indications, la disposition formelle et le contenu de cette glose ne sont pas connus. Kiyohara no Yorimoto, appelé aussi Gojô Yorimoto 五条頼元 (1290-1367) fut un noble et fonctionnaire à la cour.

d) Une « glose ancienne » du *Livre-oreiller*

Enfin, un manuscrit du *Livre-oreiller* datant du XVIIe siècle, copié par le penseur confucéen Yamaga Sokô 山鹿素行 (1622-1685), contient également des annotations. Imai Gen.ei, qui a publié une édition diplomatique de ces annotations, estime qu'elles datent du Moyen Âge, et constituent la plus ancienne glose du *Livre-oreiller*. Toutefois, cette glose ne semble pas avoir beaucoup circulé, et en tout cas les éditions commentées de l'époque d'Edo ne l'évoquent pas[187].

De toutes les gloses que nous venons de passer en revue, celle de Bôkyû Guô est la seule qui ait été reprise par les commentateurs ultérieurs. Elles sont la trace d'une lecture cherchant avant tout à reconstituer le contexte des récits contenus dans *Le Livre-oreiller*. Elles ont pour effet de conditionner l'approche du *Livre-oreiller* en l'associant aux évènements qui ont agité la cour entre 994 et 1000, et notamment la destinée de

---

[187] Voir MDJ, p. 791. Pour l'édition diplomatique : IMAI Gen.ei 今井源衛, « Yamaga Sokô sha, kochû *Makura no sôshi* » (honkoku) » 山鹿素行写古注「枕草子」（翻刻）(Une glose ancienne du *Livre-oreiller*, manuscrit de la main de Yamaga Sokô ; édition diplomatique), *Heian bungaku kenkyû* 平安文学研究, n° 40 (1968).

l'impératrice Teishi et de son entourage. Cela a pour effet de transformer le texte en un témoignage de la réalité, en une sorte de chronique de la cour de l'impératrice Teishi.

D) Le *Livre-oreiller* dans *Les Heures oisives* de Yoshida Kenkô

Le moine Yoshida Kenkô 吉田兼好 (1283- c. 1350) est l'auteur des *Heures oisives* (*Tsurezure-gusa* 徒然草, c. 1330)[188], un ouvrage en prose libre, constitué d'une suite décousue de courtes sections de texte au contenu varié : des récits, des aphorismes, des anecdotes célèbres, quelques listes. On y trouve assez souvent une portée morale : réflexion sur la mort, mépris pour la légèreté des gens du monde.

Kenkô était un érudit et un poète. Il a laissé un *Recueil des poèmes du moine Kenkô* (*Kenkô hôshi shû* 兼好法師集), qui contient 269 poèmes. Familier avec les textes de l'époque de Heian, il a copié et annoté *Le Roman du Genji* et *Le Roman de la splendeur* (*Eiga monogatari* 栄花物語), deux œuvres dont les citations émaillent *Les Heures oisives*. Il utilise également comme source les *Contes d'Ise*, le *Sanuki no suke no nikki* 讃岐典侍日記 (*Journal de Sanuki no suke*, 1107-1108) et les mémoires poétiques intitulées *Recueil de Kenrei mon.in Ûkyô no daibu* (*Kenrei mon.in Ûkyô no daibu* 建礼門院右京大夫,

[188] Traduction française : *Les Heures oisives*, trad. Charles Grosbois et Ishida Tomiko, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1968, p. 47. En France, on désigne parfois Yoshida Kenkô sous son nom laïc, Urabe Kenkô.

c. 1231)[189]. Son intérêt pour *Le Livre-oreiller* se manifeste avant tout par des citations et de possibles allusions dans *Les Heures oisives*.

Ce rapport au *Livre-oreiller* est nouveau, car c'est la première fois que des extraits du *Livre-oreiller* n'étant pas des poèmes sont repris dans un autre texte.

1. Références au *Livre-oreiller* dans *Les Heures oisives*

On trouve dans *Les Heures oisives* deux allusions explicites au *Livre-oreiller*.

La première se situe dans la première section :

> Il ne me semble pas qu'il puisse exister des êtres aussi peu dignes d'envie que les bonzes. Sei Shônagon déclare : « On ne les considère pas plus qu'un éclat de bûche », et c'est fort bien dit.
>
> 法師ばかり羨ましからぬものはあらじ。「人には木の端のやうに思はるゝよ」と清少納言が書ける、さることぞかし。[190]

Voici l'extrait correspondant dans *Le Livre-oreiller* :

> Que des parents qui aiment leur enfant en fassent un moine, quelle pitié ! Il est fort regrettable que les gens de ce monde considèrent les moines comme un morceau de bois.
>
> 思はむ子を法師になしたらむこそ、心苦しけれ。ただ木の端などのやうに思ひたるこそ、いといとほしけれ。[191]

Le moine Kenkô se plaint ici du peu de considération dont bénéficient les moines (ou « les bonzes », pour reprendre le vocabulaire de la traduction française), et illustre cette réflexion de la citation du *Livre-oreiller*. Dans ce premier extrait, le nom de Sei Shônagon, ainsi que la citation du *Livre-oreiller* sont donc utilisés comme argument d'autorité, pour ajouter du crédit à l'affirmation de Kenkô.

---

[189] CHANCE Linda, Formless in form. Kenkô, "Tsurezuregusa" and the Rhetoric of Japanese Fragmentary prose, Stanford University Press, 1997, p. 145.

[190] S-NKBT 39, p. 78. Traduction française : *Les Heures oisives*, traduction de Charles Grosbois et Ishida Tomiko, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1968, p. 47.

[191] S-NKBZ 18, p. 32.

Dans la section n° 19, il écrit :

> Poursuivrai-je tout ceci ? le *Roman de Genji* et les *Notes de chevet* [= *Le Livre-oreiller*] ne l'ont-il pas ressassé ? Mais ces mêmes choses, de nouveau, les redire, il n'y a là aucun mal[192].
>
> 言ひ続くれば、皆源氏の物語、枕草子などにこと古りにたれど、同じことは今さらに言はじとにもあらず。[193]

Dans cet extrait, Kenkô commente sa propre posture d'écrivain, et cite *Le Roman du Genji* et *Le Livre-oreiller* comme des précédents dans la lignée desquels il s'inscrit.

À ces deux premières références, il faut ajouter deux expressions qui, sans les citer directement, semblent faire allusion au *Livre-oreiller*.

Ainsi, dans la section 29 :

> Aux heures de recueillement, mille souvenirs du temps passé ne laissent point de vous envahir d'une indicible nostalgie[194].
>
> 静かに思へば、よろづに過ぎにし方の恋しさのみぞ、せんかたなき[195]。

Cet extrait rappelle une liste du *Livre-oreiller*, dont le titre contient l'association des deux termes *sugi ni shi kata* 過ぎにし方 (choses du passé) et *koishiki* 恋し (nostalgique) :

> Choses du passé qui rendent nostalgiques
>
> Des feuilles d'asaret desséchées. Des accessoires pour jouer aux poupées. Découvrir un morceau d'étoffe teinte de violet ou de pourpre, plié, entre les pages d'un livre. Ou encore, par un jour de pluie, penser avec émotion à une lettre reçue dans le passé, au même moment de l'année, la chercher et la retrouver. L'éventail d'été de l'année d'avant.

---

[192] Les Heures oisives, p. 56.

[193] S-NKBT 39, p. 96-97.

[194] Les Heures oisives, p. 61.

[195] S-NKBT 39, p. 106-107.

過ぎにし方恋しきもの。枯れたる葵。雛遊びの調度。二藍、葡萄染などのさいでの押しへされて、草子の中などにありける、見つけたる。また、をりからあはれなりし人の文、雨など降りつれづれなる日、さがし出でたる。去年の蝙蝠。[196]

Dans la section n° 72 des *Heures oisives* figure une liste dont l'intitulé est « choses de mauvais goût » :

Signes de mauvais goût : trop d'objets autour de soi, trop de pinceaux sur l'écritoire, trop de bouddhas sur l'autel domestique, trop de pierres, de plantes et d'arbres dans le jardin, trop d'enfants et de petits-enfants dans la maison, trop de paroles quand on se rencontre, trop de mérites étalés dans un texte votif. Mais il ne messied point de voir en quantité des livres dans la bibliothèque roulante et des saletés sur un tas de fumier.

賤しげなる物、ゐたるあたりに調度多き。硯に筆の多き。持仏堂に仏の多き。前栽に石、草木の多き。家の内に子孫の多き。人に逢ひて言葉の多き。願文に作善多く書き載せたる。多て賤しからぬは、文車[の文]、塵塚の塵。[197]

L'intitulé de cette liste des *Heures oisives* est strictement le même que celui de l'une des listes du *Livre-oreiller*[198].

Il n'y a là que des allusions ténues, mais ensemble elles constituent un faisceau de références, qui prouvent que Kenkô n'a pas arrêté sa lecture du *Livre-oreiller* à son seul *incipit*. Il semble que son attention se soit prioritairement portée sur les listes, car toutes les citations qu'il fait du *Livre-oreiller* proviennent de listes.

---

[196] S-NKBZ 18, p. 70.

[197] S-NKBT 39, p. 149.

[198] S-NKBZ 18, p. 269.

2. La postface du *Livre-oreiller* et la préface des *Heures oisives*

Les exemples que nous venons de voir montrent que Kenkô était un lecteur du *Livre-oreiller*. Il admirait indéniablement cette œuvre, qui lui inspire des idées, des images et des expressions. L'utilisation de quelques listes rappelle formellement le *Livre-oreiller*, de même que le fait que l'œuvre soit composée d'une suite de courts fragments se succédant sans logique apparente.

Cependant, il est difficile d'évaluer dans quelle mesure Kenkô estimait écrire une œuvre semblable au *Livre-oreiller*. Les similitudes entre l'épilogue du *Livre-oreiller* et le préambule des *Heures oisives* donnent à penser qu'il se situe dans une démarche qui lui semblait similaire.

En effet, *Les Heures oisives* commencent par quelques lignes introductives, que voici dans leur intégralité :

> Au gré de mes heures oisives, du matin au soir, devant mon écritoire, je note sans dessein précis les bagatelles dont le reflet fugitif passe dans mon esprit. Étranges divagations.
>
> つれ〳〵なるまゝに、日うらし硯(すゞり)に向(む)かひて、心にうつりゆくよしなしごとをそこはかとなく書(か)き付(つ)くれば、あやしうこそ物狂(ぐるほ)おしけれ。[199]

Rappelons comment débute l'épilogue du *Livre-oreiller* :

> Dans ce livre, que j'ai écrit dans mes heures oisives lorsque j'étais retirée chez moi, j'ai rassemblé ce que j'avais écrit à propos de choses vues ou ressenties, pensant que personne ne le verrait [...].
>
> この草子(さうし)、目に見え心に思ふ事を、人やは見むとすると思ひて、つれづれなる里居(さとゐ)のほどに、書きあつめたるを[200]

Dans les deux cas, ce sont des formules de modestie visant à présenter l'œuvre comme le produit d'un divertissement privé. On relève la présence dans les deux cas de l'expression

---

[199] S-NKBT 39, p. 77. *Les Heures oisives*, p. 45.

[200] S-NKBZ 18, p. 467.

tsurezure naru pour désigner l'oisiveté, ainsi que de formules assez proches pour dire que l'œuvre consigne les pensées telles qu'elles se présentaient : « *kokoro ni omou koto* » 心に思ふ事 (ce qui m'est venu à l'esprit) dans le cas du *Livre-oreiller*, « *kokoro ni utsuriyuku yoshinashi goto* » 心にうつりゆくよしなしごと (bagatelles dont le reflet fugitif passe dans mon esprit) dans *Les Heures oisives*. L'association de l'acte d'écrire à l'oisiveté n'est pas l'apanage de ces deux œuvres. On la retrouve dans le *Recueil de poèmes d'Izumi Shikibu* et dans le *Recueil de poèmes de Michitsuna*[201]. Toutefois, l'idée que l'œuvre est la mise par écrit des pensées telles qu'elles se présentent est plus spécifique au *Livre-oreiller* et aux *Heures oisives*. Cet emploi commun du vocabulaire au début des *Heures oisives*, dans des lignes qui décrivent l'attitude de Kenkô au moment où il écrit, tend à suggérer que Kenkô situe l'écriture de son propre texte dans le sillage du précédent que constitue *Le Livre-oreiller*.

À la fin du Moyen Âge, le *Livre-oreiller* se présente sous la forme d'un texte pluriel. Les manuscrits de la branche Sankan semblent avoir connu une plus grande diffusion que ceux des autres branches, mais ils ne sont pas pour autant considérés comme manuscrits de référence. Le titre « *Makura sôshi* » (*Livre-oreiller*) s'est peu à peu imposé face aux autres titres possibles.

L'auteur est désormais identifiée comme étant « Sei Shônagon », un nom auquel sont associés une ascendance (Motosuke) et une fonction (dame au service de l'impératrice Teishi). À ce nom est parfois associée une attitude arrogante, ainsi parfois que l'évocation d'une vieillesse misérable. Certains textes, comme les notices introductives dans les anthologies, insistent plutôt sur ses aventures galantes.

Le tableau que nous avons brossé dans ce chapitre nous permet d'établir un bilan contrasté. En effet, s'il existe bien des preuves que des manuscrits du *Livre-oreiller* était lus attentivement dans les mêmes cercles que l'étaient les textes les plus prestigieux de l'époque de Heian, le produit de ces études n'a guère eu de postérité au cours du Moyen Âge, et semble avoir connu une diffusion relativement restreinte. Les annotations savantes demeurant assez parcellaires, la lecture du *Livre-oreiller* dans son ensemble était certainement d'un abord malaisé, voire impossible.

---

[201] Voir S-NKBT 39, p. 77.

Si nous voulions caractériser la lecture qui était faite du *Livre-oreiller* au cours de cette période, ce serait en disant que c'est une forme de lecture parcellaire, ou de lecture par sélection : sélection de quelques poèmes, de quelques anecdotes ; sélection de mots, de motifs poétiques ; sélection de quelques éléments qui appellent l'ajout de commentaires.

Nous en retirons donc l'impression d'une relative notoriété, mais il est difficile de discerner une image d'ensemble qui se dégagerait du texte comme un tout cohérent, porteur d'une signification propre. Nous ne parvenons pas même à voir si le *Livre-oreiller* était fréquemment lu dans sa totalité, ou s'il n'était qu'un réservoir de mots et d'images dans lequel il était loisible de venir chercher des références. En ce sens, le *Livre-oreiller* est encore dans un état d'indétermination du texte et du sens.

Pour des œuvres comme le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, les *Contes d'Ise* et le *Roman du Genji*, les lettrés de l'époque d'Edo héritent d'œuvres dont le texte est déjà bien établi, garantis par l'autorité de Teika, et d'un important corpus de glose. Tel n'est pas le cas du *Livre-oreiller*, qui traversa tout le Moyen Âge sous une forme textuelle multiple, et ne fut que très peu glosé. Selon Shimauchi Keiji, le grand talent de Kigin, en tant que commentateur, résidait dans sa capacité à compiler et à hiérarchiser la glose médiévale[202]. Dans le cas du *Livre-oreiller*, il doit mettre en œuvre une approche différente, puisqu'il doit élaborer une glose presque *ex-nihilo*.

---

[202] SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Kitamura Kigin ; kono yo nochi no yo omou koto naki* 北村季吟—この世のちの世思ふことなき (Kitamura Kigin ; nul regret de ce monde ni de l'autre), Minerva Shobô, 2004, p. 187 *sq*.

PARTIE II : LE COMMENTAIRE DE L'AURORE AU PRINTEMPS – PERSPECTIVE HISTORIQUE ET MATÉRIALITÉ

Chapitre 3) KITAMURA KIGIN, PASSEUR DE TEXTES – LE CONTEXTE HISTORIQUE –

Le début de l'époque d'Edo est le grand moment de l'histoire du *Livre-oreiller*. En 1674 paraissent à quelques mois d'intervalle deux éditions commentées de cette œuvre, le *Commentaire du Livre-oreiller de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon Makura sôshi shô*), attribué à Katô Bansai, et le *Commentaire de l'aurore du printemps* (*Shunsho shô*) de Kitamura Kigin. De ces deux, c'est de loin celle de Kitamura Kigin qui a eu l'influence la plus décisive et la plus durable, constituant le socle de toute la connaissance relative au *Livre-oreiller* pendant la seconde moitié de l'époque d'Edo et jusqu'au milieu du XXe siècle[203].

L'édition commentée, c'est-à-dire un livre imprimé présentant le texte d'une œuvre dans son intégralité, accompagné de gloses et d'annotations permettant de lire cette œuvre, est une innovation technique de la seconde moitié du XVIIe siècle. Elle est le produit du travail d'une génération de lettrés. Le rôle tenu par les disciples du poète Matsunaga Teitoku, comme Kitamura Kigin et Katô Bansai, est remarquable à cet égard.

Avant eux, il existait déjà des versions imprimées du *Livre-oreiller*, mais sans ajout de glose. Comme il a été vu dans le premier chapitre, il y eut, entre la fin du XVIe siècle et le milieu du XVIIe siècle, quatre versions imprimées successives, que l'on distingue les unes des autres par la technique employée, par le nombre de lignes que compte chaque page de texte, et par le nom de l'ère au cours de laquelle elles ont été imprimés : l'imprimé à caractères mobiles en 10 lignes de l'ère Keichô (entre 1596 et 1615), l'imprimé à caractères

---

[203] Sept ans plus tard, en 1681, parait également *Le Livre-oreiller avec annotations latérales* (*Makura sôshi bôchû* 枕草紙旁註) d'Okanishi Ichû 岡西惟中 (1639-1711). À l'ère Meiji, l'édition d'Ichû fut parfois comptée au nombre des « trois grand commentaires de l'époque d'Edo » portant sur *Le Livre-oreiller*, avec celle de Bansai et celle de Kigin, mais à vrai dire son influence fut incomparablement moins importante que celle des deux autres.

mobiles en 12 lignes de l'ère Genna (entre 1615 et 1624), l'imprimé à caractères mobiles en 13 lignes de l'ère Kan.ei (1624-1644) et enfin l'imprimé tabellaire de l'an 2 de l'ère Keian (1649). En raison des contraintes techniques de l'époque, il est probable que les trois premières de ces éditions n'aient pas dépassé un tirage de 100 à 200 exemplaires. La quatrième édition peut être estimée correspondre à un tirage de quelques

L'apparition de ces premières versions imprimées a certes permis une diffusion du texte à plus grande échelle que ne le permettait la copie manuscrite, mais elle n'a pas révolutionné le rapport des lecteurs au texte : sans l'adjonction de commentaires, le texte n'était sans doute pas compréhensible en dehors d'un petit cercle de lettrés.

D'autre part, les commentaires étaient diffusés par la copie manuscrite, au sein de familles, ou de maître à disciples au sein de lignées savantes. La lecture des classiques était alors l'apanage d'une élite aristocratique. Au cours de l'époque de Muromachi, certains guerriers lettrés eurent également accès à cette connaissance. Par opposition à cette transmission volontairement restreinte, le début de l'époque d'Edo constitue une époque d'ouverture du savoir : par le biais de cours publics et de livres imprimés, la culture lettrée devient accessible à un lectorat citadin de plus en plus fourni.

Le but du présent chapitre est de tenter d'expliquer pourquoi ce furent ces poètes qui furent impliqués dans le travail d'élaboration des éditions commentées. Il faut donc dessiner l'arrière-plan socio-historique qui rendit possible, voire nécessaire, le foisonnement des éditions commentées à ce moment-là, dans ce milieu des maîtres de *haikai*.

L'œuvre de commentateur de Kigin doit être lue à la lumière d'une double conjoncture historique : l'évolution de l'imprimerie à vocation commerciale, et l'histoire de la poésie *haikai*. Après avoir présenté l'une après l'autre ces deux dynamiques, nous finirons par une présentation biographique de Kitamura Kigin.

A) La révolution des éditions commentées

Le caractère novateur des éditions commentées réside dans deux particularités, qui sont d'une part l'utilisation de la technique de l'imprimé, et d'autre part le fait d'associer, au sein d'une même entité codicologique et d'une même page, le texte et le commentaire.

L'apparition de ces éditions commentées s'inscrit avant tout dans le courant plus large de la mise en place et de l'expansion rapide de l'imprimerie à vocation commerciale, qui constitue la réalité la plus importante à prendre en compte pour comprendre la culture écrite à l'époque d'Edo. Ce phénomène découle de plusieurs facteurs historiques. Il y eut bien sûr les progrès techniques de l'imprimerie, qui ont permis son utilisation à grande échelle. Mais la seule disponibilité d'une technique ne saurait expliquer l'adoption d'une pratique. Si le livre imprimé s'est rapidement répandu, c'est parce que, dès la fin du Moyen Âge, la production en masse de livres manuscrits avait préparé le terrain pour le livre imprimé. D'autre part, le développement économique du pays et l'avènement d'une paix durable ont favorisé l'émergence d'une population bourgeoise aisée, avide de se cultiver et d'accéder à la culture des élites. Il fallait enfin l'existence d'une économie structurée pour que la fabrication et la vente des livres se transforment en activités lucratives.

1. Le spectaculaire développement du livre imprimé au xviie siècle

L'imprimé est apparu au Japon sous une forme rudimentaire au VIIIe siècle. À partir du XIe siècle, et au cours du Moyen Âge, la production des textes imprimés est cantonnée aux monastères bouddhiques. La confection de ces livres était soit, en tant que telle, un acte de dévotion, soit un moyen de permettre une meilleure propagation des traités religieux et des commentaires. Il s'agit alors d'une production encore marginale, le principal moyen de transmission de l'écrit demeurant la copie manuscrite. Du XIVe au XVIe siècle, des classiques chinois font l'objet d'impression. Ces livres, destinés à la lecture et à l'étude, sont les plus anciens textes non bouddhiques mais, là encore, les lieux de production sont des monastères[204].

---

[204] KORNICKI Peter, *The Book in Japan*, Brill, 1998, p. 111-125.

Parallèlement à cela, à partir du XVIe siècle se développe une production relativement massive de livres manuscrits, le plus souvent illustrés, destinés à l'agrément ou à la lecture. Ces livres contiennent de courts récits narratifs, notamment des récits populaires, mais aussi des textes plus prestigieux comme la *Chronique de la grande paix*, les *Contes d'Ise* et *Le Roman du Genji*. Ils sont rédigés principalement en écriture syllabaire *kana*, ce qui rend la lecture accessible à un lectorat même non lettré. Les conditions de production et de diffusion de ces livres sont mal connues, mais il semble que peu à peu se soient mis en place des ateliers de production, entraînant une spécialisation professionnelle entre copistes et illustrateurs. Ces livres manuscrits ont accompagné l'élargissement du lectorat, faisant sortir la lecture des cercles proches du pouvoir qui en avaient auparavant le monopole.

C'est à la fin du XVIe siècle que la technique du livre imprimé sort des monastères ; ce changement est contemporain de l'adoption de l'impression à caractères mobiles. Ceux-ci furent importés de Corée à l'occasion de l'invasion de la péninsule par Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598). Ils furent d'abord employés sous l'égide des empereurs ou du *shôgun* Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1542-1616) pour imprimer des textes chinois non religieux, principalement des textes confucianistes ou des ouvrages scientifiques. Les premiers textes japonais publiés sont les *Chroniques du Japon* (*Nihon shoki* 日本書紀 ; 720) et le *Miroir de l'Est* (*Azuma kagami* 吾妻鏡, fin XIIIe). Peter Kornicki insiste sur l'importance historique de ces premières éditions à caractères mobiles, qui, tant par leur contenu que par leurs lieux de production, ont mis fin au lien univoque entre les temples bouddhiques et l'imprimé[205].

Les premiers imprimés que l'on peut décrire comme correspondant à une initiative privée — c'est-à-dire n'émanant ni des temples ni du pouvoir — datent également des premières années du XVIIe siècle, et sont utilisés pour des textes anciens rédigés en japonais.

---

[205] KORNICKI Peter, *op. cit.*, p. 128-129 et p. 135. Les caractères mobiles furent importés d'Occident (par l'intermédiaire des missionnaires jésuites) et de Corée au Japon à peu près au même moment. Cependant, l'impact des « imprimés chrétiens » reste limité ; c'est donc l'apport de l'imprimerie coréenne qui est décisive pour le Japon.

Emblématique de cette période est la production des imprimés illustrés dits « Saga-bon » 嵯峨本[206], produits entre 1605 et 1625 environ, dans le quartier de Saga à Kyôto, qui représentent la première entreprise de grande ampleur pour la réalisation d'imprimés. En 1608 paraît une édition des *Contes d'Ise*, qui constitue le plus ancien exemple d'un texte narratif diffusé sous forme d'imprimé illustré. Les imprimés Saga-bon des *Contes d'Ise* connurent de nombreuses rééditions. De semblables imprimés sont également employés pour publier les *Heures oisives*, des versions abrégées du *Roman du Genji*, mais aussi des livrets de nô. Il s'agit d'ouvrages prestigieux, dont la réalisation est le produit de la collaboration entre nobles, guerriers, moines lettrés, artisans de renom et riches bourgeois, et qui n'étaient probablement pas destinés à la vente.

Au cours des mêmes années paraissent des imprimés de plus simple facture, destinés à la vente. Là encore, le corpus imprimé est celui de textes anciens rédigés en japonais, comme nous le verrons.

Cette utilisation des caractères mobiles va dans un premier temps rendre possible le développement du livre imprimé à visée commerciale, puisqu'elle permet des économies de temps et de main d'œuvre. Et pourtant, à l'inverse de ce qui se produisit en Occident, la croissance de la production aura dans un second temps pour conséquence l'abandon des caractères mobiles et un retour à l'impression tabellaire.

En effet, l'accroissement du nombre des lecteurs va entraîner un besoin de livres plus faciles à lire, et notamment des livres indiquant en écriture syllabaire la lecture des sinogrammes difficiles. Pour cela, la technique plus ancienne de l'impression tabellaire

---

[206] Les Saga-bon (littéralement « livres de Saga », du nom du quartier de Kyôto où ils furent produits) sont des codices imprimés à l'aide de la technique des caractères mobiles en bois, et illustrés. Ils utilisent du papier coloré et ornementé, le plus souvent avec une alternance des couleurs du papier. Le soin accordé à la qualité graphique des caractères ainsi qu'aux illustrations en fait des ouvrages luxueux et d'une grande beauté. Ils incarnent ainsi la transition entre l'univers des livres manuscrits et les livres imprimés, comme les incunables en Occident. Appréciés dans les milieux de la haute noblesse et des plus riches bourgeois, ces livres illustrent un renouveau de l'intérêt pour la littérature ancienne au début de l'époque d'Edo.

s'avère plus appropriée : il est facile d'ajouter l'indication des lectures à côté des sinogrammes dans le cas de tablettes de bois gravées, alors que produire un même résultat avec des caractères mobiles pose des problèmes techniques. De plus, l'impression à caractères mobiles se prête mal à l'insertion d'images[207]. Or, l'illustration des récits est une pratique déjà ancienne, très répandue dans les manuscrits médiévaux, et qui se perpétue avec l'adoption de l'imprimerie. Par ailleurs, l'impression à caractères mobiles rencontre des limites dues aux caractéristiques physiques du bois. Les caractères mobiles coréens étaient en métal, tandis que les Japonais durent adapter la technique, compte tenu de la pauvreté en ressources minières de l'archipel. C'est pourquoi ils substituèrent le bois au métal pour la fabrication des poinçons. Or, si les caractères mobiles en bois conviennent bien pour l'impression de cent, ou peut-être deux cents exemplaires d'un même ouvrage, ils ne conviennent pas pour des tirages plus importants, car alors ils se détachent les uns des autres et s'altèrent. C'est pourquoi l'impression à caractères mobiles connaît une sorte de crise de croissance : représentant un gain de productivité dans un premier temps, elle devient inadaptée au fur et à mesure que les tirages augmentent[208].

L'impression tabellaire nécessite une grande maîtrise technique de la part des artisans et coûte cher. C'est cependant un investissement rentabilisé s'il y a un grand nombre d'épreuves, car les planches gravées peuvent être réutilisées pour tirer de nouveaux exemplaires, alors que dans le cas des caractères mobiles il faut recommencer le travail de composition. Les planches gravées, généralement réalisées sur du bois de cerisier, réputé pour sa solidité, ont une remarquable longévité. Elles constituent de ce fait un capital pour les imprimeurs-libraires, qui peuvent les revendre à un autre imprimeur-libraire après les avoir utilisées. Seule l'impression tabellaire pouvait ainsi permettre de faire face à un marché du livre en rapide expansion : l'impression à caractères mobiles, qui n'est plus

---

[207] Des expérimentations existent pour l'insertion de *furigana* ou pour l'illustration, mais présentent des limites. Exemple d'une édition avec insertion de la lecture en caractère syllabaire : http://www.nijl.ac.jp/pages/articles/201008 (consulté le 15 septembre 2013).

[208] NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Edo jidai no shomotsu to dokusho* 江戸時代の書物と読書 (Les Livres et la lecture à l'époque d'Edo), Tôkyô-dô shuppan 2001, p. 7 et p. 16-17. Voir également NAKANO Mitsutoshi, *Edo no hanpon* 江戸の板本, Iwanami shoten, 1995.

adaptée à la forte demande, ni aux nouveaux usages du livre, décroît de façon rapide, puis disparaît complètement vers le milieu du XVIIe siècle.

Nagatomo Chiyoji a recensé les principaux textes qui ont connu plusieurs impressions successives au cours du XVIIe siècle. Nous en reprenons ci-dessous la liste. La lettre entre parenthèses après la date indique la technique d'impression : (m) signifie « impression à caractères mobiles », et (t) signifie « impression tabellaire ».

- *Le Conte du coupeur de bambou* (*Taketori monogatari* 竹取物語) : 1596 (m), entre 1596 et 1625 (m), entre 1615 et 1644 (m), date inconnue (m), 1646 (t), 1663 (t), 1692 (t).
- *Contes de Yamato* (*Yamato monogatari* 大和物語) : entre 1596 et 1625 (m), entre 1615 et 1624 (m), 1639 (m), entre 1661 et 1673 (m), date inconnue (m), 1648 (t), 1803 (t), date inconnue (t).
- *Livre-oreiller* : entre 1596 et 1615 (m), entre 1595 et 1624 (m), entre 1624 et 1644 (m), 1649 (t), date inconnue (t).
- *Chroniques de la grande paix* (*Taihei-ki* 太平記) : 1603 (m), 1605 (m), 1607 (m), 1609 (m), 1610 (m), date inconnue (m), 1616 (m), entre 1615 et 1644 (m), 1624 (m), 1650 (m), date inconnue (m), 1622 (t), entre 1615 et 1624 (t), 1631 (t), entre 1655 et 1658 (t), 1660 (t), 1664 (t).
- *Notes et commentaires de l'ère Genkô* (*Genkô shakusho* 元亨釈書[209]) : 1599 (m), 1605 (m), 1617 (m), 1624 (t), 1661 (t), date inconnue (t).
- *Recueil des trésors de la loi* (*Hômotsu shû* 宝物集[210]) : 1596 (m), 1615-1624 (m), 1639 (m), entre 1624 et 1644 (m), date inconnue (m), 1643 (t), 1648 (t), 1661 (t), 1667 (t).

Le nombre d'exemplaires correspondant à chacun des tirages n'est pas connu. Nagatomo Chiyoji estime le tirage à cent ou deux cents exemplaires dans le cas de l'impression à caractères mobiles, et à plusieurs milliers dans le cas de l'impression tabellaire. Il y a donc un important changement d'échelle, qui a lieu autour des années 1640 — voire un peu plus

---

[209] *Genkô shakusho* : Ouvrage racontant l'histoire du bouddhisme au Japon, rédigé en 1322 par Kokan Shiren 虎関師錬, moine Zen.

[210] *Hômotsu shû* : Recueil d'anecdotes bouddhiques datant de la fin de l'époque de Heian.

tôt dans le cas des livres qui rencontrent un succès certain, comme les *Chroniques de la grande paix*[211]. D'après ces données, il semble donc qu'à partir du milieu du XVIIe siècle, les tirages se comptent en milliers d'exemplaires. Dans le même temps, l'offre éditoriale croît très rapidement.

Une population urbaine cultivée apparaît dès la fin du XVIe siècle, principalement à Kyôto, qui connaît une sorte de renaissance après les décennies sombres de l'époque dite des « Provinces en guerre ». Les nobles se perçoivent eux-mêmes comme les lointains héritiers de la culture de l'époque de Heian. La capitale put bénéficier du soutien de Toyotomi Hideyoshi envers les lettres et les arts, puis plus généralement de la concentration des richesses. La prospérité de Kyôto au XVIIe siècle reposait sur deux grandes sources : d'une part les revenus alloués aux membres de la cour, sous forme de pension, d'autre part les richesses engendrées par l'activité commerciale en train de se développer. Une élite cultivée, composée de nobles, de guerriers, de riches citadins et d'artistes professionnels pratique la musique, la poésie, la calligraphie. Ils étudiaient l'histoire chinoise ou japonaise, le shintô, le bouddhisme, les classiques confucéens[212].

Les évolutions techniques sont contemporaines de la multiplication d'établissements à vocation marchande, dont l'activité se partage entre la production des livres, et leur diffusion par la vente. La production d'imprimés en dehors des circuits commerciaux, qu'elle soit le fait du gouvernement shogunal ou relève de l'initiative privée, est marginale au cours de l'époque d'Edo[213]. Ces imprimeurs-libraires apparaissent d'abord à Kyôto qui, durant la première moitié du XVIIe siècle, concentre la plus grande part des libraires. Selon une source datant de 1702, Kyôto en comptait alors 72. Ce sont d'ailleurs les habitants de la

---

[211] Voir NAGATOMO Chiyoji, *op. cit.*, p. 16-17.

[212] TOTMAN Conrad, *Early modern Japan*, University of California Press, 1995, p. 85-86 et TOTMAN Conrad, *A History of Japan* (second edition), Blackwell Publishing, 2005, p. 243-246.

[213] Selon Peter Kornicki, la production à visée commerciale doit être évaluée à bien plus de 90%. Les productions d'ouvrages imprimés relevant du *bakufu* ou de l'initiative privée étaient comparativement indigentes en volume et en choix de titres. Voir KORNICKI Peter, *op. cit.*, p. 140.

capitale qui constituent également le cœur du lectorat pendant tout le XVIIe siècle[214]. Au cours de la deuxième moitié du XVIIe siècle, Ôsaka puis Edo virent à leur tour apparaître des imprimeurs-libraires, avant de devenir d'importants foyers de production et de diffusion du livre imprimé aux XVIIIe et XIXe siècles[215].

Le contenu précis des activités de ces imprimaires-libraires n'est pas connu, mais leur existence même signale que les conditions nécessaires étaient réunies pour permettre la mise en place d'un marché du livre : l'augmentation du nombre de lecteurs, l'existence d'un nombre conséquent d'acheteurs potentiels, et le fait de considérer le livre comme une marchandise[216].

2. Les contenus — la vogue des classiques

Le développement du livre imprimé a fait apparaître un circuit de production et de diffusion, et a accompagné l'élargissement considérable du lectorat. Toutefois, dans les premiers temps, le corpus de textes spécifiquement créés pour ce nouveau média est quasiment inexistant. Les imprimeurs sélectionnent les œuvres qu'ils publient parmi les textes anciens, notamment japonais, tandis que parallèlement sont publiés des classiques chinois et le canon bouddhique. Nagatomo Chiyoji désigne la période du début du XVIIe siècle comme celle d'une « vogue des classiques[217] ».

Dans le domaine japonais, comme évoqué plus haut, des textes en langue vernaculaire ont été imprimés peu de temps après l'adoption de la technique des caractères mobiles. Ainsi, entre 1596 et les années 1620 sont imprimés plusieurs textes japonais anciens : il s'agit de la plus ancienne anthologie poétique, le *Recueil des myriades de feuilles* (*Man.yô-shû* 万葉集, VIIIe s.), mais aussi de textes narratifs de l'époque de Heian comme *Le Conte du coupeur de bambou*, les *Contes de Yamato*, les *Contes d'Ise*, le *Roman du Genji*, mais aussi le *Livre-oreiller*, *Les Heures oisives* ou encore des chroniques guerrières du Moyen Âge,

---

[214] KORNICKI Peter, *op. cit.* p. 173-174, et p. 194-197.

[215] *Ibid*., p. 197-205.

[216] NAGATOMO Chiyoji, *op. cit.*, p. 6.

[217] *Ibid*. p. 7-18.

comme la *Chronique de la grande paix* et le *Dit de Heike*. Le luxe des imprimés Saga-bon est également un indice fort de l'intérêt pour les textes anciens qui caractérise cette époque.

Cette première période est caractérisée par un fossé existant entre la production des supports et la production des contenus, la première ayant anticipé la seconde. Assez rapidement cependant, ce fossé se réduit et vers le milieu des années 1620, on assiste à la publication d'œuvres qui ont été écrites dans le cours de la même année[218]. Apparaît alors un marché pour les œuvres nouvelles. Cela concerne principalement des œuvres en prose à contenu fictionnel, ou historique, souvent à visée didactique, rédigés dans une langue relativement simple, que les historiens de la littérature désignent aujourd'hui par l'intitulé générique « *kana-zôshi* » 仮名草子 (littéralement « livre écrit en syllabaire »). Certains de ces récits mettent en scène des personnages de la société contemporaine, comme *Chikusai* (*Chikusai* 竹斎, c. 1621-1623), récit comique des aventures d'un médecin incompétent, ou *Uraminosuke* (*Uraminosuke* 恨の介[219], c. 1609-1617), récit des amours malheureuses d'un jeune guerrier. Ce goût du lectorat pour la prose narrative ira en s'affirmant ; au point que cette catégorie d'ouvrages domine la production à partir de la fin du XVIIe siècle. La consolidation d'un marché dédié à ces productions permettra l'émergence d'auteurs talentueux et renommés, comme Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693).

Les points de contacts sont nombreux entre les ouvrages récents et les classiques. En effet, les récits de la première moitié du XVIIe siècle sont souvent le vecteur d'une forme de connaissance des classiques japonais, soit qu'ils reprennent des anecdotes tirées de récits plus anciens, soit qu'ils en soient des reprises parodiques, soit qu'ils citent des poèmes tirées des anthologies. On peut citer le cas exemplaire du *Roman de demoiselle Neige fine* (*Usuyuki monogatari* 薄雪物語, c. 1615), récit épistolaire dans lequel les protagonistes citent de nombreux poèmes célèbres dans les lettres qu'ils échangent. On considère aujourd'hui qu'il était lu comme un recueil de poèmes célèbres au moins autant que comme un texte narratif. Le succès du *Roman de demoiselle Neige fine* fut tel qu'il fut imprimé plus

---

[218] KORNICKI Peter, *op. cit.,* p. 138.

[219] « Uraminosuke » est le nom du héros, mais signifie littéralement « le ressentiment », suivi d'un suffixe courant pour un nom masculin.

de quarante fois au cours de l'époque d'Edo, ce qui témoigne d'un intérêt pour la poésie et les œuvres classiques.

Enfin, le succès des textes raffinés de l'époque Heian se traduit aussi par des phénomènes de réécritures parodiques. Ainsi, au tout début de l'époque d'Edo parurent plusieurs versions parodiques du *Livre-oreiller*, dont les deux plus connues sont *L'oreiller du chien*[220] (*Inu makura* 犬枕, c. 1607) et le *Livre des évidences* (*Mottomo no sôshi* 尤もの草子, c. 1625). Le premier est une suite de soixante-dix listes suivies de dix-neufs poèmes comiques. Les listes qu'il contient parodient les listes du *Livre-oreiller* construites sur la base d'un en-tête en *–mono* (choses qui...), en les inscrivant dans l'univers des guerriers de la fin du XVIe siècle. Le second, dont l'auteur est le poète de *haikai* Saitô Tokugen 斎藤徳元(1559-1647), est constitué de quatre-vingts listes[221]. L'existence de ces ouvrages parodiques montre que *Le Livre-oreiller* était notamment lu au début du XVIIe siècle par les poètes pratiquant le *renga* puis les poètes de *haikai*, et que ceux-ci y puisaient la possibilité d'écrire sous forme de listes.

La diffusion sous forme imprimée d'œuvres anciennes et l'abondance des références aux classiques, notamment à la poésie, sont deux forts indices de l'intérêt de la part des lecteurs du XVIIe pour les classiques. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'apparition des éditions commentées.

---

[220] « Chien » est utilisé comme préfixe pour signaler des parodies. Voir la note 229.

[221] Ces deux parodies du *Livre-oreiller* sont décrites et analysées dans PIGEOT Jacqueline, « La liste éclatée », *Questions de poétique japonaise*, Presses universitaires de France, 1997, p. 97-107. Jacqueline Pigeot trouve particulièrement intéressant *Le Livre des évidences*, car selon elle Tokugen a su créer des listes hétérogènes permettant d'intéressants effets d'ironie. Au sujet de l'*Oreiller du chien*, voir également IVANOVA Gergana Entcheva, *Knowing women : Sei Shônagon's Makura no sôshi in early-modern Japan*, PhD Thesis, The University of British Columbia, The Faculty of graduate studies (Asian studies), 2012, p. 76-112. Gergana Ivanova insiste particulièrement sur le caractère érotique de ce texte, et notamment sur les nombreuses évocations des éphèbes (*wakashu* 若衆), comme objets du désir des hommes. Selon elle, c'est le point de départ d'une tradition d'écrits utilisant le *Livre-oreiller* comme un modèle de livres érotiques, ce qui en retour fait de Sei Shônagon une courtisane auteur de mémoires racontant ses expériences sexuelles.

3. Les éditions commentées

Avec le développement des villes et du commerce apparaît une classe de citadins aisés, qui tend de plus en plus à partager le goût des nobles de cour pour l'étude. La lecture et la connaissance des classiques chinois ou japonais deviennent un signe distinctif de cette nouvelle élite argentée. Or, si le développement du livre imprimé rend possible l'accès matériel au texte, il n'en permet pas la compréhension. L'offre éditoriale existe, mais il ne suffit pas de pouvoir acquérir un livre ; il faut savoir déchiffrer une langue ancienne et trouver ses repères dans une forêt de références culturelles qui ne sont pas — ou plus — celles des lecteurs. L'émergence d'un nouveau lectorat pour ces œuvres fait naître le besoin d'intermédiaires en permettant la compréhension.

À ce besoin vont répondre des lettrés confucianistes, des poètes de *waka*, des poètes de *haikai*, des médecins et des moines, qui dispensent des cours publics. Dans le domaine des classiques chinois, Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657) fut un pionnier en diffusant son savoir de la sorte. Dans les années 1603-1604, il ouvrit une école en ville, y dispensa des cours sur les classiques confucéens, et incita son ami le poète Matsunaga Teitoku 松永貞徳 (1571-1653) à s'associer à lui pour dispenser des cours sur les classiques japonais. C'est ainsi que Matsunaga Teitoku va lui aussi assumer le rôle de passeur de textes anciens auprès des nouveaux lecteurs partiellement lettrés. Ses principaux disciples (dont Kitamura Kigin) vont prolonger cette tâche de transmission, à la fois oralement dans des cours, et par écrit grâce aux éditions commentées.

Environ un demi siècle s'est écoulé entre les premiers imprimés portant le texte seul, et la parution des éditions commentées. Les catalogues de libraires témoignent de la profusion des éditions commentées dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. Ainsi, dans le *Catalogue des livres en chinois et en japonais* (*Wakan shojaku mokuroku* 和漢書籍目録, 1677), le plus ancien catalogue de libraires ayant circulé sous forme d'imprimé, nous avons pu dénombrer neuf éditions commentées du *Recueil de poèmes anciens et modernes* (en plus d'une édition non commentée), huit éditions commentées du *Roman du Genji* (sans compter

une édition non commentée et des versions abrégées), six éditions commentées des *Contes d'Ise* et six éditions commentées des *Heures oisives*[222].

Le rôle joué par les disciples de Matsunaga Teitoku fut prépondérant. Kitamura Kigin publie sa première édition commentée, le *Commentaire sur les Contes de Yamato* en 1653[223]. Il publiera au total onze éditions commentées[224], entre 1653 et 1690. Parmi les disciples de Teitoku, outre Kigin, Katô Bansai 加藤磐齊 (1621-1674), Wada Ietsu 和田以悦 (1596-1679) et Mochizuki Nagayoshi 望月長好 (1619-1681), qui furent tous des poètes de *waka*, publièrent des éditions commentées.

Les progrès techniques et les attentes d'un nouveau lectorat ont fait naître le besoin de glose. Si les disciples de Teitoku ont pu répondre à ce besoin, cela tient à la place de ce groupe dans l'histoire des pratiques poétiques.

B) L'école Teimon et la transmission de la poésie

On nomme école Teimon 貞門 l'ensemble des disciples, directs ou indirects, de Matsunaga Teitoku. Pour comprendre pourquoi l'école Teimon a joué un rôle clé dans la transmission de l'interprétation des œuvres anciennes, il nous faut situer sa place dans un

---

[222] *Wakan shojaku mokuroku* 和漢書籍目録 (Catalogue des livres chinois et japonais) reproduit en fac-similé dans *Edo jidai shorin shuppan shojaku mokuroku shûsei* 江戸時代書林出版書籍目録集成 (Collection de catalogue d'édition des libraires de l'époque d'Edo), Inoue shobô, 1962-1964, 4 vol.

[223] Le manuscrit préparatoire (*hanshita*) datait de l'année précédente : 1652.

[224] Kigin a réalisé d'autres ouvrages glosés encore, mais qui sont restés au stade manuscrit et n'ont pas été imprimés.

double contexte historique : l'histoire de la poésie de style *haikai* et l'histoire des traditions secrètes liées au *waka*.

1. Teimon et le *haikai*

Perspective d'ensemble sur l'histoire du *haikai*[225]

À partir du VIIIe siècle est apparue au Japon une poésie autochtone, désignée sous le nom de *waka* 和歌 (littéralement « poésie japonaise ») ou tout simplement *uta* 歌 (poésie), pratiquée parallèlement avec la poésie sino-japonaise. Le *waka* est théorisé dans la préface du *Recueil de poèmes anciens et modernes* (c. 905), la première des grandes anthologies impériales. À l'époque de Heian (794-1192), cette poésie est au centre de la vie de cour, notamment dans les échanges galants. Il en existe de diverses longueurs, mais le format le plus courant est celui de poèmes courts en 31 syllabes (5/7/5/7/7), si bien que le terme *waka* désignent souvent spécifiquement ce mètre.

Vers la fin de l'époque de Heian apparaît la poésie en chaîne ou *renga*. Il s'agit d'une pratique de création au cours de séances collectives, se fondant sur les principes de composition de *waka*. Un poème court en *waka* est constitué de deux vers : un vers long (de trois segments rythmiques 5/7/5) et un vers court (7/7). Dans une séance de poésie en chaîne, un participant compose un premier vers long, puis un autre compose un vers court pour compléter le poème. Le participant suivant compose ensuite un nouveau vers court, pour former un nouveau poème avec le vers long qui précède, puis le suivant crée un nouveau vers court, et ainsi de suite, par enchaînements binaires d'éléments alternés.

---

[225] La synthèse historique qui suit, concernant l'histoire de la poésie en chaîne de style comique, le *haikai* et les rivalités entre les écoles, repose en grande partie sur l'enseignement de monsieur Nagashima Hiroaki 長島弘明, reçu à l'occasion de cours consacrés au *haikai*, dispensés à l'université de Tôkyô, en octobre 2002 et en octobre 2008. Voir par ailleurs SIEFFERT René, *Le Haïkaï selon Bashô*, Publications orientalistes de France, 1983 et STRUVE Daniel, *Ihara Saikaku, un romancier japonais au XVIIe siècle : essai d'étude poétique*, Presses universitaires de France, 2001, p. 11-40.

Chaque poète doit reprendre l'une des images ou l'une des expressions du vers précédent pour assurer la cohésion du poème[226].

Pratique ludique dans son principe dans les premiers temps, cette poésie en chaîne évolue autour du XIIIe siècle vers un plus grand raffinement et le respect des principes normatifs du *waka* de cette époque. En 1356 est compilée une anthologie entièrement consacrée à la poésie en chaîne, le *Recueil de Tsukuba* (*Tsukuba shû* 菟玖波集). L'identité du compilateur, le grand chancelier Nijô Yoshimoto 二条良基 (1320-1388), confère à ce recueil un statut équivalent à celui des anthologies impériales, et assoit la légitimité de la poésie en chaîne. Au XVe siècle, la vitalité du genre est illustrée par trois grands noms : Sôgi 宗祇 (1421-1502), Shôhaku 消柏 (1443-1527) et Sôchô 宗長 (1448-1532), réunis dans la *Composition à trois de Minase* (*Minase sangin* 水無瀬三吟, 1488), recueil de cent vers considéré comme le sommet de l'art de la poésie en chaîne. Sôgi est également le compilateur principal du *Nouveau recueil de Tsukuba* (*Shinsen Tsukuba-shû* 新選筑波集, 1495)[227].

En se légitimant, la poésie en chaîne avait évacué la dimension ludique qui la caractérisait à ses origines. Cependant, par la suite, le registre ludique voire comique est réapparu peu à peu, non pas comme une caractéristique de la poésie en chaîne dans son ensemble, mais pour devenir un sous-genre : la poésie en chaîne de style comique (*haikai renga* 俳諧連歌). Celle-ci trouve ses prémices à la fin du Moyen Âge, où elle consiste en réunions poétiques consacrées aux pièces légères, pratiquées en marge de réunions poétiques sérieuses. Après une réunion consacrée à composer de la poésie en chaîne classique, il pouvait arriver qu'ait lieu une deuxième séance plus décontractée, accompagnant un banquet, au cours de laquelle les poètes composaient des vers amusants.

Ce courant du *haikai-renga* ou poésie en chaîne comique se caractérise par une liberté de contenu et de forme, alors que la pratique de la poésie en chaîne classique et du *waka* dans

---

[226] En français, la seule étude extensive de la poésie en *chaîne* est : TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises. La genèse de la poésie en chaîne*, Collège de France, 2004.

[227] Voir TERADA Sumie, *op. cit.*, p. 384 et p. 387.

son ensemble reposait sur une esthétique normative, imposant l'obéissance à des contraintes strictes de contenu et de vocabulaire. Contrairement à la poésie en chaîne sérieuse, de tels poèmes constituaient d'éphémères créations ; ils n'étaient pas consignés par écrits, et encore moins compilés par la suite[228].

Au fil du temps, cette pratique ludique a évolué à son tour pour devenir un genre poétique à part entière. Ainsi, en 1525 est compilé le *Recueil de Tsukuba des chiens* (*Inu Tsukuba shû* 犬筑波集)[229], dont la compilation est généralement attribuée à Yamazaki Sôkan 山崎宗鑑 (1539 ?- ?), un guerrier devenu moine Zen. Sôkan est considéré comme l'un des deux pères de la poésie de style *haikai*, l'autre étant Arakida Moritake 荒木田守武 (1473-1549). Or, ces deux poètes situent la veine comique dans deux directions assez différentes : chez Sôkan, ce sont des images triviales, voire vulgaires ou indécentes, qui viennent perturber les images conventionnelles du *waka*, tandis que chez Moritake le comique réside principalement dans des jeux de mots[230].

Il faut encore attendre près d'un siècle pour que le *haikai* s'autonomise. C'est Matsunaga Teitoku qui a joué le plus grand rôle dans le développement du *haikai* comme un genre distinct de la poésie en chaîne, dans sa théorisation et dans sa valorisation. Son école — l'école Teimon — a exercé une autorité quasi-hégémonique sur le *haikai* pendant les

---

[228] De cette origine liée à la poésie en chaîne, la poésie de style *haikai* conservera la caractéristique d'être une pratique collective et le fait que l'intérêt d'un poème réside en grande partie dans la façon dont il s'enchaîne avec le poème précédent ou le poème suivant. Peu à peu, les vers proposés en début de séance ou *hokku* 発句 (vers inaugural) se sont détachés de la chaîne de vers alternés pour devenir des entités indépendantes, et furent compilés dans des recueils. Ce furent ces vers inauguraux qui devinrent les poèmes de dix-sept syllabes connus sous le nom de *haiku*, abrévation de *haikai no hokku* 俳諧の発句 (vers initial en style *haikai*).

[229] Le préfixe « *inu-* » 犬, signifiant littéralement « chien », a ici le sens de « monstrueux » ou « méprisable ». Il s'agit bien sûr d'une marque d'auto-dérision. Le préfixe *inu* devint courant à l'époque d'Edo pour désigner les œuvres du registre comique ou parodique. Le titre de ce recueil est parfois traduit par *Pseudo recueil de Tsukuba*.

[230] SIEFFERT René, *Le Haikai selon Bashô*, préface, p. XX-XXI.

deux premiers tiers du XVIIe siècle, avant que le courant dit Danrin 談林[231], mené par Nishiyama Sôin 西山宗因 (1605-1682), ne s'érige en école rivale. L'école Danrin finit par supplanter l'école Teimon, avant d'être à son tour dépassée par le succès de l'école Shômon 蕉門, c'est-à-dire le courant de Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694).

Il semble que, dès les années 1610, Teitoku se trouvait au centre d'un cercle de bourgeois pratiquant le *haikai*. La compilation, en 1633, du *Recueil des chiots* (*Enokoshû* 犬子集), premier recueil de poèmes en style *haikai* de l'école Teimon, est emblématique du développement de l'école Teimon et du *haikai* en général[232]. Teitoku a développé la pratique du *haikai* en l'enseignant, il en a fixé les règles, et, profitant des possibilités offertes par les progrès de l'imprimerie, il fut l'initiateur de sa propagation par l'écrit. Soucieux de permettre au *haikai* d'acquérir une légitimité, il a mis l'accent sur une forme d'humour raffiné, reposant sur des allusions à des poèmes célèbres.

Définition du style *haikai* et affrontements entre écoles

Teitoku a fondé la distinction entre *haikai* et *waka* sur l'utilisation des *haigon* 俳言, ou mots du *haikai*. Cette catégorie de vocabulaire incluait les mots en lecture sino-japonaise, ainsi que les mots relatifs au corps, à la nourriture, à la vie quotidienne, c'est-à-dire considérés comme vulgaires (*zoku* 俗) par opposition au vocabulaire raffiné (*ga* 雅), qui était celui du *waka*. Elle incluait aussi des proverbes et expressions courantes. Ce type de vocabulaire était strictement prohibé dans le cas du *renga* et de la poésie de style *waka* en

---

[231] Le mot « *danrin* », signifiant littéralement « forêt de santal », était une métaphore désignant une assemblée de moines bouddhistes, et par conséquent un monastère ou un lieu où les moines se livraient à l'étude. Par analogie, l'expression « *haikai danrin* » 俳諧談林 (littéralement « forêt de santal du *haikai* » fut utilisée comme nom collectif par un groupe de poètes assemblés autour de Tashiro Shôi 田代松意, à Edo, avant de désigner tout le courant s'opposant à l'école Teimon.

[232] Le titre « recueil des chiots » fait référence au titre du *Recueil de Tsukuba des chiens* de 1525. À l'auto-dérision véhiculée par le mot « chien » s'ajoute la déférence envers les compilateurs du *Recueil de Tsukuba des chiens* : les chiots ne sont pas encore parvenus à égaler les chiens. Le compilateur est Matsue Shigeyori 松江重頼 (1602-1680), disciple de Teitoku.

général. La liberté du *haikai* consistait précisément à pouvoir avoir recours à tout ce vocabulaire interdit dans le *waka*. Plus encore : dans la pratique du *haikai* telle que la définit Teitoku, c'est la présence des mots de ce vocabulaire spécifique qui définit le *haikai*. En d'autres termes, le *haikai*, c'est du *waka* (*renga*) dans lequel il y a des mots du *haikai*[233].

Au-delà d'un simple choix de vocabulaire, ce qui est en jeu dans le *haikai* est un procédé consistant à prendre à contre-pied les références poétiques conventionnelles du *waka*. Le décalage avec l'attente produite par la tradition poétique associée à des motifs connus est l'un des principaux ressorts comiques du *haikai*. Pour illustrer cette dimension parodique ou transgressive du *haikai*, prenons l'un des plus célèbres poèmes de Teitoku[234].

花よりも
団子やありて
帰る雁
« Aux fleurs,
Préférer les douceurs. »
Ainsi s'en retournent les oies

Les oies sauvages qui repartent (*kaeru kari* 帰る雁), ou oies du printemps (*haru no kari* 春の雁), constituent un motif poétique associé au printemps, bien représenté dans les anthologies poétiques depuis le *Recueil de poèmes anciens et modernes*[235]. Dans le *waka*, ces oies du printemps qui repartent vers le nord évoquent le départ et la séparation. Ici, le poète semble se demander pourquoi les oies repartent juste avant la belle saison des

---

[233] Voir HORIKIRI Minoru 堀切実, « *Sôkatsu – Bashô no hairon* » 総括・芭蕉の俳論 (Analyse d'ensemble : la théorie du *haikai* de Bashô), S-NKBZ 88, p. 662.

[234] Poème contenu dans le *Recueil des chiots* (*Enoko shû* 犬子集), dans *Recueils de haikai de la première période* (*Shoki haikai shû* 初期俳諧集), S-NKBT 69, 1991, p. 29 (poème n° 307). Pour l'analyse de ce poème, voir également *Anthologie de haiku et de textes en style haikai de l'époque d'Edo* (*Kinsei haiku haibun shû* 近世俳句俳文集), S-NKBZ 72, p. 25-26 (poème n° 14).

[235] Par exemple dans ce poème d'Ise : « Au printemps s'étend la brume / négligeant cela s'en vont les oies / Est-ce parce qu'elles sont habituées à leurs contrées sans fleurs ? » 春霞立つを見捨てて行く雁は花なき里に住みやならへる. *Kokin waka-shû*, S-NKBT 5, p. 27 (po. n° 31).

cerisiers en fleurs. Conscient que les oiseaux migrateurs sont guidés par le besoin de trouver de la nourriture, il cite un dicton, « Aux fleurs préférer les douceurs », utilisé pour décrire l'attitude intéressée de qui place la recherche du profit au-dessus du raffinement poétique. L'allusion au motif poétique des oies devrait évoquer la contemplation des fleurs et la mélancolie, mais la citation du dicton nous conduit vers des considérations des plus matérielles. Le comique de ce poème de Teitoku réside donc dans la confrontation brutale entre le raffinement esthétique des images conventionnelles et la banalité du dicton, autrement dit entre l'univers raffiné et l'univers vulgaire.

Cette dimension parodique du *haikai* est particulièrement évidente chez Teitoku et chez ses disciples. Ce n'est que vers la fin du XVIIe siècle, à partir de Matsuo Bashô, que le *haikai* se détachera de la tradition du *waka*, pour se définir comme une saisie instantanée du réel. Cette prise de position de Bashô est patente lorsqu'il proclame : « Le *haikai*, c'est uniquement ce que j'ai sous les yeux[236]. » Il affirme ainsi avec force que la poésie doit être l'expression de l'expérience vécue par le poète, et non pas une variation à partir des références poétiques conventionnelles. Cependant, et malgré cette profession de foi, chez Bashô encore le primat de la référence aux poèmes anciens est évident. Prenons par exemple son célèbre poème de la grenouille et de l'étang :

古池や
かわず飛び込む
水の音
Le vieil étang
Une grenouille plonge
Bruit de l'eau.

Le caractère comique d'un tel poème n'est perceptible que si l'on connaît la convention poétique usuelle, par laquelle la grenouille est associée à l'eau courante et pure d'un

---

[236] PIGEOT Jacqueline, dans PIGEOT Jacqueline, TSCHUDIN Jean-Jacques, *La Littérature japonaise*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 60.

ruisseau ainsi qu'à la fleur jaune nommée corète (*yamabuki* 山吹). Assise au bord de l'eau, la grenouille contemple les fleurs dont les pétales se détachent et pleure la fin du printemps[237]. Associer la grenouille à une eau croupissante et à un vil bruit d'eau est comique du fait du décalage avec l'image conventionnelle[238]. On peut donc affirmer que la connaissance de la poésie ancienne est indispensable à la pratique du *haikai* pendant tout le XVIIe siècle au moins.

Cette poésie totalement novatrice qu'est le *haikai* ne naît pas en réaction au *waka* ; elle naît dans le courant d'une parfaite connaissance des *waka* et des classiques. La vigueur avec laquelle le *hakai* se développe à ses débuts vient précisément de l'énergie qu'il peut puiser dans la longue histoire du *waka*. Ainsi, s'il y a une opposition entre les deux genres poétiques que sont le *waka* et *haikai*, ce n'est pas une simple opposition binaire entre deux termes égaux, mais un rapport hiérarchique, dans lequel le *haikai* est évidemment subordonné au *waka*. L'imaginaire poétique du *waka* est un univers clos sur soi et autonome, et la pratique de cette forme de poésie n'exige que la connaissance de sa propre tradition. À l'inverse, la pratique du *haikai* impose la connaissance des poèmes en style *haikai* antérieurs, mais aussi, voire surtout, la connaissance de la tradition du *waka*. C'est un univers ouvert sur son modèle et dépendant de celui-ci.

---

[237] La grenouille « pleure » grâce un jeu d'homophonie entre deux verbes prononcés *naku* : « pleurer » et « pousser un cri ». L'image de la grenouille pleurant auprès des corètes se trouve par exemple dans un poème anonyme du *Recueil de poèmes anciens et modernes* : S-NKBT 5, p. 53 (po. n° 125).

[238] Ce poème est paru initialement dans le recueil *Jour de printemps* (*Haru no hi* 春の日). Voir *Les Sept Livres de Bashô* (*Bashô shichibu shû* 芭蕉七部集), S-NKBT 70, p. 49 (po. n° 316). Shikô 支考, disciple de Bashô, raconte que Kikaku 其角, un autre disciple, avait suggéré « la corète » pour débuter le poème, mais Bashô aurait rejeté la proposition et choisi « un vieil étang ». Cette anecdote démontre que Bashô choisit de s'éloigner le plus radicalement possible de l'image conventionnelle. Voir S-NKBZ 70, p. 146-147 (po. n° 267) et HASEGAWA Kai 長谷川櫂 *Furuike ni kawazu wa tobikonda ka* 古池に蛙は飛びこんだか (La grenouille a-t-elle plongé dans l'étang ?), Kashinsha, 2005, p. 15.

Promoteur de l'autonomie du style *haikai*, Matsunaga Teitoku fut lui-même formé en tant que poète de *waka*. On raconte que l'intérêt de Teitoku pour le *haikai* est né d'une discussion avec Hosokawa Yûsai 細川幽斎 (1534-1610), qui fut son professeur de *waka*. Pour les poètes de cette génération, la pratique du *waka* est une forme d'étude, tandis que le *haikai* est un divertissement. Mais c'est un divertissement savant ; la connaissance de tous les classiques étant un préalable à sa pratique[239]. Aussi, dans le cours privé que crée Matsunaga Teitoku, la base de l'enseignement est l'apprentissage de la poésie ancienne classiques.

Dans son analyse de la parodie, Linda Hutcheon observe que « la parodie s'épanouit à des époques de sophistication de la culture, qui permet aux parodistes de pouvoir être assurés que les lecteurs (ou le public, ou l'auditoire) de la parodie auront les compétences nécessaires[240]. » Cette analyse est tout à fait pertinente dans le cas du *haikai*, dont la pratique n'eût pas été possible sans une parfaite connaissance de la poésie classique, tant du côté de celui qui composait le poème que de celui qui l'entendait ou le lisait.

La deuxième moitié du XVIIe siècle est marquée par de nombreuses rivalités et dissensions, tant au sein de l'école Teimon qu'entre Teimon et les écoles concurrentes.

Les critiques opposées à l'école Teimon se concentrent principalement sur l'importance donnée par Teitoku à l'usage des *haigon* (mots du *haikai*) pour définir le *haikai*. Selon ses détracteurs, le caractère central du vocabulaire eut pour conséquence fâcheuse d'aboutir à un formalisme maniéré ou à la réduction de la poésie à de simples jeux de mots. La première critique en ce sens fut formulée par Matsue Shigeyori, l'un des plus importants

---

[239] Dans un entretien, Nagashima Hiroaki 長島弘明 insiste sur la constance d'un lien étroit entre étude et écriture tout au long de l'époque d'Edo. « Bungaku to gakumon no aida » 文学と学問の間 (Entre la littérature et l'étude), *Bungaku* 文学, Iwanami shoten, mai-juin 2007, p. 2-25. Voir également LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national – Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle*, Les Belles Lettres, 2005, p. 38.

[240] « Parody prospers in periods of cultural sophistication that enable parodists to rely on the competence of the reader (viewer, listener) of the parody », Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London: Methuen, 1985), 19.

disciples de Teitoku, alors en rupture avec son maître. Plus tard, d'autres poètes plus jeunes que Teitoku, considérant que le *haikai* selon Teitoku était trop attaché aux formes et n'allait pas assez loin dans la recherche d'une expression poétique libre, se placèrent sous l'autorité de Nishiyama Sôin 西山宗因 (1605-1682), créant ainsi l'école Danrin, dont l'âge d'or se situe dans les années 1673-1680. L'école Danrin revendiquait une plus grande liberté créatrice, en se fondant notamment sur un usage plus radical de la langue orale et de l'humour : en effet, pour Sôin et les autres poètes de l'école Danrin, Teitoku n'allait pas assez loin dans l'humour et s'était trop éloigné de la poésie en chaîne de style *renga* des origines. L'école Danrin recherche les devinettes spirituelles, les inventions inattendues, l'expression libre jusqu'à l'obscénité parfois.

Cette opposition entre Danrin et Teimon rappelle l'opposition entre les deux poètes du XVIe siècle considérés comme les initiateurs de la poésie en style *haikai* : Sôkan, partisan des détournements comiques ne craignant pas l'indécence, et Moritake, en faveur d'un humour plus raffiné, sensible à la bienséance, et reposant principalement sur des jeux de mots. *Mutatis mutandis*, on pourrait donc presque résumer l'histoire du *haikai*, de ses débuts jusqu'à la fin du XVIIe siècle, comme l'histoire des tensions entre deux options possibles pour la poésie comique : celle d'une primauté accordée à l'esprit ou celle d'une primauté accordée à la lettre.

La position dominante dans le champ du *haikai* passe ainsi de Teimon à Danrin, puis de Danrin à Bashô. Cette évolution correspond aussi à la concurrence entre les trois centres de pouvoir économique et culturel : Kyôto pour Teimon, Ôsaka pour Danrin et Edo pour Bashô. Le glissement vers Bashô et Edo illustre l'importance croissante que prend alors la capitale shogunale, tant sur le plan économique que culturel.

Les années pendant lesquelles Kigin publie la plupart de ses éditions commentées correspondent à une période d'affrontement entre Teimon et Danrin, chacune des deux écoles essayant d'étendre son influence sur la population bourgeoise pratiquant le *haikai*. Mais ce n'est pas tout : c'est également une période d'affrontement à l'intérieur de l'école Teimon. Matsunaga Teitoku meurt en 1653. Dans les années qui suivent, ses principaux disciples rivalisent pour hériter du prestige attaché à l'école Teimon.

Dans ce contexte très concurrentiel, la connaissance des classiques japonais est un indéniable atout, étant donné le caractère central de la référence au *waka* dans la

composition du *haikai*, tout particulièrement dans l'école Teimon. Or Teitoku, puis Kigin, tirent leur légitimité du fait qu'ils se présentent comme les héritiers du savoir accumulé par une lignée de prestigieux commentateurs médiévaux. Il nous faut ici remonter un peu en arrière pour présenter cette lignée de poètes lettrés.

2. L'école Teimon et la transmission secrète

À partir de l'époque de Muromachi, la connaissance de la poésie de l'époque de Heian, ainsi que des œuvres associées à la poésie, se cristallise autour d'un corpus de gloses plus ou moins secrètes, transmis de maître à disciples, désigné sous le nom de *Kokin denju* 古今伝授, ou « transmission du [*Recueil de poèmes*] *anciens et modernes* ». Daniel Struve rappelle que cette transmission secrète est née « en réponse aux bouleversements sociaux qui menaçaient la société aristocratique où s'était développé le *waka*, dans le contexte des luttes acharnées qui opposèrent les différentes écoles poétiques remontant à Teika[241]. »

Cette transmission secrète était matérialisée par le don, du maître à son disciple, de fragments de papier (*kirigami* 切紙) sur lesquels étaient notés des explications sur certains mots obscurs « et surtout des élaborations symboliques mettant en valeur le rôle politique de la poésie, intimement liée à la prospérité du pays »[242]. Le contenu de ces papiers était certes tenu pour hautement important par ceux qui les détenaient, mais la valeur des fragments de papier tient surtout à ce qu'ils servaient de preuve de la passation légitime du savoir. Alors qu'ils étaient à l'origine censés fixer un enseignement oral, ils devinrent peu à peu l'élément principal de cette transmission.

Parallèlement à cette transmission exclusive, la connaissance des *waka* passe également par des écrits, dans lesquels des lettrés consignent l'enseignement oral reçu de leur maître. C'est ainsi que naît un genre de textes désignés sous l'intitulé de « notes sur le vif » (*kikigaki* 聞書き), qui sont en somme des prises de notes, et se caractérisent par un

---

[241] Voir STRUVE Daniel, « Les traditions secrètes dans le *haikai* de Matsunaga Teitoku à Ihara Saikaku », dans le dossier spécial « Étude de l'époque d'Edo à travers les transmissions secrètes (*hiden*) d'un art ou d'une pensée », *Benkyô-kai. Revue d'études japonaises du CEEJA*, Publications Orientalistes de France, 2005, p. 248.

[242] *Ibid*., p. 249.

effacement de l'auteur, lequel affirme toujours noter fidèlement l'enseignement reçu sans ajout de sa part. À l'époque de Muromachi, on observe donc un mode de transmission hybride, à la fois savoir ouvert, puisque ces manuscrits circulent et que la connaissance des *waka* gagne peu à peu des couches populaires, et savoir fermé, transmis de maître à disciple, dans un grand respect des choses secrètes. À l'époque d'Edo, les termes *hiden* 秘伝 (transmission secrète) ou *hiketsu* 秘訣 (explications secrètes) se retrouvent dans les titres d'ouvrages imprimés, le mode de diffusion de l'imprimé étant bien entendu antinomique avec le principe même de la transmission secrète. Dans ce cas, le terme de « transmission secrète » servait essentiellement à affirmer la légitimité, l'authenticité du savoir contenu dans ces ouvrages. Toutefois, jusqu'à la génération de Kitamura Kigin, il existe un savoir exclusif détenu par quelques élus.

Les prémices de ces enseignements secrets remontent aux XIe et XIIe siècles, alors que la culture du *waka* s'épanouit à la cour : dès cette époque apparaissent des enseignements secrets (*hisetsu* 秘説) relatifs aux poèmes, visant à résoudre les difficultés d'interprétation des poèmes, ou des mots.

L'émergence de ces enseignements secrets est liée à des luttes entre différentes familles, puis différentes lignées de maîtres et disciples, chacune revendiquant être détentrice du savoir le plus légitime. La pratique de la poésie était intimement liée au pouvoir impérial depuis l'époque de Heian. La présence au sein de la cour des lettrés possédant une haute connaissance des anthologies poétiques et autres classiques japonais était donc indispensable[243]. La connaissance des *waka* garantissait une place prestigieuse au sein de la cour, d'où l'importance stratégique de ne transmettre la connaissance secrète qu'à quelques disciples choisis. Ces transmissions secrètes correspondent donc à un contenu concret — l'interprétation jugée correcte d'un poème ou d'un mot — mais elles ont aussi une fonction

[243] Voir ASADA Tôru 浅田徹, KATSUHARA Haruki 勝原晴希, SUZUKI Ken.ichi 鈴木健一, HANABE Hideo 花部英雄, WATANABE Yasuaki 渡部泰明, *Uta no chikara* 和歌の力 (La puissance du *waka*), série « *Waka o hiraku* », vol. 1, Iwanami shoten, 2005, et *Waka to kizoku no sekai* 和歌と貴族の世界 (Le *waka* et l'univers de la noblesse), comité éditorial du Musée national d'histoire du Japon (*Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan*), Hanawa shobô, 2007.

d'autolégitimation, le secret permettant d'affirmer à la fois la légitimité de la personne détentrice de la connaissance et la légitimité du savoir transmis.

Ainsi, vers la fin de l'époque de Heian, apparaissent deux lignées de transmissions secrètes concurrentes, respectivement au sein de la famille Rokujô 六条 et de la famille Nijô 二条. Dans la famille Nijô, la transmission s'effectue de Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204) à Kujô Kanezane 九条兼実 et à Fujiwara no Teika.

Vers la fin du XIIIe siècle, ce sont trois puissantes familles, Nijô 二条, Reizei 冷泉 et Kyôgoku 京極, qui se disputent la suprématie dans les domaines politique et économique, mais aussi dans le domaine des arts, et tout particulièrement dans l'étude et la pratique des *waka*. La famille Nijô, qui revendique l'héritage de Shunzei et de Teika, est plus conservatrice que les deux autres. En des temps troublés sur le plan politique, et face à l'avènement d'une société guerrière, la famille Nijô s'érige en protectrice de la culture raffinée de la cour des temps anciens, et finit par dominer définitivement ses rivales au début du XIVe siècle.

Le *Kokin denju* proprement dit se formalise à partir de l'époque de Muromachi. L'enseignement qui avait été élaboré par le moine Ton.a 頓阿 (1289-1371) est recueilli par Tô no Tsuneyori 東常縁 (1401 ?-1484 ?), puis transmis au poète de *renga* Sôgi 宗祇 (1421-1502) qui la transmet à son tour à l'érudit et homme de cour Sanjônishi Sanetaka 三条西実隆 (1455-1537)[244]. De Sanjônishi Sanetaka, il passe ensuite à son fils Kin.eda 公条 puis à son petit-fils Saneki 実枝 qui le transmet au guerrier et poète Hosakawa Yûsai 細川幽斎 (1534-1610). La lignée de Sôgi, Sanjônishi Sanetaka et Yûsai est considérée comme le courant légitime (*tôryû* 当流) de l'enseignement poétique.

À partir des disciples de Yûsai, le *Kokin denju* se subdivise en plusieurs branches. D'un côté, il trouve son prolongement à la cour avec l'empereur retiré Go-Mizunoo 後水尾

---

[244] Voir STRUVE Daniel, *op. cit.*, p. 247-265.

(1596-1680)[245] et l'École du palais (Dôjô-ha 堂上派) qui demeurera l'école officielle du *waka* pendant toute l'époque d'Edo. La lignée légitime a également engendré des lignées parallèles, moins prestigieuses, mais qui jouèrent un rôle majeur dans la diffusion de la connaissance de la poésie en dehors de la cour : la « transmission secrète de Sakai » (Sakai *denju* 堺伝授, de Sôgi à Botanka Shôhaku 牡丹花肖柏) et la « transmission secrète de Nara » (Nara *denju* 奈良伝授, de Botanka Shôhaku à Hayashi Sôji 林宗二). Enfin, Yûsai transmet également cet enseignement à Matsunaga Teitoku, qui en fera la base de son enseignement.

Teitoku a étudié le *renga* auprès de Satomura Jôha 里村紹巴, et le *waka* auprès de Kujô Tanemichi 九条植道 et de Hosokawa Yûsai. Yûsai, qui était un guerrier et un chef de fief, n'a pas voulu transmettre la totalité du contenu de la tradition secrète de la poésie à Teitoku, à cause des origines modestes de celui-ci, mais il lui en a transmis une grande partie, comme sur la prononciation et les lectures correctes[246]. Plus que la teneur exacte de cet enseignement, ce qui importe est qu'il permet à Teitoku, et au-delà, à Kigin, de se présenter comme l'héritier de la lignée légitime du *kokin denju*.

Présenter sur le même plan, comme nous venons de le faire, des personnages qui occupaient à vrai dire des rôles très différents dans la société relève sans doute pour partie de la légende dorée. Il faudrait présenter de façon plus détaillée et contextualisée les raisons pour lesquelles ils se livraient à l'activité de commenter les textes. Ainsi, par exemple, Sôgi est lié à Kaneyoshi parce qu'il a été son élève, mais tout sépare Kaneyoshi (qui occupait les plus hautes fonctions de l'État) de Sôgi (qui tirait un revenu de son enseignement des classiques). La logique linéaire est mise à mal par la réalité du contexte propre à chacune de ces générations. Si l'on peut, malgré cette importante réserve, présenter ces commentateurs de façon linéaire, c'est parce qu'ils ont été perçus par les générations ultérieures comme constituant une lignée. En outre, malgré des disparités de contexte et de situation, décrire

---

[245] L'empereur retiré Go-Mizunoo a reçu l'enseignement secret du prince Toshihito Shinnô 智仁親王 (1579-1629), qui lui-même l'avait reçu de Hosokawa Yûsai.

[246] Voir STRUVE Daniel, *op. cit.*, p. 253.

cette histoire du *kokin denju* de cette façon linéaire permet de mettre en valeur la continuité d'un mode de rapport aux textes en langue vernaculaire qui consiste à accompagner le texte de commentaires, oraux ou écrits. Sans ces commentaires transmis par un maître, la lecture des œuvres anciennes semble impossible[247].

Kitamura Kigin avait appris la poésie auprès de Matsunaga Teitoku, qui lui-même, nous l'avons évoqué, avait reçu l'enseignement du *kokin denju* auprès du guerrier Hosokawa Yûsai. Yûsai est connu pour son commentaire sur *Les Contes d'Ise* et pour une monumentale compilation de commentaires sur le *Roman du Genji*[248]. Mais Yûsai est particulièrement célèbre pour l'anecdote du siège du château de Tanabe (province de Tango), une bataille qui eut lieu en 1600, en marge de la bataille de Sekigahara. Yûsai, qui s'était rangé aux côtés de Tokugawa Ieyasu, était retranché dans le château de Tanabe, faisant face à 15000 assaillants. Le siège dura près de deux mois. Pour expliquer la durée de ce siège, on invoque le fait que de nombreux guerriers des armées de l'Est, alors en position d'assaillants, étaient des disciples de Yûsai. En outre, le prince Hachijô no miya Toshihito 八条宮智仁, disciple direct de Yûsai, qui n'avait pas encore reçu la totalité des enseignements secrets du *Kokin denju*, demanda l'intervention de son frère l'empereur Go-Yôzei, lequel ordonna un cessez-le-feu afin que Yûsai puisse sortir indemne des combats et finaliser la transmission de son enseignement secret. Cette anecdote exemplaire nous raconte combien était précieux l'enseignement de la poésie aux yeux des détenteurs du pouvoir, que ce soit parmi les guerriers ou à la cour impériale.

De la mort de Yûsai en 1610 à la naissance de Kigin en 1624, il n'y a qu'une quinzaine d'années. Certes, il y a loin de l'univers des batailles de Yûsai au monde bourgeois s'installant dans la paix, qui est celui où évolue Kigin. Mais comment ne pas penser que le souvenir de ce glorieux devancier était encore ressenti comme proche par Kigin ? Comment penser que l'anecdote bien réelle de Yûsai, seul détenteur de la connaissance légitime de la

---

[247] Concernant le *Kokin denju*, voir aussi S-NKBT 近世随想集, SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Genji monogatari monogatari* 源氏物語ものがたり (Le Roman du *Roman du Genji*), Shinchô-sha , coll. « Shinchô bunko », 2008.

[248] Le *Mingô nisso* 岷江入楚 (La rivière Sichuan dans le pays de So), recueil de commentaires rédigé par l'un de ses disciples, mais compilant de fait les enseignements de Yûsai.

poésie assiégé dans son château, n'a pas contribué à façonner le rapport à la connaissance de Teitoku, puis de Kigin, et leur conscience de détenir un savoir unique et précieux ?

Teitoku a accompagné le changement de société, du Moyen Âge à l'époque d'Edo, en mettant la culture des nobles à la portée des bourgeois des villes. Dans les premières années du XVIIe siècle, suivant l'exemple de son ami le penseur néo-confucianiste Hayashi Razan, Teitoku commença à dispenser des cours à des jeunes bourgeois. De la sorte, c'est la connaissance héritée de la transmission secrète que Teitoku va largement divulguer[249].

En somme, le rapport de Teitoku à la connaissance des classiques est dans une tension entre le fermé et l'ouvert, entre le secret de la transmission linéaire et la diffusion au plus grand nombre par les cours publics et le livre imprimé. Ou encore, pour reprendre la terminologie employée par Christian Jacob, entre la lignée et le cercle[250]. Dans cette tension qui tiraille son action entre deux impératifs opposés, Teitoku incarne les changements de la société dans laquelle il vit.

Les deux impératifs antinomiques que sont la nécessité de la diffusion et le prix accordé au savoir secret se retrouvent également chez Kigin. La nécessité de la diffusion prend forme dans sa vaste entreprise de publier des éditions commentées. Le respect des connaissances secrètes reçues se traduit par son attitude consistant à se proclamer légitime, et à rejeter comme illégitimes les commentaires de ceux qui n'ont pas reçu la transmission secrète.

L'évolution historique générale est celle du passage du modèle de la lignée au modèle du cercle, mais, en cette période de transition, Teitoku, puis Kigin justifient la place prépondérante qu'ils occupent dans le cercle par la légitimité héritée de la lignée.

Cette autolégitimation par l'inscription dans une lignée est contradictoire avec l'attitude que prônèrent plus tard les tenants des études nationales, comme Motoori Norinaga,

---

[249] Dans les écrits de la fin de sa vie, il exprimera certains remords à avoir diffusé aussi largement l'enseignement secret dont il était l'héritier, notamment en ce qui concerne l'enseignement secret du recueil *De cent poètes un poème* (*Hyakunin isshu* 百人一首).

[250] JACOB Christian, « Le cercle et la lignée », *Lieux de savoir*, t. 1, « Espaces et communautés », Albin Michel, 2007, p. 125-133.

lesquels entendaient fonder leur connaissance des textes sur un rapport direct avec les textes, non médié par les exégèses antérieures. Plus que le contenu des commentaires de Kigin, c'est cette dépendance affirmée aux interprétations anciennes, ce respect des maîtres, qui était intolérable pour Norinaga, d'où son rejet de Kigin, qui eut pour conséquence l'image d'archaïsme attaché à sa réputation chez les chercheurs du début du XXe siècle.

C) Kigin et l'art d'étudier les textes

Kitamura Kigin 北村季吟 (1624-1705) fut l'un des plus brillants disciples du plus célèbre maître de *haikai* du début de l'époque d'Edo, Matsunaga Teitoku, et fut également le maître de Matsuo Bashô, qui rénova le *haikai* à la fin du XVIIe siècle[251]. Il eut un parcours exemplaire : travaillant tour à tour auprès de la cour et pour le *bakufu*. Il fut également le seul des disciples de Teitoku à s'illustrer dans le domaine du *waka* et celui du *haikai*. Enfin, il est le plus grand commentateur de textes anciens de sa génération.

---

[251] Bashô a été l'un des disciples de Kigin, mais la question de savoir s'ils ont été proches ou non a fait l'objet d'ardents débats. Pour OGATA Tsutomu 尾形仂, le livre de transmission de Kigin *L'Arbre-fossile du haikai* a eu une influence déterminante sur Bashô : « Bashô to *Umoregi* » 芭蕉と埋木 (Bashô et *L'Arbre fossile*), *Renga haikai kenkyû* 連歌誹諧研究, n° 13 (1957). À l'inverse, selon Odaka Toshirô 小高敏郎, spécialiste de Matsunaga Teitoku, cette influence est négligeable : « Bashô to hiden » 芭蕉と秘伝 (Bashô et la transmission secrète), *Haiku* 俳句 (Haiku), septembre 1957. Voir aussi NOMURA Takatsugu 野村貴次, *Kitamura Kigin no hito to shigoto* 北村季吟の人と仕事, Tôkyô, Shintensha,1977 p. 60 *sq*. et SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Kitamura Kigin* 北村季吟 (Kitamura Kigin), Minerva shobô, 2004, p. iii-iv et p. 95 sq.

Cependant, l'œuvre de Kitamura Kigin n'a quasiment pas été étudiée jusqu'au milieu du XXe siècle[252], et son importance a longtemps été minorée. Il pâtit d'une relecture téléologique de l'histoire, qui fait de lui le représentant d'un courant conservateur de la poésie en style *haikai* et l'héritier d'une pratique archaïque de l'étude.

Nous voudrions tâcher ici de replacer Kigin dans son temps et d'évaluer la place des éditions commentées dans son œuvre.

1. Origines familiales et formation

Kitamura Kigin naît le 11e jour du 12e mois de l'an 1624 (1ère année de l'ère Kan.ei) dans la province d'Ômi 近江, district de Yasu 野洲 (situé sur la rive sud du lac Biwa, à l'est de Kyôto), dans une famille de médecins lettrés.

Il est le troisième d'une dynastie de médecins pratiquant la poésie. Son grand-père Sôryû 宗竜 (1553-1644) avait appris la médecine auprès de Manase Dôsan 曲直瀬道三 (1507-1594), qui est considéré comme un pionner du développement de la médecine au Japon[253]. Dôsan fut également maître de *renga*, genre qu'il avait appris auprès de Satomura Jôha 里村紹巴. Sôen 宗円, le père de Kigin, apprit la médecine auprès de Manase Gensaku 曲直瀬玄朔 (1549-1631) et le *renga* auprès de Satomura Sôhaku 里村祖白 (?-1679). Il fut lui aussi maître de *renga*.

Dans son traité, *L'Arbre fossile du haikai* (*Haikai umoregi* 誹諧埋木, 1673), Kigin tire fierté du fait que son grand-père Sôryû fut l'élève de Satomura Jôha, qui fut un temps le poète de *renga* le plus influent. Kigin cite dans son traité des enseignements tirés des *Préceptes du renga* (*Renga kyôkun* 連歌教訓) de Jôha, enseignements que Sôryû avait

---

[252] À titre d'exception, on peut citer : ISHIKURA Shigetsugu 石倉重継, *Kitamura Kigin den* 北村季吟伝 (Biographie de Kitamura Kigin), Sanshô dô Matsumura shoten, 1897.

[253] À propos de Dôsan, voir MACÉ Mieko, *Médecins et médecine dans l'histoire du Japon*, Les Belles Lettres, 2013, p. 43-46 *et passim*.

reçu directement de Jôha[254]. Chez Kigin, l'affirmation de la légitimité de ses propres écrits est toujours lié au rappel de l'origine du savoir dont il est le détenteur.

Comme son grand-père et son père, Kigin étudie puis exerce la médecine et, comme eux, il étudie également la poésie. Il étudie la médecine auprès de Takeda Kyôsen 武田杏仙, et le *waka* ainsi que les textes anciens relatifs au *waka* auprès d'Asukai Masaaki 飛鳥井雅章 (1611-1671).

À l'âge de seize ou dix-sept ans, il commence à étudier le *haikai* auprès de Yasuhara Teishitsu 安原貞室 (1610-1673), disciple de Matsunaga Teitoku, et devient six ans plus tard le disciple direct de Matsunaga Teitoku. Pendant ces années de formation, il réside à Nagaoka, ville située au sud de la capitale Kyôto, et qui fut une éphémère capitale de 784 à 794. Au cours de ces années-là, il est probable qu'il tire son revenu de la pratique de la médecine.

Il se marie vers 1644, à l'âge de 21 ans. L'identité de son épouse, prénommée Man まん, n'est pas connue, mais certaines sources la présentent comme une fille de la famille de Hata no Sôha 秦宗巴[255]. Hata no Sôha était un médecin renommé, disciple de Manase Dôsan, qui fut l'auteur d'un commentaire sur les *Heures oisives*. De cette union avec Man naissent neuf enfants, dont quatre meurent en bas âge : survivront deux fils et trois filles. L'aîné de ses fils, Koshun 湖春, suit la carrière de son père dans la poésie.

Lorsque Kigin entre à l'école Teimon, celle-ci est au sommet de sa popularité. L'étude auprès de Teishitsu, puis de Teitoku, lui permet d'acquérir la connaissance des classiques japonais. Kigin est connu pour son grand sérieux dans l'étude et sa grande capacité de travail. Il apprenait par cœur les textes qu'il étudiait, comparait les manuscrits, étudiait les sources permettant de comprendre ces textes. Il a copié lui-même les manuscrits

---

[254] On trouve des références à Jôha en plusieurs endroits de *L'Arbre fossile*. Voir *Haikai umoregi* 誹諧埋木 (L'Arbre fossile du *haikai*), dans OGATA Tsutomu 尾形仂 (éd.), *Kigin hairon shû* 季吟俳論集, Koten bunko, vol. n° 151, 1960, p. 65, p. 66 et p. 68. Shimauchi Keiji souligne comment Kigin utilise la référence à Jôha à des fins d'autolégitimation. Voir SHIMAUCHI Keiji, *op. cit.*, p. 29.

[255] SHIMAUCHI Keiji, *op. cit.*, p. 68.

préparatoires pour l'impression (*hanshita* 版下) de la plupart des éditions commentées qu'il a publiées, et apportait un grand soin à spécifier ses sources[256]. Kigin cite souvent d'autres œuvres dans ses éditions commentées. Sa capacité à présenter les classiques par la suite repose sur la solidité de ses années de formation.

2. Kigin et le *haikai*

La carrière de Kigin en tant que poète de *haikai* commence réellement vers la fin des années 1640. En 1648, Kigin achève son premier ouvrage, *La Source dans la montagne* (*Yama no i* 山之井), un recueil de *haikai* structuré en quatre parties correspondant aux quatre saisons, contenant des explications relatives aux mots de saisons utilisés comme thèmes des poèmes (*kidai* 季題). Il y fait preuve de grand talent pour le commentaire des œuvres. L'année suivante, il rédige *Nuit de lune du douzième mois* (*Shiwasu no tsukiyo* 師走の月夜[257]), sorte de journal poétique dans lequel il note son quotidien d'apprenti poète. À cette époque, il prend déjà part à de prestigieuses réunions poétiques, ce qui prouve la confiance que lui accordait Teitoku. Il rédige également sa première édition commentée d'un texte classique, le *Commentaire sur les Contes de Yamato* 大和物語抄 (*Yamato monogatari shô*).

À la mort de Teitoku, en 1653, Kigin est encore un jeune disciple, et exprime le regret de n'avoir pas eu le temps d'apprendre suffisamment auprès de son maître. Mais c'est suite à cela qu'il s'impose comme le principal héritier.

---

[256] Voir NOMURA Takatsugu 野村貴次, *Kitamura Kigin no hito to shigoto* 北村季吟の人と仕事 (Kitamura Kigin, sa vie, son œuvre), Tôkyô, Shinten sha, 1977, p. 8.

[257] *Shiwasu no tsukiyo* est également connu sous le titre de *la cithare solitaire* (*Hitorigoto* 独琴). Il se compose de trois volumes. Dans le premier volume, *Chi* 知 (la connaissance), Kigin définit le *haikai* et commente des poèmes, dans le deuxième volume *Jin* 仁 (la bienveillance) et dans le troisième *Yû* 勇 (la bravoure), il note au jour le jour des poèmes ainsi que des pensées spontanées.

Le 24e jour du 3e mois de l'an 2 de l'ère Meireki 明暦 (1656)[258], il réunit trente de ses disciples pour un concours de poésie organisé aux abords du sanctuaire de Gion[259], le « Concours de poésie en chaîne de style *haikai* offerts aux dieux du sanctuaire de Gion » (*Gion hônô haikai renga awase* 祇園奉納誹諧連歌合) et en publie les poèmes la même année. Trois ans après la mort de Teitoku, les disciples majeurs de Teitoku, qui jusqu'alors menaient des luttes d'influence discrètes, commencent à révéler leur ambition. Kigin enseignait déjà du temps qu'il était disciple de Teitoku, mais ce concours de poésie marque le moment où il s'affranchit de la relation qui le lie à son premier maitre, Teishitsu[260], et s'érige en maître de lignée.

Au cours de cette année 1656, il y eut au moins huit recueils et traités de *haikai* publiés, ce qui représente une augmentation considérable par rapport aux années précédentes. Ce dynamisme éditorial émanait des principaux disciples de Teitoku, qui essayaient tous de s'imposer comme chef de file[261].

Dans ce contexte, Kigin rédige *L'Arbre fossile du haikai*, traité de *haikai* et livre de transmission de son enseignement, qui sera imprimé dix-sept ans plus tard. La rédaction de cet ouvrage, dans lequel il consigne l'essentiel de son enseignement relatif au *haikai*, témoigne également de sa volonté de s'affirmer comme chef d'école. Le décalage entre la rédaction et la publication tient sans doute au fait que cet ouvrage était utilisé comme vecteur de transmission secrète. Il devait donc circuler uniquement dans le cercle des disciples de Kigin. Sa publication semble être un acte de réaction à l'influence croissante de l'école Danrin, qui mettait en danger la lignée de Kigin. Selon Esaka Hironao, cet ouvrage eut un très grand succès sous sa forme imprimée : de livre de transmission, il est passé au

---

[258] L'année 1656 (an 2 de l'ère Meireki) est considérée comme une année-clé dans l'histoire du *haikai*. Voir ESAKA Hironao 榎坂浩尚, « Meireki ni nen no haidan ni tsuite » 明暦二年の俳壇について (Le monde du *haikai* en l'an 2 de l'ère Meireki), *Kokugo kokubun* 国語国文, mai 1958.

[259] Actuel sanctuaire de Yasaka (Yasaka jinja 八坂神社).

[260] La distance entre les deux hommes se transformera en affrontement.

[261] Voir l'article d'ESAKA Hironao consacré au *Gion hônô haikai renga awase* dans NKBDJ, et ESAKA Hironao, « Meireki ni nen no haidan ni tsuite », *op. cit.*

statut de manifeste ou d'ouvrage de référence pour la composition des poèmes en style *haikai*.

Kigin est également l'initiateur du genre des livres de *haikai* illustrés (*e-haisho* 絵俳書) avec *La Sauterelle* (*Inago* いなご) en 165. Il compile plusieurs recueils de *haikai* : le *Nouveau recueil de Tsukuba des chiens augmenté* (*Shin zoku inu tsukuba shû* 新続犬筑波集[262]) et *Suite à la Source dans la montagne* (*Zoku yama no i* 続山の井[263]) en 1667, puis *Suite aux Perles enfilées* (*Zoku renju* 続連珠) en 1676. Ce dernier comprend 6649 poèmes de 884 auteurs. Ce recueil se veut une démonstration du dynamisme de l'école de Kigin, et prend valeur de manifeste face aux écoles concurrentes. Kigin publie également de nombreux recueils de poèmes composés lors de joutes poétiques organisées avec des nobles : *Recueil de poèmes d'une joute en haikai* (*Haikai ryôgin shû* 誹諧両吟集), *Dix concours de poésie de Kigin* (*Kigin jû kai shû* 季吟十会集), *Vingt concours de poésie de Kigin* (*Kigin nijû kai shû* 季吟廿会集).

Kigin publie son deuxième traité, *Sens et forme du haikai* (*Haikai yôi fûtei* 誹諧用意風体) en 1676, en même temps que le recueil *Suite aux Perles enfilées*, dont il forme en quelque sorte l'introduction. Il y présente sa vision du *haikai* sous forme de questions et réponses, réparties en seize articles. À une époque où le *haikai* est en train de s'orienter vers une plus grande liberté et où l'école Danrin est en train de s'imposer, Kigin réaffirme sa légitimité, condamne ceux qui ne respectent pas suffisamment leur maître, affirme la nécessité d'étudier les classiques, et particulièrement le *Roman du Genji* et le *Livre-oreiller*, pour prétendre composer de la poésie de style *haikai*. *Sens et forme du haikai* est également un guide pour la composition (*sahô sho* 作法書), tout comme l'était aussi *L'Arbre fossile du haikai*.

3. Kigin, commentateur

Kigin publie la plupart de ses éditions commentées entre 1661 et 1682, soit la période où il est actif en tant que maître de *haikai*

---

[262] Le titre est une référence au *Inu Tsukuba shû* de Sôkan. Voir notes 229 et 232.

[263] Suite à la Source dans la montagne contient deux poèmes de Bashô.

- le Commentaire sur le journal de Tosa (Tosa nikki shô 土佐日記抄) en 1661,

- le Commentaire du glaneur à propos de l'Anthologie des trente-six poètes (Kasen shûsui shô 歌仙拾穂抄) en 1663,

- le Commentaire sur les Heures oisives, divisé en paragraphes (Tsurezure-gusa mondan shô 徒然草文段抄) en 1667,

- le Commentaires sur l'Anthologie de poèmes en japonais et en chinois (Wakan rôei shû chû 和漢朗詠集註) en 1671,

- le Roman du Genji. Commentaire de la lune sur le lac (Genji monogatari kogetsu shô 源氏物語湖月抄) en 1673,

- le Livre-oreiller. Commentaire de l'aurore au printemps (Makura sôshi shunsho shô 枕草子春曙抄) en 1674,

- le Commentaire du glaneur à propos des Contes d'Ise (Ise monogatari shûsui shô 伊勢物語拾穂抄) en 1680,

- le Commentaire du glaneur à propos de l'anthologie De cent poètes un poème (Hyakunin isshu shûsui shô 百人一首拾穂抄) en 1681,

- le Commentaire sur les Huit anthologies (Hachidai shû shô 八代集抄) en 1682.

Il se passe ensuite plusieurs années avant la parution de sa dernière édition commentée :

- le Commentaire sur l'Anthologie des dix-milles feuilles (Man.yô shûsui shô 万葉拾穂抄), en 1690.

En 1683, il devient le desservant du Nouveau sanctuaire Tamatsushima (*Nii Tamatsushima jinja* 新玉津島神社), un sanctuaire dédié à la déesse de la poésie Sotoori hime 衣通姫, situé sur l'avenue Gojô 五条 à Kyôto. Le sanctuaire originel de Tamatsushima était situé dans la province de Kii, mais le poète Fujiwara no Shunzei fit installer là un sanctuaire annexe honorant la même divinité. Pendant les six années qu'il passe dans ce sanctuaire, il se consacre exclusivement à l'étude de la poésie[264].

---

[264] TSUSHIMA Tomoaki, *op. cit.*, p. 199-204.

L'imposant corpus que représente l'ensemble des œuvres commentées par Kigin est en soi une démonstration de l'importance qu'il accordait à l'étude. Mais cela est également formulé clairement dans ses traités de *haikai* ou dans la postface de ses éditions.

Le lien entre étude et composition poétique est par exemple explicite dans la préface du *Commentaire de l'aurore du printemps* : à la fin de la préface, après une impressionnante liste d'ouvrages qui lui ont, affirme-t-il, servi de référence, il conclut : « Ainsi, [j'ai annoté ce livre] dans le seul but servir à l'étude de la poésie de mes disciples » (*Hitoe ni monjin* 偏に門人の歌学のため). De même, dans son introduction au *Commentaire de la lune sur le lac ; Roman du Genji*, après avoir cité les maîtres auprès de qui il a appris à lire le *Roman du Genji*, il conclut en disant qu'il rédige cette édition commentée « pour qu'il serve aux débutants » 初心の人のたすけとするもの也[265].

Son indéniable légitimité dans le domaine de l'étude lui sert d'argument pour jeter le discrédit sur d'autres maîtres de *haikai*. Dans *Sens et forme du haikai*, il écrit :

> Depuis que le vieil homme[266] est décédé, au fil du temps, des gens qui ne connaissent pas les textes pour l'étude de la poésie [*kasho* 歌書] et qu'ils n'ont pas reçu les enseignements secrets de la part d'un maître, en ont profité pour enseigner à des débutants, compilent des recueils, organisent des réunions de dix mille versets liés, et ne dédaignent pas les sottises des novices, ils échangent des propos lamentables de notre époque ou des paroles irresponsables.
> 彼老人うせ給ひて、やう〳〵年月へだゝりゆくにそへて、歌書もしらず、師伝もなき輩も、ほどにつけて初心の人の師となりつゝ、集をえらび、万句の席をひらきて、 若輩の雑言をもきらはず、此比のかたはらいたきことをも、放逸無慙をもいひあへる。

---

[265] KITAMURA Kigin 北村季吟, *Kogetsu shô* 湖月抄 (Commentaire de la lune sur le lac), Kôdan sha, coll. « Kôdan sha gakujutsu bunko », p. 33.

[266] Il s'agit de Matsunaga Teitoku.

Plus encore que dans son premier traité, Kigin insiste ici sur la nécessité de l'étude. À cette évolution manifeste, on peut imputer deux causes. D'une part, entre la rédaction de ces deux textes, *L'Arbre fossile* et *Sens et forme du haikai*, il s'est écoulé dix-neuf années pendant lesquelles Kigin s'est consacré à l'édition de textes anciens[267]. Mais aussi faut-il sans doute y voir un enjeu stratégique tendant à d'affirmer sa suprématie dans le monde du *haikai* en jouant de l'indéniable supériorité qu'il avait dans la connaissance des classiques.

Une même attitude est perceptible dans la postface de son édition commentée du recueil *De cent poètes un poème* (1681). Au cours des années précédentes étaient parues trois éditions commentées de ce recueil, qui émanaient de commentateurs revendiquant tous à tort être les héritiers de l'enseignement de Yûsai et de Teitoku. Cela était inadmissible pour Kigin, qui réagit non seulement en proposant sa propre édition commentée, mais en affirmant dans la postface sa légitimité, qui le distingue des autres commentateurs.

Dans son attachement au savoir reçu, Kigin est le digne héritier de son maître Teitoku, qui dans un ouvrage rédigé à la fin de sa vie, les *Notes sur les bienfaits reçus* 載恩記 (*Taionki*, écrit c. 1644, publié en 1682) présente les différents maîtres envers qui il est redevable, et affirme fortement l'importance de la transmission :

> Jusqu'au temps de ma jeunesse, le moindre débutant aurait eu honte d'ouvrir un livre de poésie sans avoir reçu l'enseignement d'un maître. Les jeunes gens d'aujourd'hui éprouvent au contraire de la honte à apprendre auprès des autres[268].

Teitoku excellait tant dans le domaine du *waka* que dans le domaine du *haikai*, mais la plupart de ses disciples ont choisi entre l'une ou l'autre de ces deux voies, amorçant un éloignement qui ira croissant. Seul Kigin n'a pas choisi, perpétuant encore le lien intrinsèque entre les deux traditions poétiques, et donc le lien entre l'étude et la pratique du *haikai*.

---

[267] Voir SHIMAUCHI Keiji, *op. cit.*, p. 81.

[268] *Taion ki*, *Oritaku shiba no ki* 載恩記・おりたく柴の記 (*Notes sur les bienfaits reçus, Notes du petit bois*), NKBT 95, Iwanami, 1964, p. 39. Cité et traduit par STRUVE Daniel, « Les traditions secrètes dans le *haikai* », p. 257.

Pour Kigin et pour Teitoku, l'étude des textes repose bien évidemment sur une connaissance sans faille du texte étudié, mais aussi – et peut-être surtout – sur la maîtrise des commentaires transmis par la lignée légitime. Le sens réel du texte n'est accessible que de façon médiée, indirecte, et l'étude des textes écrits n'est possible et valable que si elle est validée par un savoir transmis oralement.

Les éditions de textes de Kigin sont des mises en œuvre de ce rapport au texte et à la connaissance. Cela est particulièrement vrai concernant les textes qu'il accompagne de notes dans lesquelles il compile les commentaires antérieurs, comme dans le cas des *Contes d'Ise*. Le rôle de Kigin est d'alors d'associer l'interprétation légitime et traditionnelle au texte.

4. À Edo, auprès du shôgun

En 1689, Kigin est appelé à Edo auprès du *shôgun* Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉 (1646-1709), qui le nomme chargé de la poésie (*kagaku kata* 歌学方). Son fils Koshun l'accompagne, et l'emploi de chargé de la poésie deviendra une charge héréditaire de la famille Kitamura jusqu'au XIXe siècle.

Nul autre poète de *haikai* que Kigin, sans doute, n'aurait pu accéder à cette haute fonction. Le *haikai* était un genre en plein essor, face à un *waka* déclinant, mais le *haikai* était néanmoins encore considéré comme un genre vulgaire, par opposition à la poésie noble des *waka*, à une époque où la distinction entre raffiné et populaire trace un clivage important entre les différentes formes d'art. La noblesse du *waka* lui vient de sa longue histoire, de ses origines liées à la cour impériale. Au XVIIe encore, la cour, les nobles, l'élite des guerriers et des moines ne pratiquaient pas le *haikai*. Il fallait une personnalité irréprochable du point de vue de la connaissance légitime de la poésie, comme l'était Kigin, pour pouvoir enseigner le *haikai* aux nobles et aux lettrés[269]. En outre, selon Shimauchi Keiji, sa présence auprès du shôgun était une fin de carrière logique pour un homme qui fut bien souvent conseillé par son ambition, mais surtout qui considérait l'étude des *waka* comme la base de l'éducation morale, et en particulier de l'éducation morale des gouvernants[270].

---

[269] Voir SHIMAUCHI Keiji, *op. cit.*, p. 278.

[270] *Ibid.*, p. 274-278.

Dans des villes en pleine expansion, de riches bourgeois tentent d'acquérir un capital culturel qui soit en accord avec leur pouvoir économique. Mais tant la connaissance des textes anciens leur semble indispensable, tant l'abord de ces textes leur est difficile. Les obstacles sont nombreux, à commencer par une langue archaïque et des références anciennes qu'ils ne possèdent pas.

Entre les textes anciens et ceux qui voulaient les lire, il fallait que s'établisse une forme de médiation. Matsunaga Teitoku remplit ce rôle dans ses cours publics, puis ses disciples prolongent cette démarche dans leurs propres cours ou dans leurs écrits. Kitamura Kigin consacre de nombreuses années à enseigner les classiques, puis à publier sous forme d'éditions commentées le contenu de son enseignement.

Le décor est planté : voici le moment de présenter *Le Commentaire de l'aurore au printemps*.

Chapitre 4) MISE EN TEXTE ET MISE EN PAGE

Si le texte du *Livre-oreiller* est hétérogène, fragmenté et multiple, il trouve au moins un premier principe de cohésion dans la matérialité qui le contient. Les circonstances ayant amené un ensemble de mots à se trouver ensemble dans une entité codicologique donnée peuvent être plus ou moins fortuites ou aléatoires. Cependant, le lecteur ayant entre les mains un livre aura probablement envie de considérer que la présence des mots ensemble est motivée. Aussi, la surface de la page est le lieu où débute le processus de production du sens d'un texte.

Le contexte du milieu du XVIIe siècle japonais est le moment du développement de l'imprimerie à visée commerciale. Pour les textes, c'est une nouvelle ère, qui correspond à la possibilité de la reproduction du même. Dès lors, la production de la signification du texte est un acte collectif, puisqu'un grand nombre de lecteurs peuvent avoir un même objet dans les mains, et de ce fait faire porter leur réflexion commune dans la même direction. Dans ce processus, les lecteurs ne sont pas seuls face au texte : ils y sont guidés par les connaissances de savants pédagogues, dont la présence se manifeste sous forme de glose.

Kigin est le plus célèbre commentateur de sa génération, mais il n'est pas un individu isolé. D'autres maîtres de *haikai* et d'autres poètes produisent à la même époque des éditions commentées. En 1674, quelques mois avant la parution du *Commentaire de l'aurore au printemps*, était parue le *Commentaire du Livre-oreiller* de Sei Shônagon, l'édition commentée dont est l'auteur Katô Bansai 加藤磐齊, lui aussi disciple de Matsunaga Teitoku.

Né en 1625, Bansai est d'un an le cadet de Kitamura Kigin. Il reçut l'enseignement l'enseignement bouddhique au mont Hiei, temple principal du bouddhisme ésotérique de l'école Tendai, puis mena une vie de un moine-poète itinérant. Il pratiquait aussi le *haikai*, mais il est surtout connu pour ses *waka* et pour ses éditions commentées. Ce sont donc deux éditions réalisées par deux individus de la même génération et condisciples auprès du même

maître[271]. L'édition commentée de Bansai a été lue tout au long de l'époque d'Edo, parallèlement à celle de Kigin. Elle servit également de source pour certains des philologues qui établirent de nouvelles éditions du *Livre-oreiller* au début du XXe siècle. Toutefois, son influence a été nettement moindre que celle de Kigin.

Pour expliquer le succès de Kigin, on peut avancer plusieurs éléments : la richesse de son érudition d'abord, qui faisait de ses éditions commentées d'efficaces manuels pour l'apprentissage de la poésie, mais aussi sa qualité de maître de *haikai* renommé, qui lui garantissait un lectorat abondant, constituant le cercle élargi de des disciples. Enfin, sans doute faut-il également prendre en compte le caractère novateur de sa mise en page, qui permet de gérer une grande quantité de glose adjointe au texte.

Ce petit chapitre a pour but de décrire le *Commentaire de l'aurore au printemps* tel qu'il se présente au lecteur : sous forme d'objet-livre, avec un titre, mais aussi sous forme d'un texte, et d'une mise en page.

---

[271] Daniel Struve a présenté et analysé les différences d'approches entre ces deux poètes dans le cas de leurs éditions commentées des *Heures oisives*. Selon lui, l'approche de Bansai est clairement orientée vers une interprétation religieuse : *Les Heures oisives* seraient une transposition de la doctrine du bouddhisme Tendai. En revanche, Kigin reste dans une interprétation plus traditionnelle consistant à considérer que la pensée de Kenkô relève d'une forme de syncrétisme. Daniel Struve relève en outre que Kigin recherche avant tout dans le texte de Yoshida Kenkô l'illustration des théories de la poétique classique, plutôt que l'expression d'un corps de doctrine. STRUVE Daniel, « Les *Heures oisives* et le XIIe siècle », dans KYBURZ Josef A., MACÉ François, VON VERSCHUER Charlotte, *Éloge des sources. Reflets du Japon ancien et moderne*, Philippe Picquier, 2004, p. 207-237, en particulier p. 216-220. Il serait intéressant de faire une comparaison similaire dans le cas du *Livre-oreiller*, pour observer si Bansai tire également ce texte vers une interprétation religieuse. Cette approche comparative sortant du cadre de notre travail, nous limiterons ici la comparaison aux seuls traitements du texte et de la mise en page.

A) Présentation générale du Commentaire du printemps et de l'aurore

1. Données de base

Le *Commentaire de l'aurore au printemps* est un ouvrage en douze volumes, comptant entre 23 et 31 feuillets chacun. Il s'agit d'un imprimé tabellaire. Le manuscrit préparatoire (*hanshita* 版下) qui a servi pour l'impression est de la main de Kigin.

Le texte du *Livre-oreiller* est copié en intégralité, accompagné de glose sur deux niveaux : entre les lignes, et dans la marge supérieure.

Il est précédé d'une préface couvrant les 6 premiers feuillets du premier volume, structurée en cinq thèmes : une présentation de l'auteur, une explication du titre, un éloge des qualités de l'œuvre éditée, une présentation des manuscrits connus, enfin un exposé des sources utilisées pour la rédactions de la glose que Kigin a ajoutée au texte.

La dernière page du dernier volume est constituée par un colophon, rédigé en sino-japonais (*kanbun*) et signé Kitamura Kigin 北村季吟書. On y lit la date suivante : 17e jour du 7e mois de l'année du tigre et de l'aîné du bois, an 2 de l'ère Enpô (1674).

2. Répartitions des volumes

Le volume 1 (26 feuillets) contient la préface qui occupe les dix premiers feuillets, suivie du début du *Livre-oreiller*, de *Haru wa akebono* 春はあけぼの (NKBZ, n° 1, p. 63) à *Kokoro nikuki mono nari* こゝろにくきものなり (NKBZ p. 92, fin de la section *Oisaki naku, mameyaka ni*, n° 21).

Le volume 2 (28 feuillets) contient le texte de *Susamajiki mono* すさましきもの (ce qui correspond à *Susamajiki mono*, NKBZ n° 22, p. 92) à *omoiyararuru mo okashikarinu beshi* おもひやらるゝもおかしかりぬべし (NBKZ p. 125, fin de la section n° 43).

Le volume 3 (31 feuillets) commence à *Ko no hana ha* 木の花は (NBKZ n° 44, p. 125) et finit à *kokorobae mite zo ite ariku beki* こころはへ見てぞゐてありくべき (NBKZ p. 161, fin de la section n° 76).

Le volume 4 (31 feuillets) commence à *Arigataki mono* ありがたきもの (NBKZ n° 77, p. 161) et finit à *ue mo warawase owashimasu* うへもわらはせおはします (NBKZ p. 198, fin de la section n° 91).

Le volume 5 (28 feuillets) commence à *Medetaki mono* めてたきもの (NBKZ n° 92, p. 198) à *to iu mo okashi* といふもおかし (NBKZ p. 232, vers la fin de la section n° 107).

Le volume 6 (24 feuillets) commence à *Tsukumodoro no bettô suru koro* つくも所゛の別当する比。 (NBKZ p. 232, vers la fin de la section n° 107) et finit à *arisama nado o mo shirade yaminuru yo* ありさまなどをもしらでやみぬるよ (NBKZ p. 261, fin de la section n° 128).

Le volume 7 (28 feuillets) commence à *Mutoku naru mono* むとくなる物 (NBKZ n° 129, p. 261) et finit à *neri iro no kinu koso kitanage nare* ねりいろのきぬこそきたなげなれ (NBKZ p. 296, fin de la section n° 152).

Le volume 8 (26 feuillets) commence à *Iyashige naru mono* いやしげなる物 (NBKZ n° 153, p. 296) et finit à *imijû sesase tamaikere* いみじうせさせ給ひけれ (NBKZ p. 328, fin de la section n° 181).

Le volume 9 (30 feuillets) commence à *Miya ni hajimete mairitaru koro* 宮にはじめてまいりたる比 (NBKZ n° 182, p. 328) et finit à *inochi o nobu bekameru, geni kotowari ni ya* 命をのぶへかめる。げにことはりにや (NBKZ n° 221, p. 365).

Le volume 10 (28 feuillets) commence à *Mumaya wa* むまやは (NBKZ n° 223, p. 365) et finit à *to zo môshi naosu* とぞ申しなをす (NBKZ p. 400-401, vers le milieu de la section n° 256).

Le volume 11 (26 feuillets) commence à *Mikyô no koto ni* 御経のことに (NBKZ p. 401, vers le milieu de la section n° 256) à *sono ie aruji nite kiku koso okasi kere* 其家あるしにて聞こそおかしけれ (NBKZ p. 432, fin de la section n° 283).

Le volume 12 (23 feuillets) commence à de *Ie hiroku kiyoge nite* 家広くきよげにて (NBKZ n° 284, p. 432) à la fin du texte : *Tada hito ni mieken zo netaki ya* たゞ人にみえけんぞねたきや (NBKZ p. 464, fin de la section n° 322). La fin de l'épilogue est incluse dans la glose. La dernière page du volume porte le colophon en *kanbun*.

Le découpage en volumes ne paraît pas réellement significatif. Toutefois, dans la plupart des cas, le changement de volume correspond dans les faits à un changement de sujet à l'intérieur du texte. Seul le passage du volume 10 au volume 11, qui intervient en plein milieu du récit d'un épisode, contrevient à cette règle. Comme il s'agit du récit de la

cérémonie au temple Shakuzenji en présence de Michitaka, qui est un épisode particulièrement long, il aurait fallu pour le finir disposer de neuf feuillets et demi, ce qui aurait déséquilibré la longueur relative des différents volumes.

B) Titre(s)

Les livres imprimés de l'époque d'Edo offrent de multiples emplacements pour le titre: le boitier dans lequel sont rangés le volume, une pièce de titre sur la page de chaque volume, la page de garde, la marge intérieure de la page, le pli extérieur de chaque feuillet (un feuillet étant constitué d'une feuille de papier pliée en deux, pli vers l'extérieur de la page). Le titre peut peut connaître de légères variations d'un emplacement à l'autre, y compris au sein d'un même volume.

Ici, la pièce de titre de la couverture des volumes porte la mention « *Makura sôshi. Shunsho shô* » 枕草子春曙抄 (Le Livre oreiller. Commentaire de l'aurore au printemps). Le titre *Shunsho shô* 春曙抄 (Commentaire de l'aurore au printemps) figure au début du texte du premier volume, et presque systématiquement à la fin de chaque volume. Une forme abrégée en *Shunsho* 春曙 (Printemps aurore) figure sur le pli des feuillets, suivet du numéro du volume.

Le titre « *Makura sôshi* » ne figure sur la couverture d'aucun des volumes, ni sur aucun des autres espaces offerts pour le titre (bordure intérieure ou extérieure des pages, feuille de garde). Le seul lieu où ce titre figure est à l'intérieur de l'introduction de la main de Kigin, dans le cours du texte, à l'endroit où Kigin le commente et l'explique.

Le titre « *Commentaire de l'aurore au printemps* » provient évidemment de la phrase par laquelle débute *Le Livre-oreiller* : « Au printemps, l'aurore. » (*Haru wa akebono* 春は曙), dont elle reprend les deux caractères 春 (*haru*, le printemps) et 曙 (*akebono*, l'aurore), mais les utilisant avec leurs lectures sino-japonaises respectives, *shun* et *sho*.

Conformément à une pratique héritée de la Chine, les recueils de commentaires, copies commentées et éditions commentées portent un titre spécifique, distinct de celui de l'œuvre commentée. Dans certains cas, la création du titre de l'édition se fait par ajout d'un suffixe. Le plus fréquemment utilisé est *shô* 抄, qui désignait au Moyen Âge les commentaires lemmatiques, avant de désigner tout commentaire ou édition commentée. C'est le cas de l'édition commentée de Bansai, le *Commentaire du Livre-oreiller de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon Makura no sôshi shô*).

Un autre type de suffixe assez productif sont les mentions signifiant « texte suscrit » (*shusho* 首書 ou *tôsho* 頭書[272]) qui servent à signaler que du texte additionnel, c'est-à-dire la glose, est placé en haut de page. À titre d'exemple, le *Recueil de poèmes anciens et modernes avec texte suscrit* (*Shusho Kokin waka shû*) paraît en 1660. Le *Roman du Genji avec texte suscrit* (*Shusho Genji monogatari*) en 1673[273]. Les *Contes d'Ise avec texte suscrit* (*Tôsho Ise monogatari*) en 1674.

Un troisième cas possible est celui de l'ajout d'un suffixe comprenant le nom de l'auteur des commentaires. Enfin, Le dernier cas possible est celui de l'ajout d'une expression composée de plusieurs caractères chinois, en général suivis de 抄. Ce qui est le cas de l'édition de Kigin ici. En utilisant les caractères « printemps » et « aurore », il attire l'attention du lecteur sur l'*incipit* du *Livre-oreiller*.

Ainsi, ces titres sont porteurs de plusieurs messages à la fois : ils doivent permettre d'identifier quelle est l'œuvre éditée, mais surtout ils permettent de distinguer les différentes éditions commentées les unes des autres. Ainsi, ils portent l'empreinte de l'éditeur ou du commentateur, ce qui rend superflu la précision du nom de l'auteur des gloses, et peuvent contenir des indications sur la façon dont l'œuvre est lue.

---

[272] Les caractères utilisés signifient « notes de tête », et donc « notes de haut de pages ».

[273] Le manuscrit préparatoire est daté de 1640. Visuel : http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_a0014/bunko30_a0014_0001/bunko30_a0014_0001_p0032.jpg (consulté le 20 octobre 2013)

C) Le texte des éditions commentées de 1674

1. À la recherche d'un « bon texte »

Le premier travail de l'éditeur de textes anciens est le choix d'un texte. En général, pour ses éditions, Kigin choisit un « texte autorisé » (*shôhon* 証本), c'est-à-dire un texte copié et transmis au sein de la lignée de la transmission des connaissances relatives à la poésie, le *kokin denju*. Au sein de cette lignée se transmettent les savoirs oraux mais aussi les supports matériels du savoir : manuscrit de référence et recueils de commentaires. Or, dans le cas du *Livre-oreiller*, une telle solution n'existe pas. Dans sa préface, il déplore de ne pas bénéficier d'un manuscrit de la main de Teika[274].

Suite à cela, il présente assez longuement les différents témoins du texte qu'il a à sa disposition :

> Au printemps de l'an 2 de l'ère Shôô (1653), on m'a fait parvenir depuis la province d'Owari un manuscrit {2 volumes, *jô* 上 et *ge* 下}. Le papier de ce manuscrit est vieux, la graphie est de style ancien. Le texte est d'une remarquable clarté. Par endroit, il est ponctué à l'encre rouge. De surcroît sont notées les biographies ou le rang des personnes. Dans les colophons, il est fait allusion à deux livres, ce qui prouve que ce manuscrit a été réalisé par collation et panachage de plusieurs exemplaires.

Kigin copie ici les deux colophons qui figurent à la fin des manuscrits de la branche Sankan, dont celui de Bôkyû Guô, daté de 1228. Il poursuit en affirmant que ce manuscrit est de qualité, puis en présentant les autres manuscrits dont il dispose.

> Qui est ce Môgyû Kuô [Bôkyû Guô[275]] ? Les notes sont de son fait, tandis que la ponctuation est du seigneur Norihide. À lire ces colophons, il paraît convenable de considérer ce manuscrit comme texte autorisé (shôhon 証本). Un autre manuscrit, nommé « livre de Sakai » (*Sakai bon* 界本), comporte un colophon de la main de Kiyohara 清原, chef du département du palais (*kunaikyô* 宮内卿). La première page de ce livre est à peu près semblable à celle des autres manuscrits, mais ensuite il est très

---

[274] Voir *supra*, p. 95.

[275] Pour le choix de la lecture Bôkyû Guô pour le nom du copiste, nous suivons MDJ, p. 790. D'autres lectures sont possibles, notamment Môgyû Kuô, qui est la lecture ici indiquée par Kigin.

différent car le texte est ordonné notamment en fonction des mots-oreillers (*makura kotoba*[276]). Par ailleurs, on n'y trouve pas un seul récit dans lequel Sei Shônagon compose des poèmes. Dans d'autres œuvres — et notamment dans les colophons de ces œuvres — on trouve quelquefois des références au *Livre-oreiller* prouvant que c'est un livre comme celui de Sakai qui a été utilisé, mais ce sont bien plus souvent des livres comportant les colophons de Bôkyû Guô et du seigneur Norihide qui étaient utilisés par les anciens.

À lire cet extrait, il y a pour Kigin trois catégories d'informations qui permettent de choisir un manuscrit : le prestige du copiste, les qualités de la copie révélées par l'observation réelle, et le fait que le manuscrit ait été utilisé ou non comme source dans des textes célèbres.

Il estime que le manuscrit qu'il possède est de qualité et mérite d'être considéré comme exemplaire autorisé. Deux facteurs l'incitent à porter ce jugement : d'une part les qualités qu'il observe et décrit (netteté de la copie, pertinence des notes), et d'autre part la présence des colophons. Enfin, il est renforcé dans ce jugement par le fait que « les anciens » lisaient *Le Livre-oreiller* dans des manuscrits qu'il estime être similaires à celui qu'il a sous les yeux.

2. Quel texte éditent Kigin et Bansai ?

À lire le texte de la préface, il semble que Kigin affirme avoir copié son texte à partir d'un manuscrit de la branche Sankan. De même, Bansai écrit dans sa préface plusieurs témoins du texte, dont un portant colophon de Bôkyû Guô, et un autre mal identifié, mais qui pourrait être un manuscrit de la branche Nôin, ou un livre imprimé.

En réalité, il a été démontré dans un article de Suzuki Tomotarô paru en 1935 que les textes établis par les deux éditions de Bansai et de Kigin sont extrêmement proches[277].

---

[276] Ce mot est utilisé ici dans le sens d'en-têtes de rubriques. Kigin fait allusion aux manuscrits à texte classifié de la branche Sakai.

[277] SUZUKI Tomotarô, *Makura no sôshi sho hanpon no honmon no seiritsu. Toku ni Keian hanpon, Bansai shô*, *Shunsho shô, Bôchû* 枕草子諸板本の本文の成立−特に慶安板本、盤斎抄, 春曙抄、旁註本について (La genèse des textes établis par les livres imprimés du *Livre-oreiller*, en

Suzuki Tomotarô a également observé que les textes des deux éditions de Kigin et Bansai sont proches de l'édition tabellaire de l'an 2 de l'ère Keian (1649), mais qu'elles relèvent également toutes deux par endroits de la branche Sankan. Il en conclut que Bansai et Kigin ont tous deux établi leur texte à partir d'un exemplum commun, sans doute un manuscrit qui aurait copié le texte de l'imprimé tabellaire. Ce manuscrit aurait en outre été contaminé par le texte de la branche Sankan, ce qui expliquerait pourquoi des passages relevant de la branche Sankan se trouvent aussi bien chez Kigin que chez Bansai. Enfin, les différences entre les éditions de Kigin et de Bansai proviendraient d'un plus ou moins grand degré de fidélité à l'exemplum copié.

Dans un article paru en 2011, Numajiri Toshimichi réfute la théorie de Suzuki selon laquelle il aurait existé un exemplum commun. Selon lui, Kigin et Bansai auraient en fait travaillé en parallèle, et en ayant à disposition les mêmes témoins du texte, et aurait même mené en commun un travail de collation des témoins. À l'appui de cette hypothèse, il existe un manuscrit portant des colophons de Kigin et de Bansai. Les nombreuses similitudes entre leurs deux éditions proviendraient de ce travail mené en commun, tandis que les divergences correspondraient à une dernière phase du travail, que chacun aurait mené de son côté. Pendant cette dernière phase, Kigin et Bansai auraient chacun choisi en certains endroits la version la mieux adaptée aux commentaires qu'ils souhaitaient adjoindre à cet endroit du texte, ce qui expliquerait les divergences[278].

---

particulier l'imprimé tabellaire de l'ère Keian, le *Commentaire de Bansai*, le *Commentaire de l'aurore au printemps* et le *Livre-oreiller avec annotations latérales*), *Bungaku*, n° 3-2 (février 1935), p. 141-177.

[278] NUMAJIRI Toshimichi 沼尻利通, « *Sei Shônagon Makura sôshi shô* to *Makura sôshi shunsho shô* no honmon », dans TSUSHIMA Tomoaki 津島知明, KOMORI Kiyoshi 小森潔, *Makura no sôshi. Sôzô to shinsei*, Kanrin shobô, 2011, p. 234-267.

3. Livres portant colophons et livres de Sakai

Pour Kigin, il n'existe que deux catégories de manuscrits du *Livre-oreiller*. au lieu des quatre aujourd'hui identifiées. Il y a d'une part les « livres portant colophons », et d'autre part le « livre de Sakai ». Il n'a évidemment pas connaissance de l'existence du livre Maeda, qui sera découvert et étudié au XXe siècle. En outre, il ne fait pas de distinction entre les familles Nôin et Sankan. En effet, il parle principalement des livres portant colophons, c'est-à-dire des livres de la branche Sankan, et dit à leur sujet qu'il convient de les considérer comme manuscrits de référence, arguant de la qualité de l'appareil critique accompagnant le texte. Et pourtant, comme nous venons de le voir, il édite une version du texte issue d'un imprimé récent, relevant principalement de la branche Nôin. Cette divergence entre le discours et la pratique tend à indiquer qu'il n'a pas conscience des profondes divergences existant entre les familles Nôin et Sankan. Aussi, l'expression utilisée par Kigin de « livres portant colophons » désigne de fait l'ensemble des livres à texte mélangé (Nôin et Sankan confondus).

Comme Kigin, Katô Bansai affirme la suprématie des livres comportant un colophon de Bokyû Guô[279]. Et comme Kigin, son édition se fonde sur le texte de l'édition tabellaire de l'ère Keian[280]. On ne saurait condamner Bansai et Kigin pour n'avoir pas tenu compte d'une classification des manuscrits qui ne sera établie que deux siècles et demi après eux. Toutefois, force est de constater qu'ils n'ont pas poussé très loin le travail de comparaison des manuscrits et de collation des textes. Sinon, une fois affirmé que le manuscrit de Bôkyû Guô était le plus fiable, pourquoi ne pas l'avoir suivi prioritairement ?

Il y a donc chez tous deux une distorsion entre un discours affirmant la recherche du meilleur texte et vantant des manuscrits anciens, et la pratique consistant à suivre en grande partie le plus récent, et donc le plus accessible des exemplaires. Paradoxalement, le manuscrit annoté par Bôkyû Guô, vanté par Kigin, est précisément aujourd'hui attribué par

---

[279] Katô Bansai 加藤盤斎, *Sei shônagon Makura sôshi shô* 清少納言枕双紙抄 (*Commentaire du Livre-oreiller de Sei Shônagon*), fac-similé, Nihon tosho sentâ, 1978, p. 31-32.

[280] SUZUKI Tomotarô, *op. cit*.

Teika. Si Kigin avait lui aussi identifié Bôkyû Guô à Teika, aurait-il suivi le texte de ce manuscrit plus fidèlement, plutôt que de recourir principalement à l'imprimé de l'ère Keian ?

Si la première raison de l'instabilité textuelle du *Livre-oreiller* provient de la diversité ancienne des manuscrits, on pourrait dire que la deuxième raison provient du fait que *Le Livre-oreiller* est passé à côté de la voie royale des classiques. Une œuvre appelée à devenir un classique devait avoir son texte établi par Teika, puis les choix de Teika étaient ensuite entérinés par les éditeurs médiévaux qui les vulgarisaient sous forme d'imprimés. *Le Livre-oreiller* ayant manqué l'étape Teika, les commentateurs de l'époque d'Edo ne parviennent pas à identifier un exemplaire ancien qui serait de qualité.

D) Découpage du texte

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, que ce soient dans les manuscrits ou dans les premiers livres imprimés, le texte du *Livre-oreiller* est un texte continu, qui n'est pas découpé en courtes sections numérotées. Seuls se détachent les intitulés des listes, isolés par un renvoi à la ligne avant et après, ce qui forme de fait des divisions. En revanche, les éditions commentées de Bansai et Kigin divisent le texte en un certain nombre de sections (*dan* 段).

Contrairement à la division en volumes, qui est surtout à visée pratique, la division en sections est très significative. En isolant des portions de l'œuvre considérées comme ayant une certaine cohérence ou une certaine homogénéité, elle témoigne de l'interprétation que le commentateur fait de l'œuvre. Au demeurant, il est significatif de relever que Bansai et Kigin ont mené des efforts particuliers en ce sens à la fois pour *Le Livre-oreiller* et pour *Les Heures oisives*. Il semble donc que, pour eux, ces deux textes présentent comme caractéristique commune, le fait d'être divisibles en petites unités.

Katô Bansai, dans son édition du *Livre-oreiller*, propose un découpage en sections relativement longues, et dont les listes constituent le principal élément structurant. Ce faisant, il systématise et rend plus visible et plus formelle une division déjà existante dans les manuscrits et imprimés antérieurs, puisque les intitulés des listes se détachaient déjà visuellement. D'ailleurs, il semble qu'il existait des antécédents dans l'utilisation des intitulés de listes comme principe de structuration du texte du *Livre-oreiller*. Ainsi, dans le manuscrit de l'université Gakushûin (manuscrit de la famille Sanjônishi, relevant de la branche Nôin), le texte du *Livre-oreiller* est précédé d'une liste des intitulés de listes contenues dans le volume. Cette liste de listes, notée par la même main que le texte de l'œuvre, fonctionne donc comme une sorte de table des matières.

Katô Bansai perçoit donc comme un début de section (*dan* 段) tous les intitulés de listes. De surcroît, il ajoute quelques divisions supplémentaires, lorsqu'il perçoit un important changement de sujet. Il est en cela guidé par un intérêt manifeste pour les enchaînements entre deux sections du texte, et les effets de sens que ceux-ci produisent.

Ce parti pris le contraint à considérer que tout ce qui est entre deux intitulés de listes constitue une unité de texte. Ce parti pris l'incite à révéler dans ses commentaires des logiques d'enchaînement à l'intérieur d'une section. En outre, à l'intérieur des sections (*dan*), il isole des segments (*setsu* 節), parfois eux-même encore subdivisés en paragraphes (*shô* 章).

Les sections sont numérotées de façon très visible, dans un petit cadre situé au dessus du début de la section. Le début d'un nouveau segment est signalé en note, et matérialisé par un renvoi à la ligne. En outre, des lignes de gloses sont généralement insérées entre deux segments, ce qui les isole les uns des autres. Comme nous le verrons plus loin, ce découpage a eu une influence prépondérante sur plusieurs éditions des ères Meiji et Taishô, et a indirectement influencé la traduction française.

Les illustrations de la page suivante montrent l'évolution entre les imprimés non commentés de la première moitié du XVIIe siècle et l'édition Bansai[281].

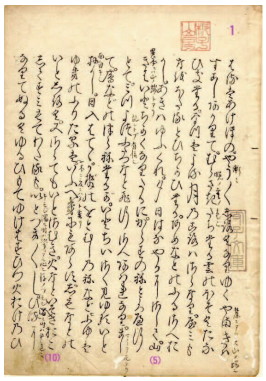
---

[281] Les reproductions de l'imprimé à 13 lignes, de l'imprimé de l'ère Keian et de l'édition Bansai proviennent du site Internet de la bibliothèque de l'université de Kyûshû :

Dans les imprimés non commentés, le texte est un bloc dont les seules respirations sont les en-têtes de listes. Ainsi pour *kotokoto naru mono* qui y est la première liste visible.

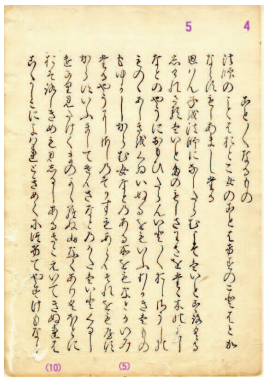
---

http://mars.lib.kyushu-u.ac.jp/infolib/meta_pub/G0000002rare2 (consulté le 24 mai 2012). La numérotation moderne des sections (en rose) a été ajoutée par la bibliothèque de l'université de Kyûshû sur les documents numérisés. La coloration violette pour mettre en valeur la numérotation ajoutée par Bansai dans un cartouche est de notre fait.



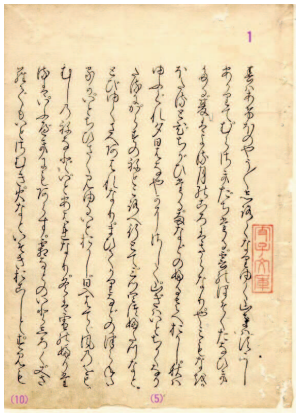
Imprimé à 13 lignes (1644 *ad quem*)

F° 1R Haru wa akebono



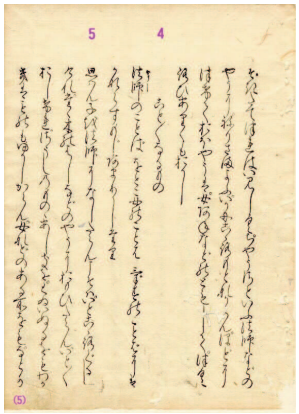
Imprimé à 13 lignes (1644 *ad quem*)

F° 4V Kotokoto naru mono



Imprimé de l'ère Keian (1649)

F° 1R Haru wa akebono

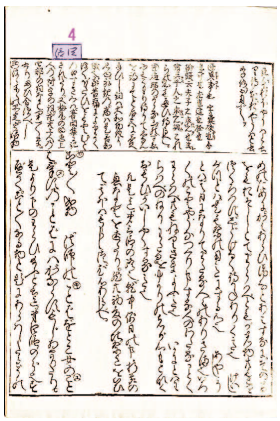


Imprimé de l'ère Keian (1649)

F° 5R Kotokoto naru mono

Édition Bansai

F° 4V Haru wa akebono



Édition Bansai

F° 15R Kotokoto naru mono

Kitamura Kigin avait pour une autre édition commentée, *le Commentaire sur les Heures oisives, en chapitres*, également signalé par une numérotation placée dans un petit cadre. Pourtant, il ne choisit pas de le mettre à nouveau en œuvre ici, mais adopte une solution intermédiaire. S'il n'utilise pas de numérotation ni de découpage aussi visible que Bansai, il ne laisse pas non plus le texte comme un bloc continu. Par un ensemble de procédés variés, il divise le texte en unités courtes et homogènes.

La première est la plus simple des formes de division est un simple renvoi à la ligne.

Le second procédé est l'usage d'un signe typographique ㄱ, similaire à un crochet signalant un début de citation (de poème notamment), mais qui signale ici le début d'une section. Le plus souvent en début de ligne, on le trouve parfois aussi en milieu de ligne. Dans ce cas, il signale une inflexion du sens à l'intérieur d'une section plus longue. Surtout utilisé dans les premières pages, ce signe typographique disparaît ensuite.

Le troisième procédé, qui se combine généralement avec les deux précédents, est la mise à profit de la disposition des notes de haut de page pour marquer des pauses. En effet, les notes de haut de page descendent parfois pour occuper toute la hauteur de la surface de texte. C'est, nous le verrons plus loin, un moyen efficace pour permettre aux notes de rester proches du texte auquel elles se rapportent. Or, elles ont également pour effet de dresser des rideaux de séparation entre deux sections de texte.

Le quatrième procédé est l'ajout d'une note indiquant un changement de section, un changement de sujet ou un changement de style.

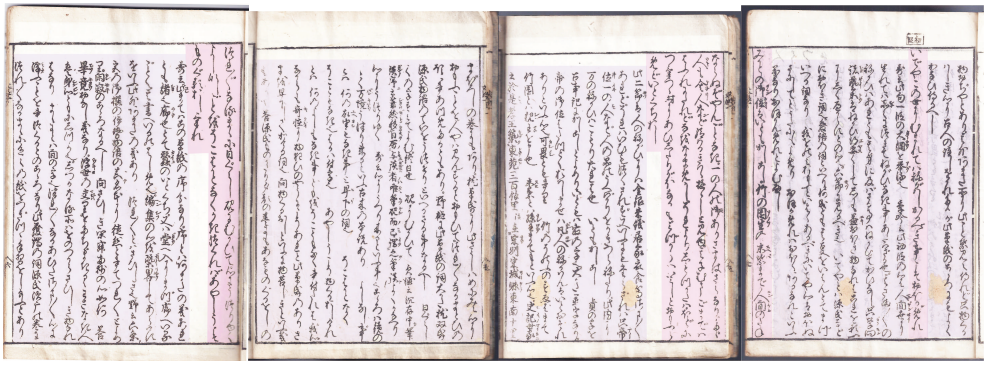
Le cinquième procédé est, bien sûr, la mise en valeur d'un intitulé de liste, comme dans les imprimés non commentés.

E) Mise en page

1. Élaboration progressive de la mise en page

L'apport de Kitamura Kigin relève avant tout d'une technique éditoriale. Il élabore un modèle formel de présentation des textes qui va s'imposer grâce au succès de ses éditions. L'œuvre est précédée d'une préface qui la présente. Puis le texte est copié dans son intégralité, accompagné de gloses sur deux niveaux : des annotations simples entre les lignes, et des notes plus longues en haut de page. Cet appareil de notes guide le lecteur dans sa compréhension du texte.

Kigin a particulièrement contribué à perfectionner ce type de mise en page, mais cela s'est fait progressivement. Dans ses premières éditions, comme le *Commentaire sur les Contes de Yamato* (*Yamato monogatari shô* 大和物語抄, 1652), le *Commentaire sur le Journal de Tosa* (*Tosa nikki shô* 土佐日記抄, 1661) ou le *Commentaire sur Les heures oisives, divisé en sections* (*Tsurezuregusa mondan shô* 徒然文段抄, 1667), il intercale plusieurs lignes de commentaires entre des portions du texte de l'œuvre. Les commentaires sont identifiables grâce à un retrait (équivalent à un ou deux caractères) au début de chaque ligne[282]. Il y a là déjà le principe d'associer texte et commentaire dans un même volume, mais pas encore dans un même espace visuel de la page. L'inconvénient majeur est que cela empêche une lecture en continu du texte de l'œuvre. C'est cet inconvénient que va venir pallier la mise en page à étages, associant texte principal, notes de haut de page et notes interlinéaires.



Commentaire sur les Heures oisives, divisé en sections F°s 6R 6V 7R 7V (de droite à gauche).

Légende : **Texte principal** **Notes**

[282] KATAGIRI Yôichi 片桐洋一, AOKI Shizuko 青木賜鶴子, *Ise monogatari shûsui shô* 伊勢物語拾穂抄 (Notes glanées à propos de l'Ise monogatari), Bensei sha, 1987, p. 30.

Comme on le voit avec l'exemple de son édition des *Heures oisives*, le texte de l'œuvre est morcelé par la présence des notes, lesquelles occupent massivement la page.

Kigin a recours pour la première fois à une mise en page à étages en 1673, pour son édition du *Roman du Genji. Commentaire de la lune sur le lac*. Pour ce travail d'édition, Kigin était confronté à un problème particulier : l'abondance des gloses déjà existantes, provenant des commentateurs médiévaux, et qu'il doit citer. Il lui faut une présentation qui lui permette d'organiser ces gloses et de les mettre en relation avec le texte auquel elles se rapportent. C'est alors qu'il reprend le principe du *Roman du Genji avec notations en chapeau* et qu'il l'améliore en le complétant par les notes interlinéaires.

Le Roman du Genji ; Notes de la lune sur le lac, F^{os} 1V et 2R

Aussitôt après son édition du *Roman du Genji*, Kigin réutilise la même mise en page avec le *Commentaire de l'aurore au printemps* (1674). Ici, les circonstances historiques sont pourtant bien différentes : contrairement au *Genji*, Kigin n'a pas à sa disposition un corpus de notes déjà existantes qu'il s'agit de partager avec ses disciples et lecteurs. Il va cependant exploiter toutes les possibilités de cette mise en page, pour donner des définitions et pour citer de très nombreux textes, même lorsqu'ils ne sont pas liés directement au *Livre-oreiller*, à chaque fois que cette citation lui semble nécessaire pour l'intelligence du texte.

Les deux éditions du *Commentaire de la lune sur le lac* et du *Commentaire de l'aurore au printemps* ayant reçu un accueil très favorable de la part des lecteurs, Kigin va réutiliser la

même mise en page pour ses éditions suivantes, notamment pour le *Commentaire du glaneur sur les Contes d'Ise* et le *Commentaire du glaneur sur les Huit anthologies*.

2. La mise en page du Commentaire de l'aurore au printemps

a) Description d'ensemble

Le texte est contenu dans un cadre mesurant 17,6 cm de large sur 22,7 de haut. Chaque page contient 12 lignes de texte. Dans la préface et le colophon en sino-japonais, le texte occupe la totalité du cadre. Dans les autres pages (correspondant au texte principal du *Livre-oreiller*), le haut du cadre est occupé par des notes de haut de page, sur une hauteur de 6,5 cm environ. L'espace réservé aux notes n'est pas délimité par un trait ou un cadre, mais par un espace laissé blanc.

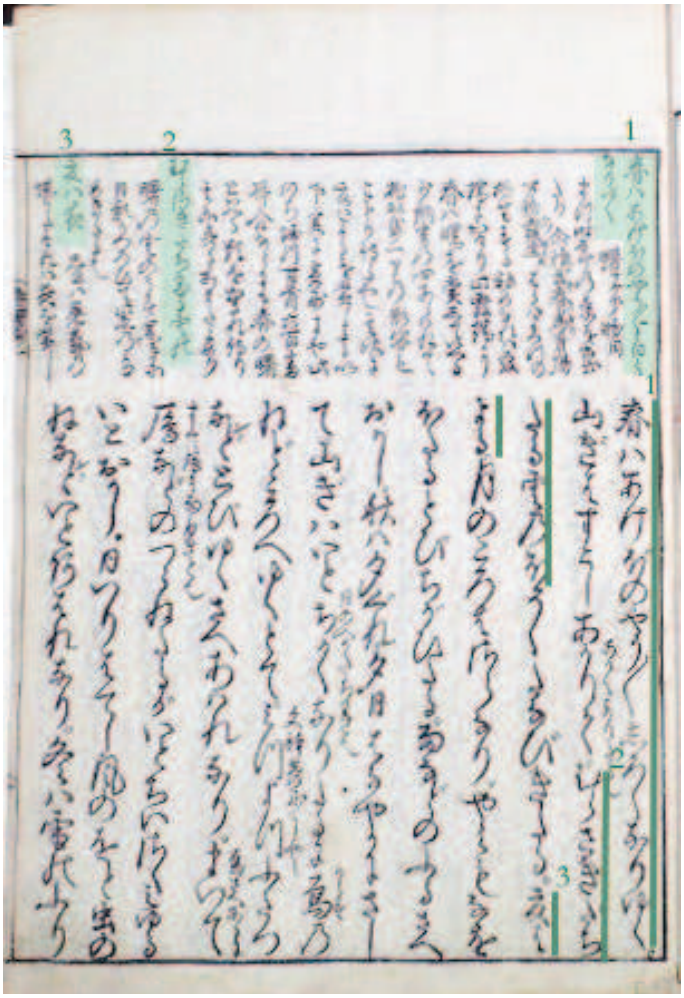
Les notes de haut de page sont graphiées avec des caractères d'une taille environ deux fois plus petite que le corps du texte, si bien que deux fois plus de lignes de notes que de lignes de texte peuvent tenir dans la largeur de la page, soit 24 lignes au lieu de 12. Lorsque le volume de commentaires devient trop important proportionnellement au volume du corps du texte, les notes de haut de page descendent pour occuper toute la hauteur du cadre, sous la forme de longues lignes. La distinction entre texte et commentaires s'impose visuellement, à la fois grâce à la taille des caractère et grâce à la disposition : le texte principal reste dans l'espace des deux tiers du bas du cadre, tandis que les commentaires partent toujours du haut du cadre.

Les notes interlinéaires sont graphiées dans une taille équivalente à celle des notes de haut de page, soit deux fois plus petite environ que la taille du corps du texte. Elles sont situées entre les lignes, immédiatement à droite du mot ou des mots au(x)quel(s) elles se rapportent. Elles portent sur une expression ou un mot précis, et sont relativement courtes.

Notes du printemps et de l'aurore F° 5V / 6R

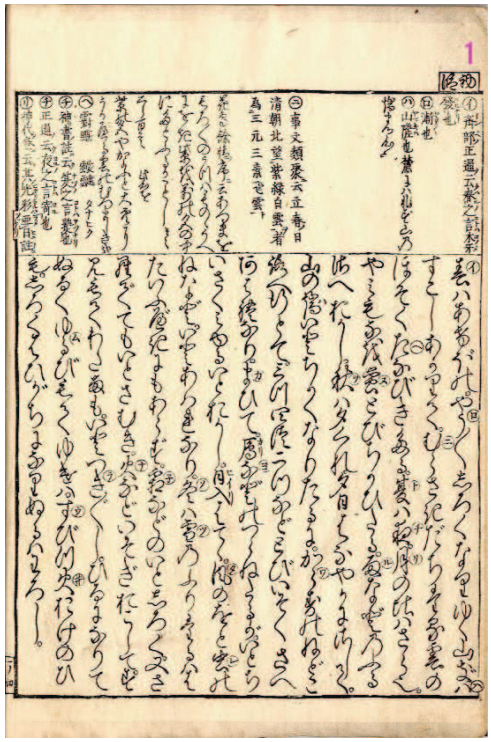
b) Mise en rapport du texte principal et des notes

Les notes de haut de page portent sur un membre de phrase, toute une phrase, voire tout un paragraphe, et sont en général plus longues que les notes interlinéaires. Chaque note débute par un lemme, ou citation du texte, mise en valeur par un décalage des premiers caractères dans la marge du haut, et un module plus grand que celui du corps de la note. Cette citation du texte permet d'identifier à quoi se rapporte la note.



Commentaire de l'aurore au printemps, F° 6R

Dans l'illustration ci-dessus, les expressions auxquelles les notes se rapportent sont soulignées en vert, et les reprises de citation en début de notes sont surlignées. Ce n'est pas la seule technique disponible à l'époque, pour mettre en relation les mots commentés et le commentaire. Bansai, lui, recourt à un système de numérotation très efficace.



Commentaire du Livre-oreiller de Sei Shônagon
(édition Bansai)

Ici, les notes de haut de page sont numérotées par des syllabes en *katakana* entourées d'un cercle, ordonnées selon le système *iroha*[283]. La même numérotation figure à côté de chaque expression expliquée, à la façon d'un appel de note, afin de permettre la mise en relation de l'expression avec sa note.

Sans doute parce que ce type de système de numérotation avec appels de note est familier à nos yeux de lecteurs modernes, il semble *a priori* plus simple et plus efficace. Le système utilisé par Kigin n'est toutefois pas sans avantages. D'abord, la citation du texte en début de note inscrit dans le même champ visuel expression commentée et commentaire. Ensuite, la reprise du texte permet en soi d'ajouter des informations sur la façon dont le texte doit être lu ou compris. En effet, l'expression dans le corps du texte et sa reprise en début de note ne

[283] *I-ro-ha* いろは constituent les trois premières syllabes d'un poème utilisant toutes les syllabes du japonais, et chaque syllabe une seule fois. Ce poème était utilisé en guise de numérotation, ou pour signaler l'ordre des différentes parties d'un texte, comme le feraient des lettres utilisées dans l'ordre alphabétique, dans le cas d'une langue à alphabet.

sont pas toujours identiques en ce qui concerne le choix des graphies : il y a des mots notés en caractères sino-japonais dans le texte repris en syllabaire *hiragana* en début de note, et inversement des mots notés en syllabaire dans le texte repris en caractères sino-japonais dans la note. Ce jeu sur les variantes graphique aide le lecteur, qui peut ainsi apprendre comment lire un caractère dont il ignorerait la prononciation, ou être guidé dans sa lecture d'une suite de caractères syllabiques grâce au caractère sino-japonais associé.

Les choix de mise en page de Kigin lui permettent aussi de résoudre le problème de l'emplacement respectif des commentaires et du texte commenté. La quantité et la longueur des notes de haut de page impliquent un risque d'éloignement progressif de la note et du texte auquel elle se rapporte. C'est pour éviter ce décalage que le texte des notes sort de l'espace marginal (en haut de page) réservé aux notes pour occuper toute la hauteur de la page.

Ainsi, la mise en page adoptée permet d'insérer de grandes quantités de notes sans que les notes viennent envahir systématiquement la page comme dans l'édition commentée des *Heures oisives*. L'utilisation souple de l'espace des notes, non délimité par une ligne, et qui peut donc descendre, permet d'adapter la place des notes et du texte afin qu'ils ne soient jamais trop éloignés l'un de l'autre. En outre, l'utilisation de l'espace entre les lignes pour les notes courtes permet d'ajouter de nombreuses précisions de détail, sans utiliser pour cela l'espace disponible en haut de page.

Là encore, l'édition de Katô Bansai nous offre un point de comparaison commode. L'édition Bansai du *Livre-oreiller*, tout comme les premières éditions commentées de Kigin, insère des notes occupant toute la page entre des portions de texte. De ce fait, le texte de l'œuvre se trouve morcelé, et les notes sont rarement sur la même double page (et donc le même espace visuel) que le texte auquel elles se rapportent.

c) Contenu des notes et emplacement des notes

Quels sont les critères qui déterminent qu'une note donnée sera placée dans l'interligne ou dans le haut de page ? Peut-on identifier des types de contenus qui seraient exclusivement dans l'un des types de notes et non dans l'autre, ou des contenus qui seraient prioritairement dans l'un ou l'autre des types de notes ?

Pour aller directement à la conclusion, l'observation de la répartition des notes relativement à leur contenu ne fait pas apparaître de critère essentiel qui prédisposerait une note à être placée plutôt en haut de page, ou plutôt entre les lignes. Cependant, nous l'avons vu, les notes en haut de page portent parfois sur une assez longue portion de texte, alors que les notes interlinéaires ne portent que sur un mot précis (ou une expression précise). En outre, pour des raisons pratiques évidentes, les notes interlinéaires doivent être très courtes. Les notes plus longues se retrouvent donc toutes en haut de page.

Cette raison technique, qui relève de la mise en page, a des implications relatives au contenu. En notes interlinéaires, on trouvera les lectures des caractères sino-japonais, l'ajout de caractères sino-japonais, la paraphrase, les citations de variantes (simples), l'identification des personnages et autres développements d'énoncés allusifs, des commentaires sur la modalité du discours, l'ajout d'une référence (source textuelle). Toutes ces précisions peuvent se faire en peu de mots et tiennent dans l'espace situé entre les lignes. En revanche, on trouvera en haut de page les commentaires personnels, les explications lexicologiques complexes, les références à d'autres œuvres littéraires, etc.

Toutefois, on trouve parfois des notes exactement similaires dans les deux espaces. Par exemple, dans la section « *Yama wa* » (I F° / Ikeda I p. 73), la première note interlinéaire se rapportant à « *Okura yama* » をくらやま (le mont Okura) est : *Okura yamagoe, Saga nari* 小倉山越嵯峨也 (Il s'agit du col d'Okura, à Saga). Or, le contenu de la quatrième note de haut de page se rapportant à « *Itsuhata yama* » いつはた山 (le mont Itsuhata) est similaire, par sa longueur et sa nature, à celui de la première note interlinéaire : *Itsuhata yama Echizen nari* 五幡(イツハタ)山越前也 (Il s'agit du mont Itsuhata, en Echizen). De même, dans la sixième note de haut de page, qui se rapporte à « *Tokono yama* » とこの山, il précise : *Tokono yama Ômi nari* 鳥籠(トコノ)山　近江なり (Il s'agit du mont Tokono, en Ômi). Dans les trois cas, on a d'abord une reprise du nom de la montagne, avec une notation en *kanji* au lieu des *kana* utilisés dans le corps du texte, suivi du nom de la province où se situe la montagne, ce qui permet de la situer géographiquement. Dans ces exemples, il est difficile d'expliquer pourquoi les notes de haut de page n'ont pas été placées entre les lignes.

De même, les lectures (transcriptions en *hiragana*), ou, à l'inverse, les notations en caractères sino-japonais peuvent figurer entre les lignes ou en note de haut de page.

On peut même trouver deux notes similaires, portant sur le même mot, l'une à droite du mot concerné (note interlinéaire), l'autre en haut de page.

Ainsi, l'expression *kugutsu no kototori* くぐつのことと り (le directeur d'une troupe d'artistes ambulants) est-elle accompagnée de la note interlinéaire suivante placée à côté de *kototori* : *i : kotori* イ　ことり (Variante : *kotori*), et de la note de haut de page suivante : *kugutsu no kototori ni ya, ihon kugutsu no kotori to ari, kashin nari* 傀儡(クゞツ)の琴取にや　イ本くゝつのことりとあり可尋也 (Il s'agit du directeur d'une troupe d'artiste. Dans un autre manuscrit, on trouve « *kukutsu no kotori* ». À étudier.)

Ici, la note interlinéaire signale simplement la variante à côté du mot directement concernée, tandis que la note de haut de page reprend la même information mais en l'amplifiant et en la contextualisant. Elle commence par ajouter les caractères sino-japonais afin de permettre une meilleure identification du mot, tel qu'il est offert par le manuscrit de base, puis elle signale la variante, ajoutant que cette variante mérite réflexion. Tous ces exemples montrent bien que ce sont des considérations d'ordre pratique, au premier rang desquelles le critère de l'espace nécessaire pour la note, qui sont prépondérantes.

Ainsi, par des solutions pragmatiques, Kigin a pu permettre à la glose de prendre place dans la page en permettant une lecture confortable. Ainsi chargé de son commentaire, le *Commentaire de l'aurore au printemps* va traverser les siècles pour être lu sous cette forme jusqu'au début du XXe siècle.

Il y eut quatorze autres commentaires[284] attachés au *Livre-oreiller* après ceux de Kigin et Bansai, jusqu'à la fin de l'époque d'Edo, mais tous s'appuient sur les éditions de Kigin et Bansai, ou celle de Kigin seul. On peut donc indéniablement considérer que l'édition de Kigin constitue la vulgate pendant deux siècles et demi.

[284] Décompte effectué à partir de MDJ, p. 793-797. Ceci inclut des annotations manuscrites et des éditions commentées.

La parution des éditions commentées apportent principalement deux choses : d'une part un texte fixe, et d'autre part, la possibilité d'accompagner le texte d'une importante quantité de commentaires.

La matérialité nouvelle de l'imprimé fixe le texte : passant du multiple de la copie manuscrite au singulier de l'imprimé, le texte devient un objet clairement identifié, commun pour la large communauté de lecteurs qui peuvent l'acquérir et le lire. Des versions concurrentes coexistent, notamment dans le cas du *Livre-oreiller* avec la parution de l'édition commentée de Bansai. Mais cette réduction à deux versions principales constitue une simplification considérable du nombre de versions disponibles. En outre, chacune de ces deux éditions commentées étant clairement identifiée par un titre distinct, qui en permet le référencement séparé dans les catalogues des libraires, il est possible pour les lecteurs de les distinguer. Dans les siècles précédents, chaque lecteur consultait une version différente du texte, ce qui ne pouvait pas rendre possible le travail commun de la fabrication du sens. Avec les éditions commentées, pour la première fois dans son histoire, *Le Livre-oreiller* devient un objet clairement identifié.

En outre, les possibilités de mise en page nouvelles développées par les commentateurs permet d'accompagner le texte de sa signification, et ainsi permet l'accès des lecteurs à la lecture du texte.

Les trois prochains chapitres sont consacrés au contenu de cette glose ajoutée au texte.

PARTIE III : LA GLOSE DANS LE COMMENTAIRE DE L'AURORE AU PRINTEMPS

Chapitre 5) LA GLOSE (1) – TYPOLOGIE –

La glose comme « seuil »

Gérard Genette nomme « paratexte » l'ensemble des manifestations textuelles prolongeant une œuvre, et servant de transition (ou « seuil ») entre ce qui est l'œuvre et ce qui extérieur à l'œuvre. Au sein du paratexte, il distingue le « péritexte » qui désigne les éléments situés dans le même volume que le texte, et l'« épitexte » désignant les éléments situés en dehors.

Par ailleurs, il distingue en nature d'une part les notes auctoriales — relevant selon lui du paratexte, mais qu'il estime trop ponctuelles et dispersées pour que l'on puisse leur accorder une signification autonome —, et d'autre part les notes non auctoriales (ou allographes), qui consistent « en un commentaire extérieur, le plus souvent posthume, qui n'engage nullement la responsabilité de l'auteur ». C'est pourquoi il considère que les notes allographes relèvent non pas du paratexte mais du « métatexte », discours porté sur un discours[285].

Pour aborder notre observation du rôle de la glose, nous voudrions ici nous inspirer des études de Genette sur le paratexte, tout en nous éloignant de son approche sur deux points. Premièrement, en considérant que la glose relève bien du péritexte, et donc du paratexte : tout comme le titre, le nom de l'auteur, les sommaires et les quatrièmes de couverture, la glose figure au nombre de ces appendices d'une œuvre littéraire, qui ne sont ni vraiment l'œuvre, ni vraiment quelque chose d'extérieur à l'œuvre. La glose compte parmi ces « seuils » qui permettent au lecteur d'entrer dans l'œuvre, et qui orientent sa lecture. Nous ne retiendrons pas comme pertinent l'argument de non auctorialité, au nom duquel Genette écarte la glose du champ du paratexte, car Genette lui-même ne tient pas compte de cette condition pour d'autres éléments qu'il classe dans le paratexte, comme le titre, les sommaires et les textes promotionnels, qui sont souvent le plus souvent œuvre de l'éditeur ou des personnes chargées de la promotion de l'œuvre. Le caractère non auctorial de la

---

[285] GENETTE Gérard, *Seuils*, Le Seuil, collection « Poétique », 1987, p. 339.

glose ne nous semble donc pas être un argument suffisant pour lui refuser le statut de paratexte.

Deuxièmement, en contestant la définition de Genette selon laquelle les notes non auctoriales relèvent nécessairement du métatexte. En effet, la fréquentation des éditions commentées de l'époque d'Edo, et notamment de celle de Kigin portant sur le *Livre-oreiller*, nous incite à considérer que le discours des notes ne se situe pas à un niveau supérieur à celui du texte de l'œuvre. Il n'est pas — ou très peu, ou pas toujours — une forme de discours sur le discours. Il nous faut donc définir quel type de rapport, pas tout à fait métatextuel, les commentaires entretiennent avec le texte.

Gérard Genette dit à propos des notes qu'elles constituent un « genre » décevant car ses « manifestations sont par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérisées, pour ne pas dire poussiéreuses, et souvent si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome »[286]. Gérard Genette traite là des notes ajoutées par un auteur à son propre texte, mais nous voudrions faire de cette citation le point de départ de notre exploration des notes ajoutées par un commentateur, ou notes « allographes », pour reprendre le vocabulaire genettien.

L'affirmation selon laquelle les manifestations des notes sont « ponctuelles, morcelées, comme pulvérisées », voire « poussiéreuses » est remarquablement pertinente pour décrire ce que sont les notes que Kigin associées au texte du *Livre-oreiller*. En effet, aucune de ces notes, prise individuellement, ne nous dit quelle est la signification de l'œuvre.

Les notes de Kigin sont, pour ainsi dire, au ras du texte. Ce sont des notes très littérales pour la plupart. Kitamura Kigin n'offre pas une grille de lecture clairement connotée orientant la lecture et l'interprétation de l'œuvre. Sa lecture des œuvres ne se cristallise pas autour d'un concept clairement identifiable comme le sera le *mono no aware* dans les commentaires de Motoori Norinaga sur le *Roman du Genji* ; elle n'est pas non plus orientée fortement par un système de croyances, un dogme ou une idéologie, comme le bouddhisme ou le néoconfucianisme.

---

[286] Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, 1987, p. 320. Les guillemets à « genre » sont de Gérard Genette.

Motivé par une démarche didactique, Kigin semble anticiper les questions élémentaires que ses contemporains pouvaient se poser face à chaque phrase : Que signifie ce mot ? Qui parle ? Où se trouve le lieu évoqué ? Quelle source doit être invoquée pour éclairer une référence poétique ? En cela, le travail de Kigin est héritier d'une pratique des commentaires du Moyen Âge, où le travail de glose se concentrait sur l'explication du vocabulaire difficile.

Très rares sont les prises de position sur l'intention d'une phrase. Inexistantes sont les réflexions visant à éclairer le sens général d'un passage. « Ponctuelles », les notes collent au mot ou à la phrase concernée, et ne se risquent presque jamais dans les chemins hasardeux de l'interprétation. C'est pourquoi le surplus de sens que chaque note, prise individuellement, apporte au texte du *Livre-oreiller* dans son ensemble est de l'ordre de l'infime.

Les commentaires – auctoriaux ou non – sont certes morcelés, parcellaires, disparates. Pour autant, ce constat du caractère « poussiéreux » et infime de la signification des notes doit-il nous inciter à renoncer à chercher de quelle lecture elles sont l'expression ? Si, prises individuellement, les notes n'ont pas de « signification autonome », la glose dans sa totalité accompagne, soutient et oriente la relation qui se tisse entre le texte et le lecteur. En tant que « seuil », elle a une place prépondérante dans la lecture. Il convient donc d'observer collectivement ces notes, afin de voir quelles tendances, quelles lignes de forces s'en dégagent, et *in fine* de quelle manière cela oriente la lecture du texte.

Pour tenter de caractériser la glose, nous allons procéder en trois temps. Dans le chapitre 5, nous adopterons une démarche descriptive et classificatrice, en proposant un modèle de typologie des notes selon leurs fonctions, avec pour objectif d'offrir un panorama le plus large possible de toutes les notes.

Ensuite, dans le chapitre 6, nous décrirons l'objectif pédagogique qui était celui de Kigin dans son travail d'annotateur. Ce chapitre sera le plus court de ce triptyque consacré à la glose, mais il nous semble nécessaire d'énoncer clairement la dimension pédagogique de la glose, comme un élément déterminant révélant de quelle façon *Le Livre-oreiller* était lu à l'époque d'Edo.

L'objet du chapitre 7 sera l'analyse des effets produits sur la lecture par la présence de la glose, laquelle confère au texte une logique structurante.

Remarques concernant la typologie

La typologie des annotations, que nous présentons ci-après, repose sur un classement en quatre grandes catégories, qui correspondent à quatre niveaux de relation du commentaire au texte. L'ordre de présentation correspond à une progression du moins interprétatif au plus interprétatif.

Premièrement, des annotations *éditoriales*, qui sont des annotations au plus près des mots et des phrases, correspondent à un travail d'identification, et sont donc la trace ou le prolongement du travail d'édition. Deuxièmement, des annotations *littérales*, qui visent à expliquer ponctuellement le sens d'un mot ou d'une expression. Troisièmement, des annotations *explicatives*, qui regroupent tous les commentaires mobilisant la connaissance que le commentateur a de sources textuelles autres que le *Livre-oreiller*. Quatrièmement, des annotations *structurantes et interprétatives* (métatextuelles) qui structurent le texte, ou qui interprètent ou évaluent son contenu.

Précisions concernant le vocabulaire employé

- Nous utiliserons le terme de « notule interlinéaire » ou « notule » pour désigner les courtes annotations, réduites en général à un mot ou à un petit groupe de mots, qui se situent entre les lignes de texte, immédiatement à droite des mots auxquels elles se rapportent.
- Nous appellerons « notes marginales » ou tout simplement « notes » les annotations figurant dans le haut de la page, et qui sont souvent plus développées. Le terme « annotation » recouvre la totalité des deux catégories ci-dessus.
- Le terme « texte » désigne le texte du *Livre-oreiller*, c'est-à-dire le texte annoté, par opposition aux annotations.
- Le terme « lemme » désigne la portion de texte auquel s'attache une annotation. Nous en fixons les limites en citant la portion de texte que Kigin reprend au début de sa note, dans le cas d'une note marginale, ou en considérant d'après le sens sur quoi porte la note dans le cas d'une note interlinéaire.

Tableau synthétique de la typologie des annotations

I. Éditoriales	**A. Identifications de mots**	**1. Restitution de sinogrammes**
		2. Indication d'une lecture
	B. Ponctuation	
	C. Autre signe diacritique	
	D. Problèmes textuels	1. Variantes
		2. Texte corrompu
II. Littérales	A. Lexicales	1. Définition ou traduction
		2. Paraphrase en contexte
	B. Grammaticales	
	C. Dénotatives	1. Personnage
		2. Moment
		3. Lieu
	D. Énonciatives	
III. Explicatives	A. Intertextuelles	1. Sources du Makura no sôshi
		2. Autres cas
	B. Culturelles	
	C. Biographiques	
IV. Meta-textuelles	A. Ruptures et enchaînements	1. Marques de rupture
		2. Les « fantaisies du pinceau »
		3. Marques d'enchaînement
	B. Mise en relation d'éléments distants	
	C. Registre et évaluation	1. Registre
		2. Évaluation

I. ANNOTATIONS ÉDITORIALES

Les annotations que nous réunissons dans cette première catégorie se définissent par le fait qu'elles rendent visible le travail éditorial mené par Kigin, ou prolongent celui-ci. L'expression « travail éditorial » doit être entendue comme l'ensemble des opérations visant à établir le texte et à en faciliter la lecture. L'édition de texte en est le produit.

A) Identification des mots

1. Restitution d'un ou plusieurs sinogrammes

Kigin ajoute en note des sinogrammes qui permettent de mieux comprendre ou mieux identifier un mot rare, ou d'éviter une possible confusion homonymique.

En effet, le texte du *Livre-oreiller* est, jusqu'à la fin de l'époque d'Edo, rédigé principalement en syllabaire *hiragana*, avec quelques rares sinogrammes, selon une pratique commune à l'ensemble de la poésie en japonais (*waka*), à la poésie de style *haikai* et à la littérature narrative, à l'exception des anecdotes d'inspiration bouddhique ou historique. Cette pratique conventionnelle de la graphie principalement en syllabaire a pour inconvénient de rendre difficile l'identification des mots du texte. En effet, les syllabaires, ayant une valeur uniquement phonétique, ne permettent pas de discriminer des homophones. En outre, la langue ayant évolué au cours du temps, les graphies phonétiques rendent compte d'un état ancien de la langue.

C’est pourquoi, dans les éditions modernes, l’usage est de restituer les graphies en sinogrammes, car leur valeur idéogrammatique aide à l’identification des mots, indépendamment de la prononciation. Ceci privilégie l’aisance de lecture, au risque d’une distorsion de l’impression produite par les graphies, voire de la perte de la possibilité de lectures à double sens. Or, pendant toute l’époque d’Edo, la pratique éditoriale est la plupart du temps de respecter la graphie du texte copié. La pratique de Kigin apparaît être une solution de compromis efficace, pour accompagner la lecture sans modifier le texte.

L’ajout des sinogrammes peut intervenir en deux emplacements : soit sous forme de notule, à côté du mot concerné, soit en note marginale, où sont alors ajoutées des indications complémentaires. Parfois, ces deux solutions sont combinées : un même mot suscite l’ajout d’une notule interlinéaire et d’une note marginale.

➢ **exemple n° 1**

Notules interlinéaires sur : *Ai to kihada to*. あゐときはだと (l’indigo et le jaune), III F° 30R 3 / Ikeda 1 p. 203 :

あゐ(藍)と き(黄)は だ(檗)と

Les mots *ai* あゐ (l’indigo) et *kihada* きはだ (le jaune) figurent en syllabaire *hiragana* dans le texte, mais à droite de chacun de ces deux mots figurent les sinogrammes correspondant, respectivement 藍 et 黄檗.

Cette phrase figure dans une liste intitulée « Choses que l’on ne peut comparer » たとしへなき物, qui énumère des couples de contraires :

> L’été et l’hiver. La nuit et le jour. Quand il pleut et quand il fait beau. Jeune et vieux. Rire et être en colère. Le noir et le blanc. Aimer et haïr. <u>L’indigo et le jaune.</u> La pluie et le brouillard. Une même personne, lorsqu’elle avait des sentiments envers nous, et lorsque son cœur a changé ; il semble à vrai dire que ce n’est vraiment pas la même personne.
>
> 夏と冬と　よるとひると　雨ふると日てると　わかきとをいたると　人の笑(わら)ふと
>
> はらだつと　くろきとしろきと　思ふとにくむと　<u>あゐときはだと</u>　雨と霧(きり)と
>
> おなじ人ながらも心ざしうせぬるはまことにあらぬ人とぞおぼゆるかし

Du fait qu’il s’agit d’une liste, l’expression « l’indigo et le jaune » n’est liée directement ni à ce qui précède ni à ce qui suit. Or, l’absence de contexte est un obstacle à

l'identification des mots à l'aide de leur seule prononciation. La notation en sinogrammes, mettant à profit la fonction idéogrammatique des sinogrammes, est en soi une aide à la lecture, sans qu'il soit besoin d'ajouter d'autre explication en note.

➢ **exemple n° 2**

Notule interlinéaire portant sur le mot *tojikimi* とじきみ (le seuil du portail), I F° 2R 8 / Ikeda 1 p. 41 :

> 梱 tojikimi. Identique à 閫.
>
> 梱トシキミ　閫同

Ici, la notule ajoute deux sinogrammes synonymes, qui tous deux peuvent correspondre à la lecture *tojikimi*. Le premier est suivi par une lecture notée en syllabaire *katakana*.

Dans les deux exemples ci-dessus, l'annotation se contente de l'ajout des sinogrammes, aide suffisante à la désambiguïsation. Mais dans d'autres cas, l'ajout de sinogrammes est prolongé par une définition, comme dans l'exemple suivant.

➢ **exemple n° 3**

Note marginale sur *ji shite* じして dans l'expression じしていぬれば (comme il se retirait), I F° 11V 1 / Ikeda 1 p. 62 :

> Il s'agit du mot 辞. Le sens est « s'abstenir » (*jitai*). Narimasa voulait dire quelque chose, mais il n'y parvint finalement pas, et repartit sans rien ajouter de plus.
>
> 辞の字也　辞退の心也　物いはまほしけれどいひかねて只かくばかりいひて生昌が帰りたる也

Contrairement au cas de l'exemple n° 2, il ne s'agit pas d'un cas de mot rare ou savant. Il est vraisemblable que l'ajout d'un sinogramme ici soit dû au risque de confusion homonymique, du fait qu'il s'agit d'une longue série de syllabes, risque aggravé parce qu'il

s'agit d'un mot monosyllabique. Cet ajout est complété par une définition du caractère, puis par une glose permettant d'en comprendre le sens en contexte[287].

L'ajout dans une annotation du ou des sinogrammes correspondant(s) à la notation en syllabaire écarte le risque d'ambiguïté et permet partiellement d'expliciter le sens, du fait même des propriétés sémantiques des sinogrammes.

On peut avancer deux hypothèses pour expliquer la nécessité de préciser ainsi la lecture et le sens : d'une part l'évolution de la langue, et d'autre part le besoin de s'adapter à un lectorat bourgeois n'ayant pas une connaissance suffisante des textes anciens.

➢ **exemple n° 4**

Note marginale sur « *kesô ni* » けそうに, I F° 9 V 11 / Ikeda 1 p. 59 :

> Il s'agit de 顕證に. Cela signifie « de manière très voyante ». C'est-à-dire que c'est trop à découvert.
>
> 顕證に也　あらはなる心也。あまりにしら╲╱しきとの心也

Dans cet exemple, la notation en sinogrammes est composée de deux caractères relevant du champ lexical de la révélation, de ce qui devient visible, découvert, évident. Le simple ajout des sinogrammes permet donc au lecteur de comprendre le mot, à supposer qu'il connaisse les deux caractères qui le composent. La suite de la note donne une définition, ce qui correspond à une note lexicale (voir *infra* II. A.).

➢ **exemple n° 5**

Notule interlinéaire sur « Seihan » せいはん (nom d'un prédicateur bouddhiste), I F° 24V 3 / Ikeda 1 p. 40 :

---

[287] L'emploi de ce terme et sa définition sont problématiques. Selon le dictionnaire *Nihon kokugo daijiten*, qui signale l'utilisation de *ji su* 辞す (japonais moderne : *ji suru*), en présentant cet exemple précis du *Livre-oreiller* dans l'édition de Kigin, le sens est « saluer ». D'autre part, cette leçon incluant *ji shite* est présente dans les imprimés du XVIIe siècle (13 lignes, édition tabellaire, édition Bansai, édition Kigin), mais absente des manuscrits anciens. La leçon courante est : *[...] tote inureba* (dit-il, avant de se retirer). Voir NKBZ p. 74 et S-NKBZ p. 38.

Il s'agit de *Seihan* [noté en sinogrammes : 清範]. C'était un homme sans pareil pour la prédication.

清範也説経無双の人也

Cette annotation commence par l'ajout des sinogrammes, et se poursuit par une indication portant sur le personnage nommé. Comme c'était le cas dans l'exemple n° 4 avec un substantif, mais ici dans le cas d'un nom propre, l'ajout des sinogrammes est une étape dans l'explication d'un mot.

➢ **exemple n° 6**

Notule interlinéaire sur « Okinamaro » おきなまろ, I F° 12R 4 / Ikeda 1 p. 53 :

C'est le nom d'un chien. Probablement : Okinamaro [noté en sinogrammes : 翁丸].

犬の名也　翁丸か

Il s'agit du nom du chien élevé à la cour de l'impératrice. Le texte ne donne pour son nom qu'une lecture syllabaire. La notule propose une notation en sinogrammes — 翁丸 — dans lequel le premier caractère signifie « le vieillard » et le second est un suffixe pour les noms masculins.

L'enjeu de cette notule n'est pas d'aider à identifier un personnage qui serait supposé connu du lecteur. En effet, il s'agit d'un chien, et non d'un personnage historique connu, dont c'est ici la première apparition au sein du *Livre-oreiller*. Il n'est donc pas pertinent d'expliquer cet usage par la nécessité de restreindre l'extension du référent. Sans doute faut-il y voir le signe qu'il est plus confortable pour un lecteur de percevoir quels sinogrammes sont à deviner derrière une notation à caractère phonétique.

L'ajout des graphies en sinogrammes peut remplir des emplois divers : désambiguïsation, identification ou simple aide à la lecture.

2. Indication d'une lecture

Par un procédé strictement inverse à celui présenté dans le point précédent, certaines annotations signalent à l'aide du syllabaire *hiragana* les lectures de sinogrammes (isolés ou en composé) qui pourraient être difficiles à déchiffrer, pourraient être lus différemment, ou correspondent à un usage rare ou archaïque.

➢

➢ **exemple n° 7**

Notule interlinéaire sur 霧 (le brouillard), III F° 30R 3 / Ikeda 1 p. 203 :

kiri

きり

C'est ici l'usage le plus élémentaire de cette pratique d'ajout d'une lecture. Cet usage est la marque de l'attention portée par Kigin aux éventuelles difficultés de lecture que pourraient rencontrer ses lecteurs. La fonction première est certainement d'aider à identifier des caractères qui pourraient être difficile à déchiffrer.

➢ **exemple n° 8**

Notule interlinéaire sur 烏 (les corbeaux), I F° 1R 7 / Ikeda 1 p. 39 :

karasu

からす

Dans cet exemple, il s'agit d'une lecture standard, et d'un caractère relativement fréquent. Une possible explication pour l'ajout des caractères syllabaires serait le besoin d'éviter une confusion entre le caractère 烏 (*karasu*, signifiant « corbeau ») et le caractère 鳥 (*tori*, signifiant « oiseau »), dont les graphies cursives sont relativement proches.

➢ **exemple n° 9**

Notule interlinéaire sur 七日 (le septième jour), I F° 2R 4 / Ikeda 1 p. 41 :

nanuka

なぬか

Ici, les sinogrammes sont courants et très aisément lisibles. L'ajout des caractères syllabaires ne correspond donc pas au besoin de lever une possible ambiguïté du sens, mais plus vraisemblablement à une aide pour la prononciation.

La lecture *nanuka* était la plus courante jusqu'à la fin de l'époque de Muromachi. La lecture concurrente *nanoka*, qui est aujourd'hui la lecture standard, a commencé à apparaître à l'époque d'Edo, spécifiquement dans la région d'Edo[288]. Il est probable que

[288] Voir NKDJ, entrée *nanoka* 七日.

Kigin marque ici une lecture considérée comme correcte, face à risque de prononciation perçue comme erronée ou trop moderne.

De même, les exemples suivants correspondent à un usage normatif. Les annotations indiquent quelle doit être la lecture correcte.

➢ **exemples n° 10, n° 11 et n° 12**

(10) Notule interlinéaire sur 正月 (le premier mois), I F° 1V 7 / Ikeda 1 p. 41 :

shôgachi

しやうぐはち

Deux lignes plus loin, dans une autre occurrence du même mot, la lecture suggérée par l'annotation entre les lignes est différente :

(11) Notule interlinéaire sur 正月一日 (le premier mois), I F° 1V 9 / Ikeda 1 p. 41 :

mutsuki tsuitachi

むつきついたち

Cette lecture particulière est confirmée dans une note marginale :

(12) Note marginale portant sur le même lemme :

Ici, il convient de prononcer « *mutsuki tsuitachi* »

こゞはむつきついたちとよむへき也

On voit ici qu'il y a un prolongement entre de simples indications de lecture et des notes explicatives plus conséquentes. De même dans l'exemple suivant.

➢ **exemples n° 13 et n° 14**

(9) Notule interlinéaire sur 白馬 (littéralement : cheval blanc), I F° 2R 6 / Ikeda 1 p. 41 :

aomuma

あをむま

(10) Note marginale portant sur 白馬みんとて (en allant voir les chevaux blancs), I F° 2V / Ikeda 1 p. 42-43 :

Il convient de prononcer : *aomuma*. [...]

あをむまとよむべし

Il est ici question d'un rituel propitiatoire d'origine chinoise se déroulant le 7e jour du 1er mois, où l'on observe un cheval blanc ou gris pommelé.

La notule et la note fournissent en syllabaire *hiragana* la lecture あをむま (*aomuma*) pour le composé 白馬. Or, cette lecture peut surprendre. En effet, le sinogramme 白, dont la lecture courante est *shiro* ou *shira* signifie « blanc ». *Ao* n'est en principe pas une lecture possible pour ce caractère. Le second caractère, 馬, lu *uma* ou *muma*, signifie « cheval ». Ensemble, ces deux caractères signifient donc littéralement « cheval blanc », et l'on attendrait plutôt une lecture de type *shirauma*, *shirouma* ou *shiromuma*. La lecture *aomuma* suggère plutôt le sens de « cheval bleu », *ao*, qui correspond au sinogramme 青, désignant une couleur dont le spectre est très large, généralement du vert au bleu, et dans le cas des chevaux correspondrait au gris.

Ce mot présente donc un cas intéressant de distorsion sémantique entre la graphie et sa prononciation, résultant d'une évolution historique[289]. La graphie a évolué, mais non la prononciation, d'où le besoin de préciser avec insistance cette prononciation.

Kigin ne semble pas avoir conscience de l'évolution sémantique, mais utilise les annotations pour guider le lecteur pour qu'il puisse lire le mot correctement[290].

L'ajout des lectures correspond vraisemblablement à des objectifs variés selon le contexte. On peut toutefois dégager deux fonctions principales : d'une part indiquer la prononciation correcte du mot, d'autre part une aide à l'identification d'un mot.

---

[289] Dans les textes les plus anciens, c'est la graphie 青馬 (cheval bleu) qui était utilisée, sur le modèle d'une expression chinoise similaire, ou 青 (bleu) désigne en fait le gris. Puis, vers le milieu du Xe siècle, la graphie est devenue 白馬 (cheval blanc), sans doute parce que la robe blanc pommelé, jusqu'alors perçue comme grise était désormais perçue comme étant blanche. (Voir NKDJ, entrée « *aouma* » あおうま【青馬・白馬】).

[290] La lecture *aomuma* (cheval bleu) est importante sur le plan symbolique car la couleur *ao* (bleu ou vert) est associée au printemps et au début de l'année, comme le signale Kigin dans la suite de sa note. Sur la suite de la note, voir chapitre 6, p. 286.

B) Renforcement de la ponctuation

Kigin ajoute ou modifie la ponctuation du texte qu'il édite et commente. Cette activité de ponctuation révèle la façon dont le commentateur lit le texte qu'il présente. Cette ponctuation n'est constituée que de petits ronds (*maru* 。). Dans l'usage du japonais d'aujourd'hui, ces ronds sont l'équivalent des points dans les langues occidentales, et marquent les limites entre des phrases, soit des portions de textes souvent assez longues caractérisées par une unité syntaxique et sémantique. Ce n'est pas encore le cas à l'époque d'Edo, où ces ronds délimitent des segments plus petits, isolant ainsi de courtes unités syntaxiques.

Cette ponctuation est parfois soulignée d'une mention en note. Cette mention est, sous sa forme développée « *ku o kiru beshi* » 句を切るべし (il faut couper [entre] les segments), et sous sa forme abrégée « *ku* » 句 (segment).

Voici les deux premières occurrences de cet usage :

➢ **exemple n° 15**

Notules interlinéaires situés à côté de marques de ponctuations, I F° 5R 1 et I F° 5R 2 / Ikeda 1 p. 48 :

> Au troisième jour du troisième mois, il est bien que ce soit un jour paisible, d'un éclat resplendissant segment. Les fleurs de pêcher commencent de fleurir Il faut couper les segments. Les saules sont si charmants qu'il n'est nul besoin de le dire.
>
> 三月三日(やよひみつか)うら〳〵とのどかにてりたる。句 もゝの花のいまさきはじむる。句をきるべし 柳などいとおかしきさらなれ。

La deuxième occurrence est la plus explicite : elle indique qu'il faut marquer ici une coupe. La première et la plupart des autres occurrences sont réduites au seul caractère 句.

L'utilisation de cette indication répond ici à la nécessité de résoudre un cas d'ambiguïté syntaxique. Dans les deux cas de notre exemple, le signe de ponctuation est précédé d'une base verbale *rentaikei*, qui peut correspondre à trois usages : (1) soit en position déterminante devant un nom ou un élément à valeur nominale, (2) soit en position conclusive, derrière une particule enclitique qui exige l'utilisation d'une telle base, selon une règle de concordance, (3) soit en position conclusive d'une proposition, sans usage d'une particule exigeant une telle forme — ayant alors soit une valeur exclamative, soit une

fonction de nominalisation. Or, dans les deux exemples ci-dessus, le cas (2) est exclu du fait qu'il n'y a aucune des particules enclitiques justifiant l'usage de la base *rentaikei*. Il faut cependant que le lecteur puisse discriminer entre l'usage (1) et l'usage (3). L'annotation « section » 句 précise qu'il s'agit de la fin d'une proposition, et donc de l'usage (3).

Le caractère 句, lu *ku*, et désignant un segment d'un énoncé, est ajouté en marge, à côté de la ponctuation. Il signale vraisemblablement que la ponctuation marque une coupure forte dans l'énoncé, et non une simple inflexion de la phrase. On relève 97 occurrences de ce *ku* en note interlinéaire, parfois accompagné d'une annotation complémentaire en note de haut de page.

C) Signes auxiliaires et diacritiques

En complément des trois points précédents, il convient d'ajouter les marques qui contribuent à soutenir la lecture.

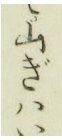
Ces marques sont de deux sortes :

- Ajout de marques de sonorisation, sous forme d'un double trait ゛ ou sous la forme d'un double rond °°. Ce deuxième type de marque demeure extrêmement rare. Rien ne semble permettre d'expliquer l'usage spécifique du double rond, qui apparaît donc être une variante de ゛ .

- Ajout d'un ン (*n* en syllabaire *katakana*), correspondant au son [n], à côté de certains mots pour indiquer qu'il faut prononcer ce son.

➢ **exemple n° 16**

Marque de sonorisation sous la forme d'un double trait :

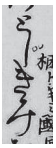


Transcription : *yamagiwa* 山ぎは (la lisière des monts).

La marque de sonorisation permet de prononcer ce mot « *yamagiwa* » et non « *yamakiwa* ».

➢ **exemple n° 17**

Marque de sonorisation sous la forme d'un double rond :



Transcription : *tojikimi* とじきみ (le seuil du portail).

La marque de sonorisation permet de prononcer ce mot « *tojikimi* » et non « *toshikimi* ».

➢ **exemple n° 18**

Ajout d'un ン (*n*) :

Transcription : *nado* など.

Ce type d'ajout concerne presque exclusivement le mot *nado* (mot grammatical signalant qu'un mot est donné à titre d'exemple). La prononciation de ce mot a évolué de « *nanito* » à « *nando* » puis « *nado* ». La graphie principale *nado* など serait donc une graphie correspondant à une prononciation plus moderne, tandis que l'annotation ン indiquerait qu'il faut lire le texte avec une prononciation archaïsante.

Ce type d'annotations, de même que celles indiquant les lectures (catégorie A.2.), montre l'importance accordée à l'enseignement d'une prononciation considérée comme correcte. Ceci est probablement en partie un vestige de l'enseignement secret relatif à la poésie, le *kokin denjû*, dans laquelle la prononciation des mots constituait une part importante de la transmission secrète, et précédait l'enseignement de la signification du contenu. On en trouve un témoignage dans les *Notes du vieux Teitoku* (*Teitoku ô no ki* 貞徳翁の記, 1605),

où Matsunaga Teitoku a noté une partie de ce que son propre maître Yûsai lui avait enseigné, agrémenté de quelques commentaires[291].

D) Problèmes textuels

1. Annotations signalant des variantes

Dans sa préface, Kigin indique avoir collationné différents exemplaires du *Livre-oreiller* pour établir le texte de son édition. Les annotations signalant l'existence de variantes sont la trace de ce travail.

Les variantes indiquées dans les annotations sont signalées soit par l'expression « dans un autre livre » *ihon ni* 異本に, soit par le *katakana* イ (*i*), abréviation de l'expression précédente (*ihon*), soit par une expression du type : « dans un certain livre, il y a [...] » *aru hon ni* [...] *to aru* 或本に（…）とある.

La variante indiquée peut concerner un mot, une expression, ou une plus longue portion de texte.

a) Variantes concernant un seul mot

➢ **exemples n° 19 et 20**

(19) Notule interlinéaire sur *kukutsu no kototori* くゝつのことり (?), IV F° 6V 2 / Ikeda 1 p. 218 :

---

[291] Voir *Notes du vieux Teitoku* (*Teitoku ô no ki* 貞徳翁の記), SNKBZ, n° 82, p. 16.

variante : *kotori*

イ　ことり

(20) Note marginale portant sur la même expression :

C'est peut-être « le chef d'une troupe de marionnettistes ». Dans un autre livre, il y a : *kukutsu no kotori*. Il convient de faire des vérifications.

傀儡(クゞツ)の琴取りにや　イ本　くゝつのことりあり　可尋之

Le lemme est constitué d'une suite de syllabes dont le sens n'est pas bien identifié. La notule interlinéaire est située au niveau de *kototori*. La note de haut de page porte clairement sur l'ensemble de l'expression : *kukutsu no kototori*.

Dans la première partie de cette note, Kigin propose des mots en sinogrammes correspondant à cette prononciation, et pertinents en contexte. Dans la deuxième partie, il présente la variante.

Ces deux notes sont intéressantes car elles montrent comment Kigin essaie de résoudre un problème posé par des mots dont la signification n'a pas encore été élucidée. Complétant une proposition d'identification des mots grâce aux sinogrammes, la mention d'une variante élargit le spectre des interprétations possibles.

➢ **exemples n° 21 et n° 22**

(21) Notule interlinéaire sur Shimotsuke (*toponyme*) 下野, XII F° 9V 8 / Ikeda 3 p. 115 :

variante : 高

イ　高

Cette phrase est située dans une courte section du texte, constituée d'une phrase introduisant un poème. Formellement, elle s'apparente à une notice indiquant les circonstances de composition d'un poème (*kotobagaki* 詞書), telles celles qui se trouvent dans les anthologies de poésie.

Il s'agit d'une courte anecdote sans lien logique avec ce qui précède ni ce qui suit, mais qui s'insère entre deux autres sections similaires sur le plan formel.

Voici en intégralité la section qui nous intéresse :

À quelqu'un qui me demandait s'il était vrai que j'allais me rendre en la province de Shimotsuke, je répondis :

Ah ! l'armoise

De la montagne à laquelle

Je n'avais pas pensé le moins du monde !
Qui vous annonça qu'elle croissait au village
/ qu'il en était ainsi à propos
D'Ibuki[292]

まことにや下野に下るといひける人に
おもひだにかゝらぬ山のさせも草たれかいぶきのさとはつげしぞ

Le texte propose ici le toponyme Shimotsuke 下野. La notule mentionne l'existence d'un autre manuscrit, dans lequel le premier caractère du toponyme serait non pas 下 (lu *shimo* dans Shimotsuke), mais le caractère 高, lu *kô*, ce qui donnerait Kôya 高野 (nom d'une montagne et d'un important monastère situés au sud de l'actuelle ville d'Ôsaka). Or, la leçon « Kôya », noté 高野, est effectivement celle donnée par l'imprimé de l'an 2 de l'ère Keian, qui était l'un des témoins utilisés par Kigin.

La leçon « Shimotsuke », qui est celle retenue par Kigin, pourrait provenir soit d'un autre témoin (manuscrit ou imprimé) que Kigin aurait eu à sa disposition mais qui ne nous est pas connu, soit d'une conjecture. Selon Hagitani Boku, il s'agit d'une conjecture, car la variante « Shimotsuke » n'est pas attestée[293].

On voit ici que Kigin ne justifie pas le choix de la leçon retenue, et ne précise pas non plus quelle en est la source. Cependant il conserve comme une information pour le lecteur les leçons rejetées ou les variantes qui lui semblent importantes.

La même variante fait également l'objet d'une note marginale :

---

[292] Nous traduisons le texte introductif, mais reprenons pour le poème la traduction d'André Beaujard, p. 268. La barre oblique indique que le vers peut être compris de deux façons différentes, grâce au procédé des mots-pivots (*kakekotoba* 掛詞).

[293] Voir *Kaikan*, t. 5, p. 340-341. Voir également NKBZ, p. 444 (section n° 296) et SNKBZ, p. 452 (section n° 298) pour les principales variantes : le texte de la branche Nôin est « Kôya » noté en syllabaire *hiragana* : かうや ; le manuscrit Maeda donne « *Kaka* » かか (probablement la province de Kaga) ; les manuscrits de la branche Sankan n'indiquent pas de toponyme.

(22) Note marginale sur « À quelqu'un qui me demandait s'il était vrai que j'allais me rendre en la province de Shimotsuke » まことや下野にくだるといひける人に (mêmes références que l'exemple précédent) :

> Je soumets la lecture de ceci à ceux qui doutent de l'explication selon laquelle Sei Shô[nagon] s'est rendue en la province de Shimotsuke. La variante « Kôya » est probablement une erreur. [Autre] variante : « s'il était vrai que j'allais bientôt me rendre en province ».
>
> 清少下野国へ下るといふ説あるは誠かと問し人に読遣也。
>
> イ高野とあるはかきあやまりにや　イまことややがて下る云々

La note marginale comprend trois éléments : un avis sur l'intérêt documentaire de cet extrait du *Livre-oreiller*, puis deux variantes.

Kigin fait ici référence à une théorie selon laquelle Sei Shônagon aurait voyagé dans les provinces de l'Est après la mort de l'impératrice qu'elle servait, fondée essentiellement sur le *Journal de Matsushima* (*Matsushima nikki* 松島日記), un journal de voyage écrit à l'époque de Kamakura, mais qui fut attribué à Sei Shônagon. D'après ce que l'on peut lire dans la note, l'authenticité de ce document, et donc la réalité du voyage, étaient déjà mis en doute à l'époque de Kigin, mais lui estime ici que ce poème atteste qu'elle a bien voyagé dans l'Est.

Le rejet de la variante « Kôya » n'est pas réellement justifié : il faut attendre la note marginale suivante, portant sur le poème. Kigin y précise que la montagne d'Ibuki évoquée dans le poème n'est pas celle qui est située entre les provinces d'Ômi et de Mino (près du lac Biwa), mais une autre située dans la province de Shimotsuke (actuel département de Tochigi), sur la foi d'un traité de poétique datant du Moyen Âge[294]. Cette localisation du mont Ibuki en Shimotsuke semble justifier implicitement la correction opérée, de Kôya en Shimotsuke.

---

[294] Il s'agit des *Notes de l'intérieur de mes manches* (*Shûchû-shô* 袖中抄), du poète Kenshô. L'indication relative au toponyme Ibuki concerne un poème de Fujiwara no Sanekata 藤原実方 (? – 998).

Le cas de la deuxième variante, proposant « bientôt » やがて au lieu d'un toponyme, ne fait pas l'objet d'un commentaire visant à nier sa pertinence[295].

Les deux cas précédents montrent comment Kigin utilise de façon différenciée et complémentaire les notules et les notes marginales. La notule interlinéaire signale l'existence d'une variante ou d'une leçon rejetée, tandis que la note marginale donne des indications permettant de comprendre la différence de sens engendrée par l'une ou l'autre leçon, et justifie parfois le choix retenu.

b) Variantes ayant une incidence sur l'organisation du texte

Nous regroupons dans cette sous-catégorie des indications portant sur des variantes modifiant la façon dont est perçue l'organisation.

➢ **exemple n° 23**

Note marginale sur « personnes qui tiennent quelque chose » とりもてるもの[296], IV F° 6V 1 / Ikeda I p. 217 :

> Cette expression ne figure pas dans d'autres livres. « Le chef d'une troupe de marionnettistes » est alors inclus dans le passage précédent, « choses qui paraissent agréables ».
> この詞異本にはなくてくゝつのことゝりをも前の心ちよげなる物の内に書つらねたり

L'expression qui est ici l'objet de commentaire, « personnes qui tiennent quelque chose » est un intitulé de liste. Dans l'édition de Kigin, la liste débutant par cet intitulé ne contient que deux éléments : « le chef d'une troupe de marionnettistes » et « celui qui a obtenu une province renommée lors de la Séance des nominations ». Sur ce point, l'édition de Kigin relève bien des témoins de la branche Nôin.

---

[295] La leçon « bientôt » やがて est celle de la branche Sankan. Voir S-NKBZ, p. 452.

[296] Cet intitulé peut être traduit soit par : « choses que l'on tient en main », soit par « personnes qui tiennent quelque chose », mais le contenu incite à choisir la seconde possibilité.

Voici comment s'enchaîne le texte dans l'édition de Kigin :

Choses qui paraissent agréables.

Le compliment adressé au Souverain quand on lui présente la canne du Lièvre.

Le chef des acteurs qui exécutent la danse sacrée.

Les lotus de l'étang arrosés par l'averse.

Celui qui dirige les chevaux à la fête de l'Auguste Esprit, ou encore, à cette même fête, celui qui agite la bannière.

Personnes qui tiennent quelque chose.

Le chef d'une troupe de marionnettistes. Celui qui obtient une province renommée lors de la Séance des nominations.

Le lendemain des Litanies des Noms des bouddhas, [...][297].

心ちよげなる物

うづえのことぶき　かぐらのにんぢやう　池のはちすの村雨にあひたる　御りやうゑの馬おさ 又御りやうゑのふりはた

とりもてるもの

くゝつのこととり　除目に第一の国えたる人

御物名のあした

Cet intitulé, et les deux éléments de cette liste sont en revanche absents des manuscrits de la branche Sankan, qui passent directement de la liste précédente « choses qui paraissent agréables », au récit débutant par « Le lendemain de la cérémonie de récitation des noms du bouddha ». Dans le texte de la branche Sankan, la liste des « choses qui paraissent agréables » se termine par « celui qui agite la bannière ». De toute évidence, Kigin fait référence à un manuscrit hybride, incluant une partie (ou la totalité) de cette liste, mais sans l'intitulé, ce qui en fait une partie de la liste précédente.

Par cette note, il attire l'attention sur une variante importante, puisqu'un même élément, « le directeur d'une troupe de marionnettistes », bien que présent dans les deux versions différentes, change de signification en étant englobé dans l'une ou l'autre des listes.

---

[297] Nous reprenons la traduction d'André Beaujard jusqu'à « bannière ». Voir Beaujard, p. 89. Nous traduisons à partir de « personnes qui tiennent... ».

Ce procédé ne permet pas de faire sortir l'énoncé de sa possible ambiguïté, mais met l'accent sur un passage difficile. L'exposition des variantes permet au lecteur d'élargir le spectre des lectures possibles.

Les trois exemples suivants concernent de longs passages. Les notes permettent de mentionner l'absence d'une portion de texte (n° 24), de signaler une suppression effectuée par l'éditeur-commentateur (n° 25) ou encore de signaler qu'un passage entier est situé à des endroits différents selon les manuscrits (n° 26 et n° 27).

➢ **exemple n° 24**

Note marginale sur « *ame to kiri* » あめと霧 (la pluie et le brouillard), III F° 30R 3 / Ikeda 1 p. 203 :

> Variante : Suite à ceci, il y a : « Le feu et l'eau. Une personne grasse et une personne maigre. Une personne aux cheveux longs et une personne aux cheveux courts. »
> イ本　此次に　火と水と　肥たる人とやせたる人と　髪長き人とみしかき人となり

Ce passage se situe dans la liste des « choses que l'on ne peut comparer » (*tatoshie naki mono*), dans laquelle figure aussi l'exemple n° 1. Comme nombre de listes, celle-ci varie de façon considérable entre les différentes branches de manuscrits ; certains éléments de la liste sont présents dans une branche de manuscrits et non dans les autres, et réciproquement. La liste qui figure dans le corps du texte relève des manuscrits de la branche Nôin, tandis que les ajouts en note relèvent de la branche Sankan.

➢ **exemple n° 25**

Note marginale sur « L'épouse impériale et mère du prince héritier » 春宮の御母女御, X F° 9R 4 / Ikeda 3 p. 23 :

> Dans l'un des livres, suite à ceci, il y a : « Choses agaçantes. Le plus agaçant est le mari d'une nourrice. » Mais comme cela figure déjà dans un précédent passage, ici je suis ce livre-ci, et je n'utilise pas l'autre.
> 或本に此次ににくき物はめのとのおとここそはあれなどいふ事あり。然とも前の出たれば今此本にまかせて不用

Cette note de Kigin signale un cas de doublon, et explique quelle attitude il a adoptée face à ce problème.

En effet, les manuscrits de la branche Nôin présentent ici un développement illustrant pourquoi le mari d'une nourrice est agaçant. Ce passage, absent des manuscrits de la branche Sankan, est la répétition quasiment à l'identique d'un développement situé à la suite de la liste des « choses agaçantes » dans les mêmes manuscrits de la branche Nôin[298].

Comme nous l'avons vu dans l'exemple n° 16, Kigin cite souvent en note des variantes absentes de son texte de base, et les intègre parfois au texte de son édition. Ici, conscient du phénomène de doublon, il écarte la nécessité de prendre en compte le texte manquant.

➢ **exemple n° 26**

Note marginale sur « rivières » 川は, III F° 24R 5 / Ikeda 1 p. 190 :

> Dans un autre livre, cette section est située plus loin, après celle des « Choses qui conviennent dans une demeure », avant celle des « Relais ».
>
> イ本此一段奥の人の家につき〻／しき物の次むまやはといふ前にあり

➢ **exemple n° 27**

Note marginale sur « ceci est certainement une grande vérité » げにことわりにや, IX F° 30V 11 / Ikeda 2 p. 246 (derniers mots du livre IX) :

> [...] Dans un autre livre, suite à ceci, il y a : « Rivières. La rivière Asuka. La profondeur de son lit est changeante... » Comme cela figure déjà plus haut, je n'utilise pas ici ce livre.
>
> イ本此次に川はあすか川ふちせさだめなくなどあり。前にいでたれは今其本を用ず

Les annotations figurant dans les deux exemples n° 26 et n° 27 fonctionnent ensemble, se faisant écho réciproquement. Dans la seconde, Kigin fait référence à la leçon des manuscrits de la branche Nôin, où l'on trouve effectivement la liste intitulée « Rivières » après cette

---

[298] Voir NKBZ p. 103 (section n° 26) et p. 375 (section n° 240). Dans les manuscrits des branches Sankan, l'emplacement de ce passage est totalement différent, et il n'y a pas de doublon. Voir S-NKBZ, p. 375-376 (section n° 240).

section. Or, dans un passage situé bien avant, Kigin a déjà copié la liste intitulée « Rivières » dans le 3e volume de son édition (exemple n° 26), sans doute parce qu'il suivait à cet endroit-là un manuscrit plus proche de la branche Sankan. Dans ce cas, la note garde la trace de la leçon rejetée.

De telles notes peuvent être interprétées comme le signe d'une attitude scrupuleuse de l'éditeur, qui fait un choix dans son édition, mais soumet néanmoins au lecteur la leçon qu'il a rejetée.

Si certaines annotations signalant des variantes montrent les hésitations de Kigin face au texte qu'il édite, d'autres annotations révèlent l'impossibilité pour Kigin d'établir correctement le texte, parce qu'un passage n'est pas intelligible.

2. Note signalant que le texte est corrompu

➢ **exemple n° 28**

Note marginale sur « Pour l'évêque Jôchô » 定澄僧都, XII F° 9V 5 / Ikeda 3 p. 114 :

> Ces mots ne font pas suite aux mots précédents. La signification n'est pas claire non plus. Il y a probablement des feuillets manquants. Tous les exemplaires sont comme ceci. Il convient d'étudier plus ce cas. C'est certainement une section distincte de ce qui précède.
> 此詞前の詞に連続せず。義も通じがたし。落丁などあるにや　諸本かくのごとし追而可勘。先前とは別段ならん

Cette note, attachée au lemme « À l'évêque Jôchô », porte en fait sur la totalité de la phrase : « Cette personne, dont il paraît qu'elle a dit "Pour l'évêque Jôchô, pas de manteau long ; pour le seigneur Suisei, pas de veste courte", qu'elle est amusante ! » Phrase qui apparaît effectivement hors de tout contexte dans les manuscrits de la branche Nôin. N'ayant à sa disposition que des versions similaires, Kigin ne peut que conjecturer le sens des mots, et fournir une version par défaut. La note en haut de page signale qu'il ne s'agit pas d'une solution satisfaisante ni définitive.

Les notes présentées dans cette première grande catégorie des annotations éditoriales sont la trace du travail mené par Kigin pour identifier les mots, et rendre la lecture du texte possible.

Les notes de la catégorie suivante vont plus loin, puisqu'elles aident à comprendre le sens littéral des mots.

II. ANNOTATIONS LITTÉRALES

A) Annotations lexicales

1. Définition ou traduction

Le cas le plus simple de la paraphrase est l'utilisation en note d'un seul mot ou d'une courte expression. Il s'agit d'une reformulation, servant à désambiguïser un énoncé.

➢ **exemple n° 29**

Notule interlinéaire sur « d'une façon élégante » すき〳〵しきわざ, I F° 9V 6 / Ikeda 1 p. 58 :

C'est : d'un air galant.
好色めきたる事也

Le qualificatif *sukizukishi* すきずきし peut signifier « élégant, raffiné » ou « galant, séducteur ». Ce mot est bien attesté entre le XIe et le XIIIe siècle[299]. Le mot « *kôshoku* » 好色 donné dans la notule est attesté dès le Xe siècle, avec le sens de « galant, lascif, intéressé par les aventures galantes ». Il est très utilisé au XVIIe siècle. C'est donc en quelque sorte une traduction dans la langue de l'époque de Kigin, qui permet de surcroît de choisir clairement l'acception « galant, séducteur ».

[299] Voir NKDJ, entrée *sukizukishi* 好好し.

Cette phrase se situe dans la série d'anecdotes relatives à l'intendant Narimasa[300]. Narimasa rend visite nuitamment à la narratrice, qui se moque de lui. L'impératrice en fait ensuite des reproches — sans doute teintés d'ironie — à la narratrice. Il est ici important de bien saisir le sens du qualificatif décrivant l'attitude de Narimasa, car c'est cette attitude inappropriée, la réaction à cette attitude de la part de la narratrice, puis enfin la réaction de l'impératrice envers la narratrice qui constituent l'intérêt de l'anecdote.

➢ **exemple n° 30**

Note marginale sur « [on perçoit] cette situation, les voix qui disent "Ecartez-vous" » けはひなどをし＼／というこゑ, I F° 21 R / Ikeda 1 p. 83 :

Kewai. Apparence de quelque chose. [...]

形勢（ケハイ）　物のけしき也。(...)

Le texte comprend un mot difficile à identifier, graphié en syllabaire *hiragana* : けはい (*kewai*). Ce terme désigne l'aspect général d'une chose ou d'une situation, selon la perception qu'en donnent les cinq sens. Surtout attesté dans les textes de l'époque de Heian, il nécessite donc la reformulation en des termes plus simples et moins archaïques : « apparence de quelque chose[301] ».

2. Paraphrase en contexte

Dans les exemples ci-dessous, le vocabulaire ne pose pas problème en tant que tel. Cependant, le caractère elliptique de la phrase ou le recours à une image singulière rend potentiellement la lecture difficile. En note, Kigin reformule la phrase pour l'expliquer en contexte, et en ajoutant éventuellement son interprétation personnelle.

➢ **exemple n° 31**

---

[300] Voir Beaujard, p. 29-32.

[301] La lecture *kewai* ケハヒ associée au mot composé 形勢 au début de la note peut surprendre, mais elle est attestée dans l'un des manuscrits du *Commentaire sur les mots classés selon les sons iroha* (*Iroha jiruishô* 色葉字類抄), un dictionnaire compilé au milieu du XIIe siècle.

Note marginale sur « des nuages teintés de mauve » むらさきたちたる雲の, I F° 1R 2 / Ikeda 1 p. 40 :

> La teinte grise des nuages de l'aurore, reflétant la lumière du soleil, semble mauve.
> 曙の雲のうす黒きに日陰うつろひて紫の色めきたる也

Le lemme provient de l'*incipit* du *Livre-oreiller*, qui décrit un paysage d'aurore au printemps : « Au printemps, l'aurore. La cime des monts blanchit peu à peu, s'éclaire faiblement, des nuages teintés de mauve s'étirent. » L'expression « nuages teintés de mauve » peut sembler surprenante. La note reformule cette expression en la développant sous la forme d'une explication.

- **exemple n° 32**

Notule interlinéaire sur « <u>plus encore</u> les vols d'oies sauvages » まいて雁などのつらねたる, I F° IR 9 / Ikeda 1 p 39 :

> 烏さへあるにまして雁は面白きと也
> Il est dit précédemment que les corneilles sont plaisantes ; à plus forte raison les oies sauvages.

Le lemme est issu d'un passage de l'*incipit*, décrivant l'automne :

> En automne, la tombée du jour. La lumière du couchant éclaire de ses rayons éclatants la silhouette des monts, si proche, et il est même émouvant de voir les corneilles qui s'en retournent au nid, par trois, par quatre, par deux. <u>Plus encore</u> lorsque l'on aperçoit, minuscule, un vol d'oies sauvages, comme c'est charmant !
> 秋は夕ぐれ。夕日はなやかにさして。山ぎはいとちかくなりたるに烏のねどころへゆくとて。みつよつふたつなどとびゆくさへあはれなり。まいて雁などのつらねたるがいとちいさくみゆるいとおかし。

Dans la phrase citée, l'adverbe *maite* まいて (variante de *mashite*), signifie « *a fortiori* » ou « plus encore ». L'annotation sert à réduire l'ambiguïté de l'énoncé en résolvant la question de la portée de cet adverbe : selon Kigin, il porte spécifiquement sur les oiseaux (les oies sauvages sont plus charmantes que les corneilles) alors qu'il pourrait aussi être interprété comme portant sur toute la description (la tombée du jour en automne est charmante, surtout s'il y des vols d'oies sauvages).

Ici, l'annotation fournit une paraphrase sans référence à des sources extérieures. C'est donc le commentateur qui met en avant sa propre lecture du texte pour proposer une sorte de traduction ou de réécriture. C'est également le cas dans les exemples suivants.

➢ **exemple n° 33**

Notule interlinéaire sur « la lisière des monts, si proche » 山ぎはいとちかくなり, I F° 1R 7 / Ikeda 1 p. 39 :

C'est le coucher du soleil qui est proche.

日の入かたちかき也

Le lemme est issu de l'extrait déjà cité dans l'exemple n° 32. L'énoncé est ambigu du fait du caractère elliptique de la phrase : est-ce le soleil couchant qui est le sujet de la phrase ? Dans ce cas, la phrase signifie que le soleil en déclinant s'approche des monts. Ou bien est-ce « la lisère des monts » qui est le sujet ? Dans ce cas, la signification serait que les monts éclairés par l'arrière paraissent plus proche[302]. Kigin propose une autre solution, quoique relativement proche de la première des deux que nous présentions : c'est, selon lui, le moment où le soleil va disparaître qui est proche.

Dans les deux derniers exemples, là où le texte semble elliptique, le commentateur comble les ellipses par l'ajout d'un ou plusieurs mots, tirés du co-texte plus ou moins immédiat.

B) Annotations grammaticales

Certaines notes recourent à une forme de métalangage, qui spécifie la catégorie à laquelle appartient un mot donné. Les catégories dont Kigin dispose pour décrire les catégories du

[302] Voir *Kaikan*, t. I, p. 4.

discours sont peu nombreuses. Il s'agit des deux termes *joji* 助字 (mot auxiliaire) et *ji* 字 (mot), servant respectivement à désigner les mots outils (mots à valeur syntaxique) et les mots pleins (mots à valeur lexicale). Un cas d'utilisation du terme *ji* figure au début de la note cité dans l'exemple n° 3. Voici deux exemples d'une annotation signalant un « mot auxiliaire ».

- **exemple n° 34**

Notule interlinéaire portant sur *ya* や (particule finale exprimant l'interrogation), I F° 21R 8 / Ikeda 1 p. 81 :

C'est un mot auxiliaire.

助字也

- **exemple n° 35**

Notule interlinéaire sur *shimo* しも [mot outil servant à renforcer une affirmation] dans l'expression « Cette attitude-là, parce qu'elle est le fait de personnes de haut rang, est détestable. » *sore wa shimo makoto ni yoki hito no sashi tamaishi yori* それはしもまことによき人のさし給ひしより。こゝろづきなしとおもふなり, II F° 7R 8-10 / Ikeda 1 p. 105 :

C'est un mot auxiliaire

助字也

Toutes ces notes grammaticales permettent de désambiguïser des énoncés, surtout pour éviter des difficultés liées à de longues suites de caractères en syllabaire *hiragana*.

C) Annotations dénotatives

La présente catégorie regroupe toutes les annotations dont la fonction est d'identifier une personne, un lieu ou un moment. Dans tout les cas, les annotations dénotatives établissent un lien entre d'une part un élément (personnage, espace, temps) du texte, et d'autre part un élément du monde réel attesté par une autre source.

Le procédé qui consiste à recouper plusieurs sources pour identifier un élément est désigné dans les annotations par le verbe *kangaeru* 勘へる, mot dont le sens moderne est plus proche de « spéculer, penser », mais dont le premier sens est « vérifier en recoupant plusieurs choses[303] ». Lorsque aucune source extérieure au *Livre-oreiller* ne permet d'identifier l'élément en question, Kigin fait le constat qu'il est « non identifié » (*mikan* 未勘) ou « inconnu » (*michi* 未知).

1. Identification d'un personnage

Le premier cas d'une telle identification concerne l'intendant Narimasa, premier personnage apparaissant dans le *Livre-oreiller*.

➢ **exemple n° 36**

Note de haut de page sur « À la résidence de l'intendant Narimasa » 大進(だいしん)なりまさが家(いへ)に, I F° 7V 3 / Ikeda 1 p. 56 :

> Ici commence un nouveau propos, dans une nouvelle section. L'intendant Narimasa : dans les annotations de Bôkyû Guô, il est écrit : « le 9e jour du 8e mois de l'an 1, ère Chôhô [999], l'impératrice quitta le bâtiment du service de l'impératrice, et s'en alla chez Taira no Narimasa, qui était alors le fonctionnaire de troisième classe de sa majesté l'impératrice. » Avant cela, il fut gouverneur de la province de Tajima. Après cela, il fut gouverneur de la province de Harima, du 4e rang, lauréat en lettres, et obtint le troisième rang à titre posthume. Deuxième fils de Iyaki. Frère cadet du second conseiller Korenaka.

[303] Voir NKDJ, entrée « *kangaeru* » かんがえる【考・勘】.

Les grands maîtres du palais intérieur, les adjoints du palais intérieur, les intendants et les intendants mineurs étaient des fonctionnaires chargés de s'occuper des affaires des impératrices.

これより又一段別の事也　大進生昌（ナリマサ）　耄及愚翁の勘物ニ云ク長保元年八月九日自二職（シキ）ノ曹司（サウシ）一行-啓（ケイ也）平ノ生昌（ナリマサ）于レ時ニ中宮ノ前ノ大進云々前ニハ但馬ノ守後ニハ正四位下播磨守経（ヘタリ）二文章生ヲ一贈三位弥材（イヤキ）ノ二男中納言惟仲ノ弟

中宮大夫　中宮亮　大進　少進なときさきの御かたの事ををこなふ官人也

On a ici un cas de note particulièrement complète : elle fournit le nom complet du personnage, son curriculum vitae, ses liens familiaux connus, et se termine par une explication de sa fonction.

- **exemples n° 37 et n° 38**

(37) Notule interlinéaire et note marginale sur « Tadataka » たゞたか (nom d'un personnage), dans le membre de phrase « lorsque le chambellan Tadataka parut » 蔵人たゞたかまいりたるに (...), I F° 12R 10 / Ikeda 1 p. 63 :

Tadataka [noté en sinogramme]
忠隆 勘物あり

(38) Note marginale portant sur le même élément :

D'après les annotations : « Minamoto no Tadataka, nommé chambellan le 27e jour du 1er mois de l'an 2, ère Chôhô. Il était le fils de Mitsutada [sic], gouverneur de la province de Mutsu, ayant reçu le quatrième rang inférieur mineur.

勘物云源ノ忠隆（タヽタカ）　長保二年正月廿七日蔵人陸奥（ムツ）ノ守従四位下満忠ノ男

C'est ici un exemple de complémentarité entre la note interlinéaire et la note marginale. La note interlinéaire ajoute la notation en sinogrammes 忠隆 à côté de la mention du nom personnel Tadataka, figurant en syllabaire *hiragana* dans le texte. Cette notation est suivie de la mention « Il existe une annotation », qui fait référence au fait qu'il existe une

indication relative à ce personnage dans les annotations de Bôkyû Guô[304]. La note marginale fournit le contenu de cette annotation ancienne.

Lorsque Kigin ne dispose pas de source lui permettant d'identifier un personnage, il signale cette absence d'information en note, comme dans le cas suivant.

➢ **exemple n° 39**

Notule interlinéaire sur « Sanefusa » さねふさ, I F° 13R 8 / Ikeda 1 p. 65 :

Personnage inconnu.
誰とも不知

Les deux exemples suivants relèvent d'un cas particulier, car contrairement aux autres exemples de cette catégorie des annotations dénotatives (II.C.) Kigin ne dispose pas de sources extérieures relatives à un personnage donné. Il effectue alors un recoupement avec un autre passage du *Livre-oreiller* afin d'identifier ce personnage.

➢ **exemple n° 40**

Note de haut de page sur « le censeur sous-chef chambellans » 頭弁(とうのべん) I F° 12V 6 / Ikeda 1 p. 65 :

Personnage inconnu. Toutefois, plus loin, il est désigné comme étant Yukinari.
誰ともしらず。但奥に行成をいへる所有

➢ **exemple n° 41**

Note marginale sur « L'adjoint au service des réparations, Norimitsu » 修理助(しゅうりのすけ)のりみつ, IV F° 10V 8 / Ikeda 1 p. 225 :

Non identifié. Plus loin, il est dit qu'il reçut le cinquième rang (la coiffe de noblesse) et fut nommé gouverneur de Tôtomi. Il fréquenta Sei Shô [Sei Shônagon] avant Yukinari.

---

[304] À propos des annotations de Bokyû Guô, voir chapitre 2 p. 138, et chapitre 6 p. 280.

未勘　奥にかうふりえて遠江介に任す。行成卿よりも前に清少に通ぜし人也

Outre l'identification à l'aide de sources extérieures et l'identification par recoupement de plusieurs passages du texte, une troisième possibilité est la proposition d'une identification partielle fondée sur la compréhension par Kigin du contexte de la scène narrée.

➢ **exemple n° 42**

Notule interlinéaire sur « envoyé par quelqu'un » 人のもとより, II F° 20 R 5 / Ikeda I, p. 131 :

C'est probablement le mari de Sei Shô[nagon].

清少の夫なとなるへし

Dans cet extrait, la narratrice s'est retirée dans un temple nommé « temple Bodai »[305]. Elle a alors reçu de la part de « quelqu'un » un pétale de lotus (peut-être une carte en forme de pétale de lotus) lui enjoignant de rentrer au plus vite, car, dit cette personne non identifiée, elle « se languit terriblement » (いとさうゞし).

Dans ce cas précis, Kigin ne dispose pas de source extérieure au *Livre-oreiller* lui permettant d'identifier cette personne, et ne dispose pas non plus d'indices à l'intérieur du *Livre-oreiller* dont il pourrait disposer s'il pouvait l'identifier comme un personnage récurrent. Il ne peut donc fournir ni le nom, ni la fonction du personnage évoqué. Néanmoins, il semble éprouver le besoin d'apporter une précision, afin de permettre une compréhension plus fine de la situation présentée par le récit, en l'occurrence, en précisant quel type de relation unit la narratrice (identifiée comme étant Sei Shônagon) et l'expéditeur du message. Il est donc vraisemblable que, pour combler ce déficit en information, il a utilisé sa propre intuition de lecteur, comme l'indique l'utilisation de l'auxiliaire *beki*[306], marque de la probabilité, indiquant ici une supputation[307]. Ce type

[305] Littéralement : temple de l'élévation. L'identification de ce temple est incertaine.

[306] Ici sous la forme *beshi*, car en fonction conclusive.

[307] Les commentateurs ne s'accordent pas sur l'identité de ce personnage : certains y voient l'une des amies de Sei Shônagon (voir la traduction d'André Beaujard par exemple).

d'identification par le contexte est plus rare que les deux précédents (identification par les sources extérieures ou identification par recoupement).

2. Identification d'un moment

Comme les identifications de personnes, les identifications de moments reposent principalement sur la citation d'extraits des annotations de Bôkyû Guô.

Elles interviennent dans des anecdotes, perçues comme relatant une réalité historique.

➢ **exemple n° 43**

Note marginale sur « La chatte qui était en service auprès de Sa Majesté [...] » うへにさふらふ御(おほん)ねこは I F° 11V 10 / Ikeda 1 p. 63 :

> Ici commence un nouveau propos. « Sa Majesté » est Ichijô, le soixante-sixième empereur. On raconte ici que cet empereur comblait de ses faveurs une chatte. Selon les *Sentiments profonds à propos des fleurs et des oiseaux* (*Kachô yosei*) et les *Notes journalières du ministre de droite d'Ononomiya* (Shôyûki), le 19e jour du 9e mois de la première année de l'ère Chôhô, la chatte du palais intérieur donna naissance. L'impératrice douairière, les ministres de gauche et de droite donnèrent en cadeau de naissance des bols et des vêtements. La nourrice de la chatte était Muma no myôbu. Ce fut un sujet de plaisanterie pour les gens du temps, et c'est fort singulier.
>
> 是より又別の事也うへとは六十六代一条院なり此帝猫を御寵愛と也　花鳥余情云少右記云長保元年九月十九日内-裏(リ)ノ御-猫産(ウム)レ子ヲ。女院左大臣右大臣有二産養(ウブヤシナイ)ノ事一。有二衝-重(ツイカサネ)一椀飯納(ワウハンイルハ)レ筥(ハコ)ニ之衣 - 等。猫ノ乳-母馬ノ命婦(ブ)。時ノ人咲(ワラフ)レ之ヲ奇-怪(キクヘイ)ノ事-也

3. Identification d'un lieu

L'identification d'un lieu concerne des noms d'éléments naturels (montagnes, rivières) ou d'établissements humains (marchés, relais). Elle consiste essentiellement en la désignation de la province où le lieu cité se situe.

➢ **exemple n° 44**

Note marginale sur « le mont Itsuhata » いつはた山, I F° 17R 2 / Ikeda 1 p. 73 :

> Il s'agit d'Itsuhata, province d'Echizen.

五幡(イツハタ)山　越前也

Lorsque le lieu n'est pas connu, une note vient en général signaler cela par la mention « non identifié » 未勘, comme dans l'exemple suivant.

➢ **exemple n° 45**

Notule interlinéaire sur « le mont Katatame » かたゝめ山, I F° 17V 1 / Ikeda 1 p. 74 :

Non identifié.

未勘

Ce cas est pour les toponymes l'équivalent du cas de non-identification des personnages, dont un exemple est présenté dans l'exemple n° 39.

D) Annotations énonciatives

Les annotations présentées dans les cas suivants servent à signaler l'identité du locuteur et / ou de l'interlocuteur, afin de clarifier le contexte énonciatif. Ce type d'annotations est remarquablement fréquent, car quasiment systématique dans tous les cas ou il y a la présence de discours direct dans le texte. Elles permettent de résoudre un problème fondamental, qui est l'absence dans le texte de marques de citations et de mots signalant qui parle.

➢ **exemple n° 46**

Note interlinéaire sur « Qui est-ce ? » あれはたそ, I F° 9V 11 / Ikeda 1, p. 58 :

Ce sont des paroles prononcées par cette dame de cour, par plaisanterie, pour se moquer de Narimasa.

彼女房の生昌をたはふれとがむる詞也

Dans cet extrait, trois personnages sont impliqués : la narratrice, l'une de ses compagnes et l'intendant Narimasa. Deux interprétations sont possibles pour l'attribution de cette réplique : la narratrice, ou l'une de ses compagnes de la cour[308]. L'annotation vise à établir quel personnage prononce ces paroles.

Si, le plus souvent, ces annotations identifient le locuteur, elles peuvent également identifier l'interlocuteur, comme dans l'exemple suivant.

➢ **exemple n° 47**

Note interlinéaire sur « Allez donc écouter ce qu'il a à dire » ゆきてきけ, I F° 11R 5 / Ikeda 1 p. 61 :

C'est l'impératrice qui parle, s'adressant à Sei Shônagon.

中宮の清少にの給ふ也

Les très nombreuses annotations littérales constituent le soutien de l'intelligibilité du texte lu, au niveau minimal du texte que constituent les mots et les expressions.

[308] Voir *Kaikan*, t. I, p. 66. Les interprétations divergent encore dans les éditions les plus récentes.

III. ANNOTATIONS EXPLICATIVES

Nous énumérons ici l'ensemble des annotations constituant un approfondissement des connaissances, fondées sur l'étude des sources historiques et autres textes. Dans ces annotations, Kigin convoque la totalité de son savoir livresque pour ajouter des explications permettant au lecteur d'avoir accès à cet arrière-plan culturel.

A) Annotations intertextuelles

Nous classons dans cette catégorie deux types d'annotations. D'une part celles qui citent un texte ou explicitent une référence que le *Livre-oreiller* ne fait qu'évoquer ; d'autre part celles qui mentionnent un texte célèbre dans lequel figure une expression ou un motif également présent dans le *Livre-oreiller*.

1. Sources du Livre-oreiller

Une première fonction des références érudites dans les annotations est de fournir la source d'une allusion littéraire qui est dans le *Livre-oreiller*, mais dont la source n'est pas, ou pas complètement, explicitée. Le plus souvent, il s'agit d'une citation d'un poème, japonais ou chinois, mais parfois aussi un texte narratif, ou autre.

➢ **exemple n° 48**

Référence : source d'une citation

Note marginale se rapportant au poème « Les ans ont passé / J'ai vieilli (...) としふれはよはひは (...), I F° 22R 5 / Ikeda 1 p. 84 :

Dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, la note en prose de ce poème précise : « poème composé en l'honneur de l'impératrice de la résidence peinte, devant qui se trouvait un vase empli de branches de cerisier en fleur ». Ce poème est du seigneur Chûjin. Il composa ce poème pour exprimer sa joie de voir sa fille l'impératrice en sa splendeur. Ici, Sei Shô[nagon] associe ce poème au fait que l'impératrice est devant un vase avec des branches de cerisier, et de plus, comme elle écrit suite à l'ordre donné par l'empereur, elle modifie le poème en écrivant « Sa Majesté ». N'est-ce pas réellement charmant ? Il convient de prêter attention au fait que dans le passage précédent il est écrit que les serviteurs sont eux aussi sans souci lorsqu'ils voient l'impératrice, et qu'elle [Sei Shônagon] ne regardait pas [l'encrier] et ne contemplait que la présence de l'empereur.

此歌古今の詞書に染殿の后の御前に花かめに桜の花をさゝせ給へるをみてよめるとある忠仁公の歌也御むすめの后の御さかりを悦ひてよみ給へる也今清少も花瓶の桜の中宮の御まへにあるに付て思ひよせたるうへに主上の仰せにてかく書なれは君をと書かへたる誠に面白く侍るにや前の詞に中宮の御ありさまに侍ふ人々も思ふ事なき心ちするといひ主上の御事を目はそらにのみにて只おはしますをのみ見奉れはなど侍りしも心をつくへし

Dans ce passage, l'impératrice, voulant mettre à l'épreuve ses dames de compagnies par un jeu savant, leur demande de mettre par écrit le premier poème ancien qui leur viendrait en mémoire. La narratrice, après avoir craint de ne se souvenir de rien, note un poème du *Recueil de poèmes anciens et modernes* qui utilise la métaphore de fleurs de cerisier en pleine floraison pour célébrer la gloire d'une impératrice :

年ふればよはひは老いぬしかはあれど花をし見れば物思もなし[309]

Les ans ont passé
J'ai vieilli.
Cependant,
Quand je vois les fleurs,
Nul souci.

[309] S-NKBT 5, p. 33 (poème n° 52).

La narratrice cite ce poème, mais en substituant « Sa Majesté » 君 — désignant ici l'impératrice — au mot « fleurs » 花.

➢ **exemple n° 49**

Note marginale sur « La lune du mont Obasute » おばすて山の月は, IX F° 19R 6 / Ikeda 3 p. 41 :

> Il s'agit d'une plaisanterie de l'impératrice : les sentiments de Sei Shô[nagon] sont consolés par du papier et une natte, alors que personne ne se consolera en regardant la lune.
>
> « Mon âme
> ne puis consoler.
> En Sarashina,
> Sur le mont Obasute,
> Je regarde la lune »
>
> 清少の心は紙畳にこそ慰むに。何人かおば捨の月になぐさむぞとの御戯言也
>
> 〽わが心なくさめかねつさらしなやをばすて山にてる月をみて

Le contexte est le suivant. En service auprès de l'impératrice avec d'autres dames, la narratrice dit que lorsqu'elle est dans un état d'extrême irritation ou d'ennui, propre à la plonger dans le désespoir et à la détourner du monde, le simple fait de pouvoir obtenir du papier très blanc ou un bon pinceau la console. L'impératrice réagit à cette déclaration par une moquerie, disant qu'un rien la console, et comme un contrepoint à cette affirmation, fait une allusion à un poème issu des *Contes de Yamato*, repris dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes*[310], dans lequel le poète anonyme se lamente d'être inconsolable. L'allusion savante fonctionne par un effet de contraste entre l'inconsolable du poème ancien et la très consolable narratrice du *Livre-oreiller*[311].

---

[310] Recueil de poèmes anciens et modernes, S-NKBT 5, p. 265 (poème n° 878).

[311] Voir S-NKBZ, p. 390-391 (n° 259), Beaujard p. 232.

2. Mots du *Livre-oreiller* repris dans un autre ouvrage

Plusieurs des poèmes figurant dans le *Livre-oreiller* ont été repris dans des recueils personnels et dans des anthologies impériales. Ce fait est signalé par Kigin dans la préface du *Commentaire du printemps et de l'aurore*. Ces poèmes compilés ailleurs sont signalés en note par Kigin.

➢ **exemple n° 50**

Note marginale portant sur « Alors que je recherche [la rosée posée sur ce lotus] » (début d'un poème) もとめてもかかる, II F° 20R 8 / Ikeda 1 p. 131 :

> Ce poème figure dans le recueil personnel de Sei Shô[nagon]. Il est également contenu dans le *Recueil de poèmes des mille années*.
> 此歌清少の家集にあり。千載集にも入たり

3. Autres cas

Enfin, les exemples ci-dessous ne correspondent pas à la révélation d'une source supposée du *Livre-oreiller*. Il s'agit de citations de textes poétiques, chinois ou japonais, dont le prétexte est fourni par les mots utilisés dans le *Livre-oreiller*.

➢ **exemple n° 51**

Note marginale sur « Au printemps, l'aurore » 春はあけぼの, I F° 1R 1 / Ikeda I p. 39 :

> (...) Dans l'*Ěryă*[312], il est écrit : « Le printemps (春) est la saison nouvelle (青陽). C'est parce que le printemps est le commencement de toutes choses qu'il figure ici au début. »
> (...) Ultérieurement, certaines œuvres comme le *Recueil de cent poèmes composés à Horikawa* et le *Concours de poèmes en six-cents manche*s utilisèrent comme sujet « l'aurore du printemps ». On retrouve ce sujet dans de nombreux autres poèmes.

---

[312] *Ěryă* 爾雅 (jap. : *Jiga* ; c. -200) est le plus ancien dictionnaire chinois, et l'un des treize classiques du confucianisme.

（前略）爾雅ニ云ク春ハ為(タル)ニ青-陽ニ万物発生(ハツセイ)スはるはよろつの物生する初めなれは発端にかけり（中略）此のち堀川百首六百番歌合なとにも春の曙といへる題を出されり侍り　其他歌にあまたよめり

Cette note comprend plusieurs références à d'autres œuvres, concernant toutes le motif de l'aurore au printemps : une citation de l'*Ĕryă*, une allusion à des recueils de poèmes du Moyen Âge, et une dernière référence plus vague, suggérant que c'est un sujet courant en poésie.

➢ **exemple n° 52**

Note marginale portant sur « En été, la nuit. » 夏は夜, I F° 1R 3-4 / Ikeda I p. 40 :

C'est probablement parce qu'en été la chaleur est pénible dans la journée qu'elle loue le soir. Quoi qu'il en soit, on trouve également le sujet « nuit d'été » dans la *Collection de poèmes japonais et chinois destinés à être récités*, où est louée la nuit en été.

昼は暑気の堪かたけれは夜を賞したるにや　さらても夏は夜を賞して朗詠にも夏夜の題あり

➢ **exemple n° 53**

Note marginale portant sur « En automne, le crépuscule du soir » 秋は夕ぐれ, I F° 1R 6 / Ikeda 1 p. 39 :

Dans la *Collection de poèmes japonais et chinois destinés à être récités*, on trouve également le sujet de la tombée du jour en automne, ainsi dans le poème suivant : « Oh combien admirables les soirs d'automne ; sur les lespédèzes, le vent ; sous les roseaux, la rosée. »

朗詠にも秋晩の題あり

〝秋は猶夕ま暮こそたゝならぬ萩のうは風荻の下露[313]

なともよめり

[313] Il s'agit d'un poème de Yoshitaka (954-974).

La *Collection de poèmes japonais et chinois destinés à être récités* (*Wakan rôei shû* 和漢朗詠集) évoqué ici a été compilé par Fujiwara no Kintô 藤原公任 vers l'an 1012. Le poème cité dans l'exemple n° 48 est de Fujiwara no Yoshitaka (954-974). Les annotations de Kigin ne suggèrent pas un quelconque lien direct de citation ou de reprise de ce poème dans le *Livre oreiller*.

B) Annotations culturelles

De même que Kigin précise les sources des citations poétiques du *Livre-oreiller*, il ajoute des indications portant sur la culture de cour à l'époque de Heian. Ceci peut concerner les vêtements, les us et coutumes, ou encore le protocole.

Il en est ainsi dans l'exemple suivant, relatif aux vêtements.

➢ **exemple n° 54**

Note marginale sur « des vêtements blancs superposés au huitième mois » 八月(はつき)のしらがさね, II F° 5R 8 / Ikeda I p. 103 :

> Les vêtements blancs superposés se portaient à partir du premier jour du quatrième mois. Ils n'étaient donc pas appropriés pour le huitième mois. Dans le *Recueil de cent poèmes de l'ère Hôji*, il y a le poème suivant, du seigneur Shunzei.

L'été est là : c'est le temps du changement des vêtements
Sous la lune sortant des montagnes, les haies de deutzie se parent de leur costume blanc.

白重は四月朔日更衣の衣なるに八月にはつきなきと也宝治〻百首に俊成卿〻歌〻夏くれば衣がへして山がつの卯木垣根もしらがさねなり

Dans l'exemple suivant figurent des explications relatives à un véhicule.

➢ **exemple n° 55**

Note marginale sur « *birôge no kuruma* » びらうげの車 (terme désignant une voiture tirée par des bœufs, couverte de lamelles de palmes, ou « *birôge* ») I F° 8 R 4 / Ikeda 1 p. 56 :

> Dans *Les Feuilles des pêchers en fleurs* : « *birôge* : à store rouge, galon de brocart, rideau intérieur en dégradé de teinte pourpre, nattes ourlées d'un dégradé de couleurs ; parfois à store bleu, galon de cuir, rideau intérieur en dégradé de bleus ; marchepied en cuivre doré. » Selon les *Notes du palais de l'Ouest*, ces voitures étaient utilisées par des personnes dont le rang est situé entre celui d'empereur abdicataire et les nobles du 4e rang. Celle-ci doit être la voiture de la princesse, à bord de laquelle se trouve aussi Sei Shônagon.
>
> 桃華蘂葉二云ク<ruby>梹榔毛<rt>ビラウゲ</rt></ruby>赤色ノ<ruby>簾<rt>スダレ</rt></ruby><ruby>錦縁<rt>ベリ</rt></ruby>蘓芳<ruby>末濃<rt>スソゴ</rt></ruby>ノ下簾<ruby>繧繝<rt>ウンケン</rt></ruby><ruby>端<rt>ヘリ</rt></ruby>ノ<ruby>帖<rt>テウ</rt></ruby>　或時ハ被レ用ニ青簾ニヲ革縁青末濃ノ下簾　金銅ノ金物之榻云々　西宮記ニ云ク梹榔毛ハ太上皇以下。四位以上通ト云々　これ姫宮の御車なとにて清少納言も乗添たるへし

Pour rédiger ces annotations explicatives, à contenu savant, Kigin se fonde sur des traités de protocole et des traités de poésie, datant de la fin de l'époque de Heian ou du Moyen Âge.

C) Annotations biographiques

Un certain nombre d'annotations contiennent des éclaircissements relatifs à la vie supposée de Sei Shônagon.

Cette troisième catégorie de notes explicatives partage avec les deux catégories précédentes la caractéristique de fournir au lecteur un complément d'information, qu'il ne pourrait obtenir par la lecture du texte nu, sans notes, du *Livre-oreiller*.

➢ **exemple n° 56**

Note marginale sur « De jeunes personnes [n'auraient pu] écrire ainsi » わかからん人はさもえかく, I F° 22V 9 / Ikeda 1 p. 84 :

> Sei Shô[nagon] a probablement plus de trente ans à ce moment-là. Dans le *Récit de la splendeur*, dans un passage relatant des évènements se déroulant en l'an 3 et en l'an 4 de l'ère Chôhô, à propos de Shigeisha, sœur cadette de l'impératrice [Teishi], il est écrit : « À propos de ce que l'on raconte de diverses scènes vues lors de la fête du cinquième mois, comme Sei Shônagon sortit pour accueillir des visiteurs. Elle était brillante, fière, et éclipsait ces jeunes personnes communes. » À ce moment-là aussi, il est dit qu'elle en impose à cette époque à de jeunes personnes, ce qui nous permet de savoir qu'elle a un peu d'âge.
>
> 清少此時卅歳にも過たるにや。長保三四年の比の事を、栄花物語にかきし所に中宮の御妹淑景舎(シケイサ)の御事をいふとて〽五せちの所々のありさまなどいひかたるに付ても。清少納言など出合てせう＼／の若き人などにもまさりておかしうほこりかなる云々。此時分にも若き人にもまさりてとあるは少(スコシ)年ねびたる事しられ侍

Dans cet exemple, les indications fournies par Kigin sont issues d'une déduction à partir de ce qui est noté dans le *Livre-oreiller*, corroboré par une source extérieure, en l'occurrence le *Récit de la splendeur*. Ceci est donc une attitude similaire aux autres exemples présentés dans la présente catégorie.

Il peut néanmoins arriver que, sans la possibilité du recours à une source extérieure, Kigin infère des éléments biographiques à partir du seul recours au *Livre-oreiller*.

IV. ANNOTATIONS STRUCTURANTES ET INTERPRÉTATIVES

Dans cette dernière catégorie, nous regroupons des gloses dont le contenu met en évidence la structure du texte, ou crée cette structure.

Nous associons aussi à cette catégorie les annotations qui contiennent une appréciation sur le registre du discours ou sur sa qualité.

A) Ruptures et enchaînements

1. Marques de ruptures

Lorsque Kigin perçoit qu'il y a un changement de sujet ou de style, il le signale par une formule indiquant la rupture dans le *continuum* du texte.

Ceci peut être complémentaire d'un indice typographique indiquant une rupture, ou non.

➢ **exemple n° 57**

Glose interlinéaire sur « Les jeunes pousses du septième jour » 七日のわかなを, VII F° 5R 9 / Ikeda 2 p. 105 :

Ici commence une nouvelle section

是より亦別段也

Le passage précédent est une description lyrique de la rosée déposée sur les plantes et les toiles d'araignées, un matin du neuvième mois[314]. Ici débute ici un récit à poème, racontant une discussion entre des enfants et la narratrice, qui se termine par une moquerie sous forme

[314] Voir NKBZ, n° 133, S-NKBZ, n° 125, Beaujard p. 152.

de poème. Entre la description du jardin sous la rosée et l'évocation de la rencontre avec les enfants, le seul indice fort de la solution de continuité est une indication temporelle :

> Le sixième jour du premier mois des gens vinrent, en tumulte, apporter les « jeunes plantes » pour le septième jour [...][315].
>
> 七日のわかなを。人の六日(むゆか)にもてさはきちらしなどするに。

La glose indiquant le changement de « section » permet à Kigin de signaler de façon explicite qu'il y a un changement de sujet.

Dans le cas de cette occurrence, il n'y a pas de changement de ligne, mais seulement un blanc typographique devant « *nanuka* » 七日, qui marque le début du nouveau paragraphe.

➢ **exemple n° 58**

Glose marginale sur « La noble chatte en service auprès de l'empereur » うへにさふらふ御ねこは, I F° 11V 10 / Ikeda 1 p. 63 :

> À partir d'ici, c'est encore un autre propos.
>
> 是より又別の事なり

Cette note signale un changement de sujet, entre la série d'anecdotes consacrées à Narimasa, et l'anecdote de la chatte et du chien.

Lorsque le passage dont le début est ainsi signalé par une glose est un récit, la glose précise en général qu'il s'agit d'un récit, comme dans l'exemple suivant :

➢ **exemple n° 59**

Glose interlinéaire sur « Au temple Bodai » ぼだいといふ寺に, III F° 20R 4, Ikeda 1 p. 131 :

> À partir d'ici, c'est un récit différent.
>
> 是より又こと物かたり也

Cette note intervient au début d'un court récit à poème, après un passage commentant l'attitude des gens à l'égard des sermons.

---

[315] Traduction française : Beaujard, p. 152.

Enfin, il y a également l'indication de ruptures de style à l'intérieur d'un même récit. Ainsi, dans l'exemple suivant, une note signale la fin d'un dialogue.

➢ **exemple n° 60**

Glose interlinéaire sur « Terriblement [...] » いみじく, III F° 16V 9 / Ikeda 1 p. 176 :

> À partir d'ici, c'est le fil du livre. La signification [de ce passage] est que Sei Shô[nagon] et le seigneur Yukinari ne formait probablement pas un couple réellement établi.
> 是より草子の地也清少と行成卿とさして定またる夫婦とにはあらぬとの心也

Cette phrase et la note qui l'accompagne font suite à un dialogue badin entre la narratrice et le contrôleur et chef de la chancellerie, identifié comme étant Fujiwara no Yukinari. À partir de la phrase commençant par le lemme ci-dessus, la narratrice entame un portrait de cet homme, agrémenté de commentaires sur ce qu'elle pense de lui.

Nous traduisons par « fil du livre » le terme *sôshi no ji* 草子の地. *Ji* signifie littéralement « sol », mais qui désigne aussi le socle ou la base d'une chose, le matériau brut par opposition à l'objet orné ou travaillé, le fil de chaîne par opposition à la trame. Entrant en composition avec « *sôshi* », le livre, ce terme est utilisé depuis le XVe siècle pour désigner ce que nous pourrions désigner comme la voix narrative[316]. En pratique, ce *ji* désigne souvent tout texte qui n'est ni un poème ni un dialogue. C'est donc un terme qui relève du métalangage. L'annotation que nous citons se situe après la fin d'un dialogue. Ce qui suit est signalé par Kigin comme étant la voix de la narratrice, qui porte un commentaire sur Yukinari, le personnage avec qui elle échangeait des propos dans le dialogue rapporté juste avant.

Enfin, Kigin utilise souvent la mention « au gré du pinceau » *fude susabi* 筆すさび pour signaler des passages en style libre, qui ne sont ni des listes ni des récits[317].

---

[316] Voir FUJII Sadakazu 藤井貞和, « "Sôshiji ron" no shomondai » 「草子地」論の諸問題 (Quelques questions relatives aux discours sur le « fil du livre »), *Kokubungaku. Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, n° 22-1 (janvier 1977).

[317] Voir *infra*, p. 342.

➢ **exemple n° 61**

Glose marginale sur « Au palais pur et frais, à [l'angle] nord-est » 清涼殿のうしとらの, I F° 19V 1 / Ikeda 1 (81) :

À partir d'ici, c'est encore au gré du pinceau.
是より例の筆すさひ

Cette glose correspond au début d'un passage décrivant la peinture ornant un panneau situé dans les appartements de l'empereur, lequel passage se trouve après la liste des « édifices », et constitue une sorte d'introduction descriptive à un récit[318].

➢ **exemple n° 62**

Glose marginale sur « Au septième mois » 七月はかりに, III F° 13 R 8 / Ikeda I p. 169 :

À partir d'ici, Sei Shô[nagon] écrit à nouveau au gré du pinceau.
是より例の清少の筆ずさひなり

Cette note signale le début du court texte suivant :

Au septième mois, les jours où le vent souffle terriblement fort et où la pluie fait rage, comme il fait en général très frais, on en oublie son éventail. Mais qu'il est plaisant de faire la sieste en tirant sur sa tête un léger vêtement qui a gardé une légère odeur de sueur !
七月ばかり。風のいたうふき。雨などのさはがしき日。大かたいとすずしければ扇もうちわすれたるに。あせのかすこしかゝへたるきぬのうすき引かづきてひるねしたるこそおかしけれ

Ces quelques lignes ne se rattachent ni à la liste intitulée « Insectes » 虫は qui précède, ni à la liste intitulée « Choses qui ne s'accordent pas » にげなきもの qui suit. Elle est constituée par des considérations générales, qui ne sont pas relatives au texte environnant, ce que signale la mention « au gré du pinceau ».

---

[318] NKBZ n° 20, S-NKBZ n° 21, Beaujard p. 37 sq.

➢ **exemple 63 :**

Note de haut de page sur *zuhô wa butsugen shingon* 修法は仏眼真言 (Incantations : le mantra de l'œil du Bouddha), VII F° 1 R / Ikeda II p. 99 :

Kore wa « mutoku na mono » ni arazu. Rei no fu to kakiide tarufude zusabi naru beshi.

是は無徳な物にあらず例のふと書出たる筆ずさいなるべし。

Il ne s'agit plus ici des « choses sans valeur ». Comme souvent, il y a tout à coup une notation au fil du pinceau.

➢ **exemple n° 64 :**

Note de haut de page sur « *saru kokoro ni dôshin okoshite* » さる心に道心おこして (est née la foi bouddhique), III F 12 V / Ikeda I p. 168 :

例の清少の筆のすさひなり

c'est à nouveau une fantaisie du pinceau de Sei Shô[nagon].

Cette note est situé dans la liste des insectes. En cours d'énumération, il y a une digression à propos du « scarabée qui salue » : « On assure qu'il fait ainsi la révérence, tout en marchant, parce que, dans son cœur d'insecte, est née la foi bouddhique ». La note signale cette digression, qui s'écarte de l'énumération proprement dite.

2. Enchaînements

La mise en valeur des ruptures a pour corollaire des commentaires portant sur ce qui permet de passer de façon logique d'un passage du texte au passage suivant.

➢ **exemple n° 65**

Note marginale sur « Le premier jour du premier mois, tout particulièrement, le ciel resplendit d'une pureté nouvelle... » 正月一日(むつきついたち)はまいてそらのけしきうらうらと, I F° 1R 9 / Ikeda 1 p. 41 :

Dans ce qui précède, qui commence par « le premier mois, le troisième mois, etc. », il est écrit que toute l'année est plaisante. En relation avec cela, il est dit que le premier jour de l'an est particulièrement charmant.

前に正月三月なと云出てひとゝせなからおかしと書しをうけて元日まして面白き事をいふ也

Le *Livre-oreiller* débute par une évocation poétique de moments de la journée associés aux quatre saisons. Vient ensuite le passage suivant :

> Moments de l'année.
>
> Le premier mois, le troisième mois, le quatrième mois, le cinquième mois, les septième, huitième et neuvième mois, le onzième mois, le douzième mois : chaque saison à son tour, toute l'année nous charme.
>
> Le premier jour du premier mois, tout particulièrement, le ciel resplendit d'une pureté nouvelle, et dès l'heure où tout est enveloppé de brume, qu'il est plaisant de voir tous les gens de ce monde, ayant soigné leurs apprêts et leur figure, échanger des vœux pour leurs seigneurs et pour eux-mêmes.
>
> 〱ころは正月三月四五月七月八九月十月十一十二月すべておりにつけつゝひとゝせながらおかし。〱正月一日はまいてそらのけしきうらうら＼／とめづらしく。かすみこめたるに。世にありとある人は。すがたかたち心ことにつくろひ。君をも我身をもいはひなどしたるさまことにおかし。

Ce passage peut être décomposé en deux morceaux : premièrement, la première phrase qui énumère les mois et pose que toute l'année est charmante ; deuxièmement, la description du premier jour de l'année. Kigin matérialise cela par l'utilisation du crochet ouvrant 〱 dit *iori ten* 庵点[319] au début de chacun de ces deux éléments.

Suite à ce passage viennent les descriptions d'autres jours remarquables du 1er mois (7e jour, 8e jour, 15e jour et jour de la nomination des fonctionnaires), du 3e jour du 3e mois, et du jour de la grande fête du sanctuaire. Le début de chacun est signalé par un *iori ten*.

[319] La dénomination *iori ten*, littéralement « ponctuation en chaumière », provient de la forme de ce crochet, qui évoque le toit d'une maison.

B) Mise en relation d'éléments distants

Par un procédé inverse à ce qui vient d'être évoqué, mais toujours dans le registre d'une attention portée à l'unité et à la structure du *Livre-oreiller*, certaines notes établissent des liens thématiques ou chronologiques entre deux extraits pourtant éloignés l'un de l'autre dans le *Livre-oreiller*.

➢ **exemple n° 66**

Note marginale sur « *suzuro naru koto o omoite* » すゞろなる事を思ひて ([je séjournais chez moi,] et toutes sortes de pensées mélancoliques...[320]), X F° 19 R / Ikeda III p. 41 :

> Il y a déjà été question précédemment d'un séjour de Sei Shônagon à la campagne. Ceci se passe probablement au même moment.
> 前にも清少の里居せし事あり。其頃にや。

Ici est évoqué un séjour à la campagne, lieu de la retraite privée, par opposition à la cour, lieu public où le temps est consacré au service de l'impératrice. Par cette note, Kigin met en relation deux anecdotes distinctes mentionnant un séjour à la campagne, et émet l'hypothèse que ces deux anecdotes se déroulent au cours du même séjour à la campagne.

➢ **exemple n° 67**

Notule interlinéaire sur « bâtonnets dont on se sert pour attiser les feux qu'on allume après la fête des âmes » 門燎の火筋, Ikeda 2 p. 127 :

Ceci aussi est une « chose qui n'est bonne à rien ».
是も取り所なき物なり

[320] Beaujard, p. 232

C) Annotations interprétatives

1. Annotations relatives à la connotation d'un discours

Certaines notes expliquent, non pas la signification des mots dans un dialogue, mais l'intention du locuteur qui les prononce.

Ainsi, dans l'exemple suivant, portant sur des paroles prononcées par l'impératrice, la glose précise que l'intention est de sermonner la narratrice.

➢ **exemple n° 68**

Note marginale sur « Aux pousses de la fougères » したわらびこそ, Ikeda 2 p. 48 :

> C'est une plaisanterie de l'impératrice, qui imagine ce que sont les pensées des femmes, comme Sei Shô[nagon] et Saishô.
>
> 清少や宰相などの心ををしはかる后宮を御たはぶれ也

清少や宰相などの心ををしはかりて后宮の御たはぶれ也

Ceci se trouve dans l'anecdote de l'excursion pour aller écouter le coucou. Non seulement les dames n'ont pas rapporté de poésie composée lors de leur excursion, mais en plus les plantes des montagnes dégustées pendant l'excursion occupent plus leurs souvenirs que le coucou. L'impératrice compose alors un vers, pour lancer un jeu poétique : « Elle pense avec amour aux pousses de fougères. »

Commentant ce vers, Kigin indique donc que l'intention de l'impératrice est humoristique.

D'autres notes similaires expliquent qu'un propos doit être perçu comme étant une excuse (*kotowari*) ou un jugement consistant à trouver « bizarre » des propos (*ayashimu*), ou encore un trait d'humour (*tawabure*), un sentiment de méfiance (*ayashiki*), le sentiment de deuil (*oshimu*) contenu dans des propos. Ou encore que l'intention réelle (*geshin*) est différente de ce qu'expriment les mots.

À plusieurs reprises, les paroles de la narratrice sont interprétées comme étant connotées de modestie (*hige*) :

➢ **exemple n° 69**

Note marginale sur « ce livre » 此草子 :

C'est une expression de modestie concernant ce *Livre-oreiller*.

此まくら草紙の卑下也

2. Évaluation du contenu du *Livre-oreiller*

Enfin, une glose est constituée d'un jugement de valeur concernant ce qui est écrit dans les *Livre-oreiller*.

➢ **exemple n° 70**

Note marginale sur « des gens fort bien » まことによき人の II F° 7R 9 / Ikeda I p. 105 (note p. 106) :

> Ces paroles méritent vraiment d'être entendue.
>
> 此一章実に人のとふへき所也

Cette note porte sur une citation située dans la liste des « choses détestables ». La narratrice y décrit avec un humour caustique un homme ayant des manières vulgaires, et termine sont portrait par ce jugement : « Ces comportements, que l'on voit chez des gens fort bien, sont réellement détestables ». Ici c'est donc la portée morale du jugement qui est apprécié par Kigin dans sa note.

Ces quatre catégories que nous venons de définir et d'illustrer correspondent à quatre niveaux de rapport au texte.

La première (annotations éditoriales) identifie le texte et les mots. La deuxième (annotations élucidatoires) investit les mots de la signification à laquelle ils renvoient. Ces annotations correspondent donc à une attitude de dénotation, car elles définissent le référent des mots, soit par un travail sémantique, soit par un travail de mise en relation d'un signifiant avec son signifié. Les annotations de la troisième catégorie (annotations d'érudition) vont au-delà de la simple compréhension du sens littéral des mots : par l'ajout de références poétiques ou savantes, elles augmentes la quantité d'informations que le lecteur peut acquérir en lisant le *Livre-oreiller*. Elles sont donc notamment le lieu privilégié de l'attitude pédagogique de Kigin.

Les notes structurantes et interprétatives qui constituent la quatrième catégorie révèlent la perception que Kigin a du *Livre-oreiller* en tant qu'œuvre. Cela correspond à un quatrième niveau de rapport au texte, de type interprétatif.

De ces quatre niveaux, seul le dernier pourrait être qualifié de métatextuel, car il constitue une forme d'analyse et de jugement sur le texte.

Cependant, toutes les notes contribuent à orienter la lecture de l'ouvrage, et pas seulement celles qui relèvent de ce quatrième niveau. Dans les deux chapitres suivants, nous allons décrire comment ces commentaires constituent un système, et de quelle façon ils orientent la lecture.

Chapitre 6) LA GLOSE (2) – UNE INTENTION PÉDAGOGIQUE –

Kitamura Kigin a publié le *Commentaire sur les Contes de Yamato*, sa première édition commentée, en 1653, et acheva le *Commentaire sur le recueil des dix mille feuilles* en 1689. Ce sont donc près de quarante années pendant lesquelles il a annoté des œuvres anciennes. Pendant la même période, il est un maître de *haikai* renommé, mais la majeure partie de ses revenus provient de cours qu'il donne à ses disciples, consacrés à l'exégèse de ces œuvres, dont la connaissance est perçue comme étant nécessaire à la pratique de la composition poétique. Il faut envisager le *Commentaire de l'aurore au printemps* dans ce contexte. C'est pourquoi nous pouvons y observer une volonté didactique, mais aussi une méthode de la transmission des connaissances.

A) Un ouvrage à visée didactique

Dans *Sens et forme du haikai* (*Haikai yôi fûtei* 誹諧用意風体), son traité de *haikai* qu'il publia en 1676, soit deux ans après la parution du *Commentaire de l'aurore au printemps*, Kigin écrit :

> J'ai annoté de nombreux livres de poésie, et, pour les montrer à tous mes disciples, j'ai fait imprimer avant tous les autres des ouvrages tels que le *Roman du Genji* et le *Livre-oreiller*. Puissent-ils être des moyens d'étudier la poésie pour tous ceux qui voudraient apprécier le véritable *haikai*, y compris ceux qui sont les disciples d'autres maîtres, s'ils le souhaitent.

予随分に歌書を註して。一家の門人にしめさんがため。よろづをさしをきて源氏枕双帋など板行せしめ侍し。たとひ他門の人も。心ありて。まことの俳諧をこのまんともがらの若は歌学のたすけともなるべきにや。[321]

Par « livre de poésie » (*kasho* 歌書), Kigin entend au sens large tous les livres servant à l'étude de la poésie, y compris des ouvrages tels que le *Livre-oreiller* et le *Roman du Genji*. Cette citation montre que son travail d'annotation des œuvres anciennes se situe dans le prolongement de son activité de maître de *haikai*. Il faut aussi, sans doute, y voir la mise par écrit du savoir qu'il dispensait dans ses cours.

Cette volonté didactique est également affirmée à deux reprises dans le *Commentaire de l'aurore du printemps* : à la fin de la préface, et à la fin du colophon. Dans ce dernier, il insiste particulièrement sur la visée pratique de la lecture de son édition commentée, qui est l'imitation :

Je souhaite que ceux qui pratiquent le *waka* imitent cette beauté des mots (*shika*) et s'inspirent de cette élégance (*fûryû*).
庶幾便和歌之人倣其詞花効其風流云爾

Dans la préface, son intention didactique est formulée à la fin d'un long passage où il énumère toutes les sources — une cinquantaine d'ouvrages — dont il s'est servi pour documenter les annotations. Nous le citons en intégralité :

On rapporte qu'il existait un manuscrit du *Livre-oreiller* datant de l'époque ancienne (*chûko* 中古), annoté par Suetsune 季経, en dix volumes, mais je n'ai pas pu le consulter. Pour ma part, ayant lu ce *Livre-oreiller* pendant de nombreuses années, je me suis contenté d'y ajouter des notes quand j'en comprenais le sens, sans relâche, au point d'en oublier de me sustenter. Pour la description de ce qui concerne la vie du palais, j'ai consulté les *Règlements de l'ère Engi* (*Engi shiki* 延喜式), les *Notes sur le palais de*

---

[321] Cité par ESAKA Hironao 榎坂浩尚, *Kitamura Kigin ronkô* 北村季吟論考 (Études sur Kitamura Kigin), Shinten-sha 新典社, 1996, p. 11.

l'Ouest (*Saikyû shô* 西宮抄[322]), le *Recueil compilé dans les collines du Nord* (*Hokuzan shô* 北山抄). J'ai également utilisé les textes suivants quand ils pouvaient être utiles, bien qu'il s'agisse de textes ultérieurs au *Livre-oreiller* : le *Déroulement des procédures selon la maison Ôe* (*Gôke shidai* 江家次第), les *Notes sur les règles du palais intérieur* (*Kinpishô* 禁秘抄), les *Vues de la résidence impériale* (*Unzu shô* 雲図抄), les commentaires contenus dans le *Concours de poèmes relatifs aux célébrations annuelles* (*Nenchû gyôji no utaawase* 年中行事の歌合) compilé par le grand ministre chancelier Nijô (Nijô taikô 二条大閤)[323] et les *Origines des affaires publiques* (*Kuji kongen* 公事根源) du révérend ministre Ichijô[324].

En ce qui concerne les rangs et fonctions, je les ai vérifiés, notamment les articles relatifs aux rangs et fonctions contenus dans les Codes administratifs (Kan.i-ryô 官位令), le *Traité relatif aux origines des offices du gouvernement* (*Shokugen shô* 職原抄) et l'*Inventaire des fonctions de la cour* (*Hyakuryô kun yôshô* 百寮訓要抄).

Pour les résidences et bureaux du palais 家々所々, je me suis fié au *Recueil de noms japonais* de Shitagô (*Wamyô-shû* 順和名集) [325] et au *Recueil de bribes* (*Shûgai shô* 拾芥抄).

Pour les sites célèbres, bien qu'il y ait notamment des répertoires de noms de lieux utilisés dans les poèmes (*utamakura* 歌枕), j'ai tout particulièrement utilisé le *Traité des nuées divines* (*Yagumo misho* 八雲御抄), car le *Livre-oreiller* y est souvent cité.

Pour les commentaires sur les fonctions, les généalogies et les biographies des personnages, lorsqu'elles ne figurent pas dans les annotations du susdit Bôkyû Guô, je me suis fondé sur les *Nominations de hauts dignitaires* (*Kugyô bunin* 公卿補任), les généalogies des grandes familles, le *Récit de la splendeur* (*Eiga monogatari* 栄華物語),

---

[322] Le nom courant est *Saikyû ki* (ou *Seigû gi*) 西宮記.

[323] Nijô taikô 二条大閤 : Nijô Yoshimoto 二条良基 (1320-1388).

[324] Ichiryô Kaneyoshi 一条兼良 (1402-1481). Le fait que Kaneyoshi soit l'auteur de cet écrit est aujourd'hui sujet à caution.

[325] Il s'agit du Dictionnaire sino-japonais à classement méthodique (Wamyô ruijû shô 和名類聚抄).

le *Grand miroir* (*Ôkagami* 大鏡), le *Répertoire des poètes des anthologies impériales* (*Sakusha burui* 作者部類).

Pour les poèmes cités, je me suis référé au *Recueil des dix mille feuilles* (*Man.yô shû* 万葉集), au *Recueil en six livres des waka anciens et modernes* (*Kokin rokujô* 古今六帖), et à toutes les anthologies et recueils personnels, depuis les trois premières anthologies impériales (*sandaishû*) jusqu'à nos jours.

Pour ce qui a trait aux dieux, je me suis fondé notamment sur les *Chroniques du Japon* (日本紀 *Nihongi*), les *Chroniques véritables de trois règnes du Japon* (*Sandai jitsuroku* 三代実録), les *Réglements de l'ère Engi* (*Engi shiki* 延喜式), en insérant des citations prises dans les commentaires de la famille Urabe.

Pour le bouddhisme, je me suis fondé sur les soûtras.

Pour l'ancienne langue[326], je me suis fondé sur les divers classiques chinois. Pour les poèmes chinois anciens, je me suis référé à l'*Anthologie des belles lettres* (jap : *Bunsen*, ch : *Wen zuan* 文選) et l'*Anthologie des poèmes de Bai Juyi* (jap : *Hakushi monjû*, ch : Báishì wénjí 白氏文集). J'ai évidemment aussi consulté les *Œuvres de Sugawara no Michizane* (*Kanke bunsô* 菅家文草), l'*Essence littéraire de notre pays* (*Honchô monzui* 本朝文粋), le *Recueil de poèmes japonais et chinois destinés à être récités* (*Rôei-shû* 朗詠集), mais bien souvent les textes sino-japonais composés au Japon ne permettent pas d'éclaircir les difficultés d'un texte. C'est probablement parce que je ne les ai pas bien assez étudiés.

Pour les couleurs des vêtements, je me suis fondé notamment sur des textes comme les *Extraits relatifs aux costumes et ornements* (*Kazari-shô* 餝抄), le *Feuilles des pêchers en fleurs* (*Tôka zuiyô* 桃華蘂葉), mais aussi sur des textes comme le *Traité des rivières et des mers* (*Kakaishô* 河海抄) et *Images des fleurs et des oiseaux* (*Kachô yosei* 花鳥余情).

Pour les définitions de mots japonais (*yamato kotoba* 大和言葉), je me suis référé aux diverses éditions commentées du *Genji* et des *Contes d'Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語).

---

[326] Nous traduisons par « ancienne langue » l'expression *kogo* 古語. Le sens précis ici reste à éclaircir. D'après les sources citées, il semble que cela recouvre des questions de vocabulaire, mais aussi des explications concernant l'arrière-plan historique et culturel.

Enfin, parmi les récits d'autrefois comme le Journal de Tosa (Tosa nikki 土佐日記), les Contes de Yamato (Yamato monogatari 大和物語), le Roman de Bel Habit (Sagoromo 狭衣[327]), les Suppléments aux récits d'Uji (Uji shûi 宇治拾遺[328]), le Recueil de traditions de jadis et maintenant (Kokon chomon 古今著聞[329]), le Recueil des propos d'Ôe no Masafusa (Gôdan 江談), le Roman de la chambre basse (Ochikubo おちくぼ[330]), entre d'autres, mais aussi les livres sur la poésie (kasho 歌書) que j'ai lus au cours de nombreuses années, j'ai utilisé ce qui devait servir pour le Livre-oreiller. Ce faisant j'ai ajouté des notes dans le seul but de servir à l'étude de la poésie de mes disciples.

Dans ce passage se manifeste un but, un constat et une méthode. Le but est celui de fournir un livre qui soit un support pour l'étude. Le constat est celui de l'absence de commentaires antérieurs sur lesquels il pourrait s'appuyer ; c'est le sens de la mention qu'il fait de l'existence d'un manuscrit annoté par Fujiwara no Suetsune 藤原季経[331]. Pour Kigin, il n'est de savoir légitime que s'appuyant sur une source antérieur. C'est pourquoi les annotations dont il accompagne le texte de ses éditions commentées sont en général des compilations ordonnées de gloses plus anciennes — tirées de manuscrits ou de commentaires lemmatiques. C'est ainsi qu'il a notamment procédé dans son édition commentée du *Roman du Genji* : pour chaque lemme faisant l'objet d'une annotation, il sélectionne dans un corpus de notes préexistant celles qui lui semblent les plus pertinentes, et les ordonne. Une telle possibilité est inexistante ici, puisqu'il n'y a pas de glose antérieure. C'est pourquoi il doit procéder à un travail différent, et s'appuyer non pas sur des travaux consacrés au *Livre-oreiller*, mais sur d'autres ouvrages de référence.

Il distingue onze catégories de contenu, et pour chacune de ces catégories correspondant à un contenu spécifique, il donne une liste de nom d'ouvrages ou de catégories d'ouvrages.

---

[327] Sagoromo : abréviation de Sagoromo monogatari 狭衣物語.

[328] Uji shûi : abréviation de Uji shûi monogatari 宇治拾遺物語.

[329] Kokon chomon : abréviation de Kokon chomon jû 古今著聞集.

[330] Ochikubo : abréviation de Ochikubo monogatari 落窪物語.

[331] Voir chapitre 2, p. 134.

Cette impressionnante bibliographie ordonnée se termine par une énumération d'ouvrages qui ne relèvent d'aucune des catégories nommées au-dessus.

Pour expliquer la façon dont il s'est servi de ces sources, Kigin recourt à deux verbes : *mochiiru* 用ひる qui signifie « utiliser », et *kangaeru* 勘へる qui signifie « documenter ». Si le premier de ces deux verbes est d'un usage courant et a peu changé de signification en japonais moderne, le second verbe mérite que l'on s'y attarde, car il révèle un mode de rapport aux sources et aux textes. Ce verbe, attesté depuis le VIIIe siècle avec le sens de « procéder à des vérifications en confrontant plusieurs éléments »[332], est utilisé très spécifiquement dans le vocabulaire des exégètes depuis la fin du XIIe siècle. Il désigne alors le fait de vérifier le contenu d'un texte, pour en expliciter le sens ou pour en vérifier la pertinence, en prenant appui sur des preuves apportées par d'autres sources. Les annotations savantes insérées dans un texte par le produit de cette action sont appelées *kanmotsu* 勘物, substantif composé dont le premier caractère, lu *kan* correspond au verbe *kangaeru*, le second signifiant « chose ». Ce terme fut utilisé principalement vers la fin du XIIe siècle et le début du XIIIe siècle — soit l'époque de Fujiwara no Teika.

À l'époque de Kigin, le fait d'annoter un texte est désigné par le mot *chû* 註, terme d'une acception assez large servant pour toute sorte de glose ou de note. Le terme *kanmotsu* ne semble plus en usage, hormis pour désigner d'anciennes gloses. Cependant, le verbe *kangaeru* demeure très vivant, et Kigin y recourt dans sa préface et dans ses notes pour signifier « chercher une référence » ou « vérifier » quelque chose.

---

[332] Nous tirons cette définition du dictionnaire NKDJ, entrée « *kangaeru* » 考える・勘える：いくつかの物事をひきくらべて調べる。

B) Encyclopédisme et approche cumulative

L'utilisation de ces sources correspond plus particulièrement aux annotations que nous avons nommées « explicatives », et qui correspondent donc à la catégorie III dans notre typologie.

La longue litanie des sources placée dans la préface constitue de fait une sorte de bibliothèque idéale du lecteur érudit du début de l'époque d'Edo : des textes liés au protocole aux anthologies poétiques chinoises et japonaises, des traités poétiques aux textes décrivant les vêtements. Cette énumération permet sans doute à Kigin d'asseoir la légitimité des gloses des annotations qu'il rédige dans son édition commentée, mais elle est aussi la trace de l'étendue de son savoir, et de sa capacité à convoquer sa connaissance précise de très nombreuses sources pour documenter un texte donné — ici le *Livre-oreiller*.

Cette liste est également révélatrice de la méthode qui est celle de Kigin : dans ses notes explicatives, il procède par accumulation d'informations.

Voyons par exemple la note relative à la voiture décorée de lamelles de palmes (桟榔毛の車, chapitre 5, ex. n° 51). Cette note est organisée en trois parties : la première est purement descriptive ; la deuxième est d'ordre protocolaire, et indique à qui ce véhicule servait ; la troisième, enfin, est contextuelle : elle indique quel rôle ce véhicule joue dans le récit.

Pour la description du véhicule, l'ouvrage cité est *Feuilles des pêchers en fleurs* (*Tôka zuiyô* 桃華蘂葉, 1480), un ouvrage rédigé par Ichijô Kaneyoshi peu de temps avant sa mort, pour son fils Fuyuyoshi, dans lequel il transmet à ce dernier toutes les connaissances nécessaires à un chef de la famille Ichijô : la description des vêtements, le protocole, des données historiques, l'interprétations de poèmes difficiles. C'est un document remarquablement précieux pour connaître le détail de la vie de cour au Moyen Âge et même avant. Ichijô Kaneyoshi est l'une des figures importantes de la lignée légitime du

kokin denjû, dont Kigin se revendiquait l'héritier[333]. Il a souvent recours au *Feuilles des pêchers en fleurs*, notamment pour les détails vestimentaires et la description du mobilier.

La deuxième source utilisée est *Notes du palais de l'Ouest* (*Saikyûki* 西宮記), un manuel de protocole datant de la fin du Xe siècle, et dont l'auteur est Minamoto no Takaakira 源高明 (914-982), l'un des fils de l'empereur Daigo. Seule la troisième partie de la note (explication en contexte) ne s'appuie pas sur une source, ce qui indique que Kigin ajoute là ses propres spéculations.

La méthode ici mise en œuvre est peu analytique ; elle est cumulative. Kigin ne progresse pas par déduction, ni par analyse d'une situation donnée. Ou du moins il ne laisse guère de traces écrites d'une telle attitude. En revanche, il dépose à côté du texte des couches d'informations. C'est comme si le terme « voiture couverte de lamelles de palmes » servait de déclencheur pour aller chercher la documentation relative à ce terme, et la consigner ici. Les deux sources s'additionnent et se complètent, chacune apportant une information dans un registre différent.

C) La méthode du transfert d'informations

Kigin, nous l'avons vu en rappelant sa biographie, assoit sa légitimité sur le fait qu'il se présente comme l'héritier de Matsunaga Teitoku, et donc de la lignée au sein de laquelle se transmettait la connaissance secrète de la poésie. C'est pourquoi dans ses éditions commentées du *Roman du Genji* et des *Contes d'Ise*, les annotations de Kigin sont des compilations de commentaires plus anciens. Dans sa préface à son édition commentée du *Roman du Genji*, il énumère les dix-sept commentaires plus anciens (copies annotées ou glose continue) qui lui ont fourni la matière de ses propres annotations. Il procèdera de

[333] Voir *supra*, p. 174.

même dans son édition commentée des *Contes d'Ise*. Dans le cas du *Roman du Genji* comme dans le cas des *Contes d'Ise*, Kigin ajoute également les commentaires de son maître Matsunaga Teitoku, qui lui ont été transmis oralement. Enfin, il ajoute parfois son propre commentaire, précédé de la mention « *guan* » 愚案, expression signifiant littéralement « avis imbécile », mais qui est une expression de modestie conventionnelle servant à un auteur de désigner ce qu'il écrit. On le voit, l'art du commentaire est pour Kigin un art de la compilation, consistant à mettre en valeur, compiler, sélectionner et hiérarchiser des commentaires antérieurs.

Or, avec le *Livre-oreiller*, Kigin est confronté à une difficulté majeure, puisqu'il ne dispose de presque aucun corpus de glose primaire. Tout au plus peut-il s'appuyer sur les annotations de Bôkyû Guô pour les références historiques, et sur le *Traité des nuées divines* pour l'identification des noms de lieux. Ces deux sources ne sont cependant d'aucun secours pour expliciter le sens des mots et des expressions. Dans la mesure où le recours aux sources existantes concernant le *Livre-oreiller* s'avérait impossible, et que l'invention *ex-nihilo* de glose primaire est contraire à la posture qu'il adopte concernant la transmission du savoir, Kigin doit ici avancer sur une voie distincte de l'une et de l'autre de ces deux attitudes non satisfaisantes.

La solution lui sera offerte par le colossal travail qu'il a fourni quelques années plus tôt pour commenter *Le Roman du Genji*. Il a là une importante ressource en lexique et en références concernant les coutumes de la cour de Heian. *Le Roman du Genji* et le *Livre-oreiller* étant deux œuvres nées dans le même lieu, à peu près à la même époque, il était logique de considérer que ce qui permettait de comprendre l'une pouvait permettre de comprendre l'autre. Kigin va donc transférer vers ses annotations du *Livre-oreiller* une partie des connaissances qu'il a rassemblées pour *Le Roman du Genji*. De ce fait, il dispose d'un important volume de glose autorisée, pour un texte qui n'avait pourtant pas fait l'objet de commentaires.

Dans le premier volume du *Commentaire de l'aurore au printemps*, on trouve ainsi 5 références au texte du *Genji*, et plusieurs autres à des commentaires sur le *Genji*. Parmi ceux-ci, Kigin utilise tout particulièrement *Le Traité des fleuves et des océans* (*Kakaishô* 河海抄) de Yotsutsuji Yoshinari, qui dans ce premier volume est mentionné sept fois.

Dans un essai consacré aux grandes figures qui ont illustré la transmission du *Roman du Genji*, Shimauchi Keiji explique que le commentaire de Yotsutsuji Yoshinari est précieux pour la qualité des définitions (*goshaku* 語釈) qu'il fournit, et qui ont alimenté les savants

des générations ultérieures, non seulement pour les études du *Roman du Genji* mais aussi pour d'autres textes. Les définitions que Yotsutsuji Yoshinari a établies pour permettre la lecture du *Roman du Genji* ont ainsi été utilisées par Jûmyôin 寿命院 pour annoter les *Heures oisives*. Kigin à son tour procède de même pour fournir des définitions aux mots difficiles du *Livre-oreiller*[334].

Pour illustrer ce point, voyons la première apparition d'une citation du *Traité des fleuves et des mers*, qui concerne les sept herbes du printemps. Lorsque le texte évoque la coutume de cueillir des pousses de plantes, au septième jour du 1er mois, une note explique que cela est en relation avec la coutume de manger une bouillie de riz agrémentées de légumes et de simples, et donne la liste précise de ces herbes :

> La bouillie chaude contenant les sept jeunes herbes est une chose qui nous vient de Chine. [...] D'après le *Commentaire des fleuves et des océans*, les sept jeunes herbes sont la bourse à pasteur, le mouron des oiseaux, l'œnanthe, le jeune navet, le gnaphale, le radis, la lampsane.
>
> 七日の若菜のあつ物はもろこしより用る事也(…)河海抄云 七種は薺 繁縷 芹 菁 御形 酒々代 仏ノ座[335]

Cette liste des sept herbes du printemps est donnée par Yotsutuji Yoshinari dans l'une des annotations contenues dans le rouleau intitulé « Les jeunes herbes, 1ère partie » (*Wakana*, *jô* 若菜・上). Le nom du chapitre provient de ce que l'un des personnages féminins, Tamakazura, offre au Genji de jeunes herbes lors d'un banquet. Yotsutsuji Yoshinari définit alors ces jeunes herbes en en donnant la liste. C'est cette liste qui est ici reprise par Kigin, lorsqu'il est confronté à un besoin d'éclaircir un point particulier de vocabulaire.

Ce mode de fonctionnement montre que l'érudition de Kigin fait système. Au regard d'une telle méthode, il est indispensable de connaître la totalité des classiques, car la connaissance de l'un permet de lire les autres, et ce notamment parce que les gloses attaché à l'un des textes peuvent permettre de mieux comprendre les autres.

---

[334] SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Genji monogatari monogatari* 「源氏物語」ものがたり (Le Roman du *Roman du Genji*), 2010, p. 64-67.

[335] Ikeda 1 p. 43.

D) De l'œuvre à son contexte : l'édition commentée conçue comme un manuel pour connaître la culture de l'époque de Heian

La volonté didactique que Kigin exprime dans sa préface et dans le colophon de son édition trouve son illustration dans les très nombreuses annotations explicatives que Kigin rédige pour son édition. Parmi ces notes à visée didactique, le lien entre le texte commenté et l'information apportée par la glose ne semble pas toujours de même nature. En effet, cette relation peut s'exercer selon deux vecteurs opposés. Dans un premier cas, que l'on pourrait nommer glose centripète, le rôle de Kigin consiste à convoquer des connaissances extérieures au texte pour permettre de comprendre le *Livre-oreiller*. Dans le second, que nous nommerons glose centrifuge, Kigin se sert à l'inverse du texte du *Livre-oreiller* pour distiller des informations concernant la langue, la culture poétique et la vie à l'époque de Heian.

1. La glose centripète…

Il s'agit ici des nombreux traités poétiques, traités de protocole et autres textes qu'il énumère dans sa préface.

Un exemple particulièrement probant est celui d'une note relative au poème de la baie de Naniwa :

> Ce poème est présenté dans l'introduction du *Recueil de poésies de jadis et naguère* comme étant le point de départ de l'apprentissage, si bien que même les enfants le connaissent. C'est un fait, mais le chancelier nous dit avec insistance d'écrire n'importe quoi, même ce poème.

難波津にさくや此の花冬ごもり今は春べと咲くや此のはる

此の歌を、古今序に手習ふ人の始めにもしけるとあれば、童もしれる歌なれば、

さやうの事にても、何にてもかゝれよと、大納言殿のせめ給う也。[336]

Ô fleurs des pruniers de la baie de Naniwa,

Durant l'hiver n'avez pas donné de bourgeons,

Mais ores que vient le printemps

Vous éclosez

Ô fleurs des pruniers

Cette note est structurée en trois temps, de la façon suivante : citation du poème évoqué dans le *Livre-oreiller* ; explication de la place de ce poème dans l'apprentissage de la poésie ; explication de la signification que revêt l'évocation de ce poème dans le passage auquel la note renvoie.

Ici, l'explication savante ajoutée par la glose concernant un usage de la cour permet de mieux comprendre et interpréter le passage commenté. L'érudition est au service de l'intelligence du texte : le mouvement est des sources extérieures vers le texte commenté.

C'est également le cas des annotations présentées dans les exemples n° 48 et n° 49 du chapitre 5. Ainsi dans le cas du poème commençant par le vers « Les ans ont passé » (ex. n° 48), l'apport de la note est indispensable à la compréhension de l'anecdote. En proposant un poème dont un mot a été modifié, la narratrice fait preuve non seulement de sa capacité à mémoriser un poème, mais aussi de son sens de l'à-propos, puisqu'elle a pu trouver un poème lui permettant d'exprimer son admiration pour sa maîtresse. Grâce à cette version modifiée, l'impératrice Teishi est superposée à l'impératrice « de la résidence peinte » chantée dans le poème ancien.

La note de Kigin, remarquablement complète, fournit le nom de l'auteur du poème d'origine et en cite la notice introductive du poème. Dans la fin de la note, il met avec pertinence en valeur la pertinence de la citation du poème dans le contexte narratif de cet

---

[336] Ikeda 1. p. 85.

extrait du *Livre-oreiller*. Ainsi, dans ce cas, la présentation de la source permet de mieux interpréter le texte.

Il en va de même avec la note concernant le vêtement blanc (exemple n° 54).

L'exemple qui précède est situé à la fin d'une liste intitulée « choses mal à propos » (*susamajiki mono* すさましきもの). Si le lecteur ignore les conventions de la cour de l'ancien temps en matière de choix vestimentaires, il ne lui sera pas possible de comprendre pourquoi porter des vêtements blancs superposés ne serait pas convenable. Il faut donc l'apport de la note, pour expliquer à quelle saison cette tenue correspond. Comme on le voit dans ces exemples, Kigin fournit au lecteur le complément de connaissances qui lui sont nécessaires pour identifier et comprendre la source, cette identification et cette compréhension étant à leur tour nécessaires pour comprendre pleinement le texte du *Livre-oreiller*.

2. ... et la glose centrifuge

Dans cette seconde configuration, l'érudition apportée par la glose n'est pas directement nécessaire à l'intelligence du texte. S'il y a citation d'un poème, ce n'est pas en tant que source ; s'il y a description d'un vêtement ou d'un véhicule, celle-ci n'est pas indispensable à l'explication d'une anecdote.

Dans le domaine de l'intertextualité, c'est le cas des annotations présentées dans les exemples n° 51 à n° 53 de notre typologie, qui correspondant aux associations des saisons avec des moments du jour. Pour les trois premières associations — soit respectivement le printemps et l'aurore, l'été et le soir, l'automne et la tombée du jour — des annotations évoquent d'autres textes où ces mêmes associations sont présentes. Ces exemples ne tiennent pas compte de la chronologie, ni du rapport hiérarchique de texte cité à citation.

Ainsi, dans le cas de la porte portant sur « Au printemps, l'aurore. », la note n'affirme pas que le *Ěryǎ* 爾雅 (jap. : *Jiga* ; c. -200) puisse être une source pour le *Livre-oreiller* (ce qui n'est pas avéré), ni que le motif de l'aurore au printemps ait influencé le choix des poètes médiévaux lors des choix de sujets des concours de poèmes (ce qui est fort probable). Cependant, l'expression « Au printemps, l'aurore » est un prétexte permettant à Kigin de citer plusieurs sources célèbres où il est question du printemps, ou du printemps et de l'aurore. En outre, la précision selon laquelle le motif de « l'aurore du printemps » a

été utilisé dans des concours de poésie en fait un motif propre à être utilisé dans la composition poétique. On voit comment la lecture d'une telle note pouvait être mise à profit par les lecteurs de Kigin, qui étudiaient sans doute dans le but de pouvoir composer des *waka* ou des *haikai*.

Ici, le but de Kigin n'est donc pas, contrairement au point précédent, de cibler une citation contenue dans le *Livre-oreiller*, mais à l'inverse d'élargir le champ en situant le *Livre-oreiller* au sein d'un ensemble plus large d'œuvres partageant des thématiques communes. Ces annotations nous disent que le *Livre-oreiller* trouve sa place au sein d'un univers cohérent, qui est celui des lettres anciennes.

Une même attitude se vérifie dans les annotations à contenu culturel. Ainsi, la note consacrée aux « chevaux bleus » dispense un grand luxe d'informations.

> Dans le commentaire du *Concours de poèmes sur les fêtes annuelles* (note du grand chancelier honoraire Nijô Yoshimoto), il est écrit, me semble-t-il, : "Le 7e jour du 1er mois est le jour des « chevaux bleus ». En effet, le cheval est l'animal associé au *yang* et le bleu (青) est la couleur du printemps. C'est pourquoi, si l'on voit un « cheval bleu » (青馬) le 7e jour du 1er mois, cela écarte les mauvaises influences et permet d'éviter pour toute l'année les périls." Selon moi, ceci correspond à ce que l'on trouve dans le *Recueil des dix cérémonies*.

> 年中行事歌合註二条大閣御注云正月七日青馬のせちゑといふ事は馬は陽のけた物也　青きは春の色也　これによりて正月七日青馬をみれは年中の邪気をさり年災を除くといふ本文侍とかや　愚案是十節禄并皇世記等のおもむき也猶延喜式江次第等に委　河海抄ニ云ク光仁天皇ノ宝亀六年正月七日天皇御楊梅院安殿設宴於五位以上一ニ已而内厩宴進青御馬一ヲ兵部省進二ス五位已上装馬一ヲ是レ青馬ノ始メ也云々[337]

L'explication selon laquelle le cheval bleu est symboliquement associé au principe solaire (*yang*) et au printemps permet de comprendre qu'il s'agit là d'une pratique

---

[337] *Aomuma*, I F° 2V / Ikeda 1 p. 42-43.

propitiatoire, ce qui explique pourquoi, dans le *Livre-oreiller*, tout le monde se presse pour voir ces chevaux. Hormis ceci, aucune des autres indications n'est nécessaire à la compréhension du texte. Elle ne sont qu'une excroissance érudite se développant en dehors de toute nécessité.

Ou encore, une comparaison entre les notes explicatives données dans les exemples n° 54 et n° 55 de notre typologie montre comment l'érudition peut avoir deux orientations contraires. Contrairement à la note sur les habits blancs, la note sur la voiture n'est pas indispensable à la compréhension du passage.

Dans les deux cas, glose centripète et glose centrifuge, Kigin crée un réseau de références entre des œuvres issues de la même époque et du même univers. Mais le rapport au texte est inverse : si dans le cas de la glose centripète, le but est clairement d'aider à la compréhension du *Livre-oreiller*, cet objectif est beaucoup moins évident dans le cas de la glose centrifuge. Si la glose centrifuge peut aider à la compréhension du texte, c'est en quelque sorte par imprégnation : la connaissance des coutumes et de la culture matérielle de l'époque de Heian, ainsi que de textes poétiques de référence permet au lecteur de se familiariser avec la culture de la cour ancienne ; cela lui crée un arrière-plan culturel commun avec l'œuvre, et lui permet par conséquent de mieux comprendre l'œuvre. Mais il semble que l'apport principal de la glose centrifuge ne soit pas la compréhension du *Livre-oreiller*.

Or, cette deuxième forme de glose est très nettement dominante en volume, ce qui fait du *Commentaire de l'aurore au printemps* une sorte de manuel pour l'étude ou de répertoire de références permettant d'acquérir des connaissances nécessaires à la lecture des classiques et à la pratique de la poésie.

L'ensemble des constats faits dans ce chapitre nous informe sur la réception du *Makura no sôshi*, ou plutôt de son édition commentée par Kigin à l'époque d'Edo. De la lecture de ce texte, le lecteur ne retirait pas forcément une compréhension fine des situations, ni une réelle analyse de l'intention qui anime l'œuvre. En revanche, la fréquentation de cette édition commentée le plongeait dans l'univers de la cour de Heian. Le lecteur y gagnait donc une connaissance globale, englobante, de cette culture dans son ensemble. La lecture

de ce texte semble être non pas une fin en soi, mais à l'inverse un moyen, dans le but de devenir un homme cultivé et capable de composer de la poésie. En somme, le *Commentaire de l'aurore au printemps* constitue, par l'usage, une sorte d'encyclopédie de la culture poétique.

La présence abondante de ce type de glose dans le *Livre-oreiller* nous donne des indices sur la façon dont pouvait être lu cet ouvrage à l'époque d'Edo : comme une sorte de manuel d'initiation à la culture de la vie de la cour à l'époque de Heian, ainsi qu'à la culture poétique. La recherche et la présentation des us et coutumes de la cour des anciens temps est au Japon, depuis la fin de l'époque de Heian, une part importante de l'activité savante, sous le nom générique de *yûsoku kojitsu* 有職故実 (usages anciens et faits du passé). La pratique de Kigin est en partie l'héritage des générations ayant contribué à compiler des connaissances dans ce domaine.

La parution, en 1729, d'un petit fascicule intitulé *Notes essentielles à propos des atours*, qui constitue un extrait du *Livre-oreiller* accompagné de nouvelles gloses, dont l'essentiel est constitué d'explications savantes relatives aux vêtements de cour, prouve que le *Livre-oreiller* pouvait être utilisé pour son intérêt purement documentaire.

La lecture à l'époque d'Edo a souvent une visée pratique, y compris la lecture de textes de fiction, qui étaient envisagés comme des moyens d'acquéir des connaissances, voire des savoir-faire. Ne pourrait-on pas dire que ce principe trouve son illustration dans le *Commentaire de l'aurore au printemps* ? Celui-ci serait donc un objet textuel que l'on parcourt pour en retirer un savoir précieux et abondant. Peu importe, alors, que le *Livre-oreiller* soit — ou non — perçu comme une entité, et qu'il soit – ou non – donné aux lecteurs de percevoir quelle intention ou quelle sensibilité s'exprime dans le texte.

Vue sous cet angle, la lecture du *Commentaire de l'aurore au printemps* semble être moins une fin en soi qu'un moyen. Et le *Livre-oreiller* serait dans le cadre d'une telle lecture moins une œuvre qu'un prétexte.

Chapitre 7) LA GLOSE (3) – FAIRE ŒUVRE –

Percevoir *Le Livre-oreiller* comme un manuel était certainement un premier angle d'approche du texte. Cependant, cette lecture à visée utilitaire n'était sans doute pas à même de produire une vision cohérente que seule l'existence d'une interprétation d'ensemble permet de faire émerger.

Dans ce chapitre, nous voulons analyser en quoi la présence des gloses oriente la compréhension globale du texte, lui permettant ainsi d'exister en tant qu'œuvre, c'est-à-dire une entité pouvant être envisagée comme cohérente et signifiante. Nous décrirons ce phénomène en considérant qu'il se décline sous la forme de trois effets principaux : la référentialisation, l'homogénéisation et la structuration.

A) Référentialisation : associer le texte au hors-texte

Nombre de notes ont pour but de mettre en corrélation un élément du texte avec un élément existant — ou ayant existé — dans la réalité, en considérant que le premier désigne de façon univoque le second. Nous appelons ici « référentialisation » cette pratique consistant à désigner les référents supposés du texte, lesquels peuvent être des personnes, des lieux, des moments.

Nous choisissons ce terme de référentialisation et l'expression de « fonction référentialisante », de préférence aux termes courants « référence » et « fonction référentielle », car ceux-ci suggèreraient que le lien entre l'élément textuel et l'élément réel est avéré. Or, ici, il ne nous importe guère que le lien soit avéré : nous voulons décrire l'attitude du commentateur, Kigin, laquelle consiste à rechercher un référent, et souhaitons

inclure — au moins à titre théorique — la possibilité que la note *crée* ce lien entre élément textuel et élément réel, plus qu'il ne le *révèle*.

1. Quelques éléments de comparaison : la fonction référentialisante et la pratique des commentaires au Japon

La mise en corrélation du texte et d'un ensemble de référents supposés réels est une forte tendance des commentaires anciens, du Moyen Âge à l'époque d'Edo. Elle est massivement mise en œuvre dans les recueils de commentaires médiévaux portant sur les textes narratifs et les récits à poèmes de l'époque de Heian. Les exemples suivants visent à montrer que cette fonction référentialisante de la glose n'est pas une caractéristique propre des annotations ajoutées au *Livre-oreiller*.

L'un des cas les mieux documentés de ce phénomène est celui des *Contes d'Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語, Xe siècle). Cet ouvrage, suite de courts récits organisés autour d'un ou de plusieurs poèmes, met en scène des personnages le plus souvent anonymes : un personnage masculin sera en général introduit dans le texte par le mot *otoko* (un homme), tandis qu'un personnage féminin sera introduit par le mot *onna* (une femme). Or, depuis l'époque de Heian, cet homme anonyme a été identifié de façon constante à Ariwara no Narihira 在原業平[338], un noble, petit-fils d'empereur, à qui l'on prêtait de nombreuses aventures galantes. Ensuite, les commentateurs médiévaux ont fondé leurs commentaires sur cette identification, et consacré une grande énergie interprétative à identifier qui étaient les figures féminines historiques se cachant derrière l'anonymat.

---

[338] Ariwara no Narihira (825-880) : cinquième fils du prince Abo (Abo shinnô 阿保親王), lui-même fils de l'empereur Heizei 平城 (règne 806-809). Il débuta sa carrière de fonctionnaire en 841, en tant que capitaine de la garde du corps, de droite (*ukon.e no shôgen* 右近衛将監). Sa carrière culmine avec la fonction de chef de la chancellerie privée (*Kurôdo no tô* 蔵人の頭), à laquelle il accède en 879. Il meurt l'année suivante. Narihira est célèbre en tant que poète : près de 90 de ses poèmes figurent dans les anthologies impériales, et il figure dans la liste des « six génies de la poésie » (*Rokkasen* 六歌仙) dans la préface du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

Ce mode d'interprétation référentialisante est particulièrement explicite à l'époque de Kamakura. Un commentaire des *Contes d'Ise* intitulé *Recueil de révélations relatives à la poésie japonaise* (*Waka chiken shû* 和歌知顕集, XIe siècle) présente les *Contes d'Ise* comme un ensemble de récits fictionnels, mais qui seraient les calques d'anecdotes ayant réellement eu lieu. Selon le ou les auteurs du *Recueil de révélations relatives à la poésie japonaise*, dans les *Contes d'Ise*, « les noms et les circonstances ont été modifiés » (*Na o kae, sama o kaete* [...] 名をかへ、さまをかへて). De ce fait, il appartient aux commentateurs de restituer pour le lecteur l'identité originelle de ces personnages, et de fait, l'identification de l'homme comme étant Narihira est omniprésente dans ce commentaire[339].

Le caractère central de la référentialisation dans la glose est encore plus évident dans un groupe de texte désignés collectivement sous l'appellation de « Commentaires de la famille Reizei sur les *Contes d'Ise* » (*Reizei-ke ryû Ise monogatari shô* 冷泉家流伊勢物語抄), datant également du milieu de l'époque de Kamakura. Pour chaque récit, ces commentaires proposent une datation et une identification des personnages. Ainsi, dans celui qui est conservé au Département pour l'étude des textes de l'Agence impériale (Kunaichô shoryôbu 宮内庁書陵部), le texte de l'introduction indique que Narihira a fréquenté trois mille sept cent trente femmes. Suivent les noms de douze femmes identifiées comme apparaissant dans les contes, puis une note affirmant que sa dernière épouse fut la poétesse Ise, dont il aurait eu un enfant. Pour chacun des cent vingt-cinq contes composant les *Contes d'Ise*, il y a une série d'équivalences entre ce qui est noté dans les *Contes* et la réalité à laquelle ces récits sont censés correspondre. L'ouvrage se termine par une note présentant Narihira comme l'avatar du poète Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (fin du VIIe siècle ?), lui même avatar du boddhisatva Kannon à mille mains, lui même avatar du bouddha Dainichi nyorai. Enfin, en deux lignes figurent quelques indications biographiques relatives à Narihira[340].

---

[339] Voir KATAGIRI Yôichi 片桐洋一, *Ise monogatari no kenkyû* 伊勢物語の研究 (Recherches sur les *Contes d'Ise*), Meiji shoin 明治書院, 1968-1969, t. 1, p. 474-513.

[340] Voir Katagiri Yôichi, *op. cit.*, p. 500.

Tous ces commentaires de l'époque de Kamakura eurent pour effet notoire que les *Contes d'Ise* furent dès cette période lus principalement comme des anecdotes relatant la vie d'Ariwara no Narihira. Cette conception demeura centrale pendant toute l'époque d'Edo. Aujourd'hui, les notices décrivant les *Contes d'Ise* dans les dictionnaires sont plus prudentes, et disent que les récits mettent en scène un homme qui pourrait être Ariwara no Narihira, ou qui est perçu comme étant Ariwara no Narihira[341]. Au-delà du détail de la désignation des personnages et des lieux, ce qui retient notre attention est l'attitude des commentateurs, qui consiste à rechercher des équivalents entre les éléments du texte et le monde réel.

L'histoire des commentaires du *Roman du Genji* nous offre également un cas exemplaire de lecture fondée sur la fonction référentialisante de la glose, car cette œuvre est perçue depuis le *Traité des fleuves et des océans* (*Kakai-shô* 河海抄, c. 1362) de Yotsutsuji Yoshinari 四辻善成 (1326-1402) comme une sorte de roman à clef, qui raconterait les intrigues entre les différentes épouses de l'empereur Daigo 醍醐 (r. 897-930). En effet, le *Roman du Genji* est le récit de la vie du prince Genji, un fils d'empereur qui ne put accéder à des hautes fonctions du fait que sa mère — surnommée « la dame du clos au paulownia », *Kiritsubo* 桐壷 — manquait de soutiens familiaux. Le récit débute par l'évocation d'un empereur entouré de nombreuses épouses impériales et concubines. Le texte du *Roman du Genji* ne livre ni nom ni date permettant d'identifier cet empereur[342]. Mais dans la glose qu'il ajoute, Yotsutsuji Yoshinari dénombre et nomme les vingt-sept impératrices et autres épouses de l'empereur Daigo 醍醐 (r. 897-930). Parmi

---

[341] Voir NKBDJ, entrée « *Ise monogatari* » 伊勢物語 (*Contes d'Ise*) dans le *Dictionnaire de la littérature classique japonaise* 日本古典文学辞典 : « [Les *Contes d'Ise*] se présentent sous la forme du récit de la vie d'un homme d'autrefois, lequel évoque Ariwara no Narihira. »

[342] Voir la traduction du *Clos du paulownia* (*Kiritsubo*) dans *Autour du Genji Monogatari*, *Cipango*, numéro hors-série, 2008, p. 14 : « En quel règne était-ce donc ? -, parmi les nombreuses épouses et dame d'atour au service de Sa Majesté, il en était une qui […] jouissait plus que tout autre de la faveur du souverain. »

elles, il distingue une épouse du nom de Minamoto no Shûshi 源周子, surnommée la dame de Konoe (*Konoe no kôi* 近衛の更衣) dont le fils Minamoto no Takaakira 源高明 fut déchu du titre de prince, et fut même exilé après avoir été ministre de gauche. Pour Yotsutsuji Yoshinari, l'histoire de l'empereur Daigo, de son épouse Shûshi et du fils de cette dernière Takaakira est le modèle historique dont le *Roman du Genji* serait en quelque sorte le calque narratif[343].

Les Contes d'Ise et le *Roman du Genji* sont deux œuvres fort différentes par leurs styles, mais surtout par le statut qu'on leur prête à l'égard de la réalité : si le *Roman du Genji* a toujours été perçu comme une fiction, les *Contes d'Ise* ont pu être considérés comme une suite de tableaux retraçant la vie réelle de Narihira. Selon Jacqueline Pigeot, l'une des importantes caractéristiques du genre des *monogatari* (« récits » — genre dans lequel sont englobés les *Conte d'Ise* et le *Roman du Genji* —) est qu'ils furent perçus, dès les textes du Xe siècle, comme manquant de véracité. Elle précise cependant que les récits sur des poèmes, comme les *Contes d'Ise*, ont toujours été traités à part, et considérés comme « l'expression écrite de traditions authentiques » et non comme de la fiction[344].

Quant au contenu des commentaires portant ces œuvres, le spectre est large, entre frénésie interprétative et prudente recherche de la preuve. Mais au-delà des différences de perception de la nature du texte, et des différences de degrés dans la recherche des référents, nous voyons que la posture des commentateurs médiévaux diffère peu : leur travail repose sur le primat de la réalité. Perçu comme représentation du réel, le texte commenté entretiendrait donc des liens — directs ou indirects — avec cette réalité. C'est pourquoi il appartient au commentateur de révéler quels noms propres se dissimulent derrière les anonymats et les locutions poétiques désignant les personnages. Dans ces deux cas, l'identification semblait être pour les commentateurs un élément central pour

---

[343] Voir SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Genji monogatari monogatari* 源氏物語ものがたり (Le Roman du *Roman du Genji*), Shinchô-sha 新潮社, coll. « Shinchô bunko » 新潮文庫, 2008, p. 69-77.

[344] PIGEOT Jacqueline, « Autour du *monogatari* : questions de terminologie », *Cipango* n° 3 (novembre 1994), p. 93-107.

comprendre le texte, et nommer la chose représentée est un devoir que semblent s'être assigné les exégètes. Nous pourrions qualifier cette démarche d'herméneutique, dans la mesure où elle vise à révéler un sens méconnu ou secret, inaccessible par la simple lecture littérale du texte.

À la différence des *Contes d'Ise* et du *Roman du Genji*, le *Livre-oreiller* se présente explicitement comme étant non fictionnel, par le moyen de l'épilogue, dans lequel la narratrice affirme avoir mis par écrit des choses vues, pensées et ressenties, et relaté des anecdotes vécues. Cette affirmation d'une adéquation entre le texte et la réalité est la pierre angulaire du dispositif d'écriture du *Livre-oreiller*. Il est certes possible de prendre pour hypothèse le fait que cet épilogue aurait été ajouté par un copiste, mais cela ne changerait rien au fait que, depuis le Moyen Âge au moins, le *Livre-oreiller*, dans les versions Sankan et Nôin, est copié avec cet épilogue qui affirme la véracité de ce qui est écrit.

Contrairement aux deux exemples précédents, on ne peut pas ici considérer que les exégètes se sont fixé pour tâche de révéler une réalité historique volontairement dissimulée derrière un anonymat des personnages, ou des récits cryptés. Toutefois, l'attitude consistant à restituer les noms, à situer les lieux et à avancer des datations est également le socle de la glose attachée au *Livre-oreiller*. Si ce n'est pas ici dans le but de restituer une réalité travestie, c'est parce que le texte du *Livre-oreiller* ne donne que des indications incomplètes permettant d'identifier les personnages, les lieux et les actions. Quel que soit le statut conféré au texte à l'égard de la réalité, l'attitude des commentateurs est fondamentalement assez similaire, et les cas du *Contes d'Ise* et du *Roman du Genji* montrent que cette propension des annotations à rechercher le référents n'est pas due à la nature testimoniale — réelle ou supposée telle —du *Livre-oreiller*.

Et si cette démarche consistant à apparier ce que dit le texte et ce que l'on peut connaître de la réalité par des sources extérieures au texte constitue l'un des importants piliers du rôle des exégètes des textes se présentant comme fiction, comme le *Roman du Genji* ou les *Contes d'Ise*, alors c'est *a fortiori* le cas pour un texte comme le *Livre-oreiller*, qui se présente comme réel.

Dans l'appareil critique ajouté par Kigin à son texte du *Livre-oreiller*, la mise en équivalence d'un élément du texte avec un élément du monde réel peut intervenir dans trois types de cas : pour identifier un personnage, pour identifier un moment, ou pour identifier

un lieu. Ce sont les gloses que, dans notre typologie, nous avons regroupé sous la classification de « gloses dénotatives ». Leur point commun est de remplacer une référence relative — que seul pourrait interpréter un lecteur qui partagerait un grand nombre de connaissances communes avec la narratrice du *Livre-oreiller* —, par une référence absolue, c'est-à-dire pouvant être interprétée par n'importe quel lecteur.

Nous allons ici tenter de décrire de quelle façon la lecture est modifiée par la présence de ces gloses, en regroupant les gloses concernant les moments et celles concernant les personnes sous une même catégorie de l'arrière-plan historique, puis en présentant les lieux.

2. Effet référentialisant dans le *Commentaire de l'aurore au printemps* : le cas des toponymes

a) Que signifient les toponymes ?

La démarche consistant à rechercher prioritairement le référent d'un mot donné se manifeste très clairement dans le cas des toponymes. Avant de décrire le traitement des toponymes dans les gloses de l'édition commentée de Kigin, tâchons d'envisager les différentes façons de lire et d'interpréter les toponymes, du moins tels qu'ils se manifestent dans le *Livre-oreiller*. Nous voudrions montrer que les toponymes permettent un grand nombre de lectures différentes, mais que, parmi ces possibles, Kigin choisira toujours prioritairement l'identification du lieu.

Le *Livre-oreiller* comprend un grand nombre de listes de noms de lieux. Le nombre exact varie selon les différents témoins, mais dans la version du *Commentaire de l'aurore au printemps*, on dénombre 24 listes de ce type : liste de monts, de sommets, de plaines, de marchés, de fosses, de mers, de passages de rivières, de tombeaux impériaux, d'étangs, de cascades, de cours d'eau, de ponts, de villages, de barrières, de forêts, de sources d'eau chaude, de puits, d'îles, de plages, de baies, de landes, de collines et de caps.

La composition de ces listes peut varier entre les différentes branches de la tradition manuscrites, ainsi que la présence ou absence de l'une des listes[345]. Quoi qu'il en soit, dans toutes les versions, le nombre de ce type de listes est remarquablement important. Les listes relatives aux toponymes sont bien plus nombreuses que d'autres types de listes, comme par exemple celles relatives aux éléments naturels (fleurs, arbres, oiseaux), les astres ou encore les personnages de la cour.

Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle ces listes de toponymes seraient liées à la culture poétique, et proche de l'usage consistant à compiler des mots pouvant servir à la composition poétique, alors on pourrait chercher à décrire quelles logiques, ou quelles références poétiques justifient le choix des termes présents dans les listes, ou encore tenter de déceler des logiques d'enchaînement des termes. Ce type d'analyse se développe depuis les années 1970, notamment dans l'édition commentée de Hagitani Boku[346], ou

---

[345] La branche Sankan compte 23 listes de toponymes, les listes intitulées respectivement Monts (n° 11), Marchés (n° 12), Sommets (n° 13), Plaines (n° 14), Fosses (n° 15), Mers (n° 16), Tertres (n° 17), Passages de rivières (n° 18), Étangs (n° 36), Cascades (n° 59), Rivières (n° 60), Ponts (n° 62), Villages (n° 63), Barrières (n° 107), Forêts (n° 108), Plaines (n° 109), Sources (n° 162), Landes (n° 163), Îles, Plages, Baies, Forêts (n° 194), Collines (n° 232) et Caps. Dans les manuscrits de la branche Sankan, il y a deux listes correspondant à l'intitulé « plaines » : la première (S-NBKZ n° 14) comporte trois noms ; la deuxième (S-NBKZ n° 109) en comporte quatre, dont deux sont communs aux deux listes. En revanche, les manuscrits de la branche Nôin ne contiennent qu'une liste avec cet intitulé : NBKZ n° 13, Beaujard p. 36, Ikeda 1, p. 75, SS I F° 17V. Deux courtes listes portent l'intitulé de « Forêts » dans les manuscrits de la branche Sankan : S-NBKZ n° 108 et n° 194. En revanche, dans les manuscrits de la branche Nôin, il n'y en a qu'une, plus longue, dans laquelle on retrouve des noms de forêts présents dans les deux listes de la branche Sankan, plus quelques autres noms : NBKZ n° 115. Le texte de la branche Nôin compte 23 listes : listes intitulées respectivement Monts (n° 11), Sommets (n° 12), Plaines (n° 13), Marchés (n° 14), Fosses (n° 15), Mers (n° 16), Tertres (n° 17), Bacs (n° 18), Étangs (n° 45), Cascades (n° 64), Ponts (n° 65), Villages (n° 66), Barrières (n° 114), Forêts (n° 115), Sources chaudes (n° 117), Puits (n° 172), Îles (n° 188), Plages (n° 189), Baies (n° 190), Landes (n° 196), Rivières (n° 222), Collines (n° 224) et Caps (n° 267).

[346] *Kaikan*, t. 1, p. 131-134. À propos de l'édition commentée de Hagitani Boku, voir *infra*, p. 398.

dans le *Grand dictionnaire du Livre-oreiller*[347]. Dans l'édition commentée de Kigin, les listes de toponymes ne donnent pas lieu à la recherche d'une interprétation, ni à la révélation de la structure qui préside à l'ordonnancement des éléments.

Il ne saurait être question de juger les carences de l'édition de Kigin à l'aune des études qui seront faites sur le *Livre-oreiller* des siècles plus tard, mais du moins pouvons-nous constater que les noms de lieux sont en quelque sorte réduits à une dimension géographique.

Pour un lecteur qui ne bénéficierait ni de glose accompagnant le texte, ni de connaissances qui lui auraient été transmises par un maître, les listes de toponymes sont opaques ou non-signifiantes. Que signifie énumérer des noms de lieux sous l'intitulé d'une rubrique ? La liste étant une sélection, et donc une élection, le lecteur est assez spontanément porté à considérer que la présence de tel ou tel toponyme est justifiée par sa valeur ou l'intérêt qu'il suscite. Mais alors, qu'est-ce qui justifie un tel intérêt ? Est-ce la même chose pour toutes les listes ? Est-ce un même critère qui justifie la présence de tous les toponymes d'une même liste ? Ou encore, ne pourrait-on pas imaginer que la liste n'est pas élection, mais énumération exhaustive de la totalité des éléments connus relevant de cette catégorie ?

Posons une première bifurcation : dans le toponyme, est-ce le mot (le signifiant) qui justifie sa présence dans l'une des listes, ou est-ce plutôt le lieu, c'est-à-dire le signifié auquel ce signifiant réfère ? Il est théoriquement possible que le choix des toponymes sélectionnés résulte soit d'une qualité particulière des signifiants, soit d'une qualité particulière des signifiés. Dans ces « noms de pays », est-ce le « nom », ou est-ce le « pays » qui nous est ainsi indiqué par le texte ? Partant de cette dualité première, il faudrait d'ailleurs aller vers une analyse tenant compte des différentes ramifications possibles. Si le toponyme a été choisi pour sa valeur dénotative — l'intérêt résidant alors dans le lieu que le toponyme désigne —, cela pourrait être par exemple parce que ce lieu est particulièrement beau, ou parce qu'il évoque un évènement particulier, ou parce qu'il s'y trouve un édifice, religieux ou profane, chargé d'une signification particulière.

---

[347] MDJ, p. 12-14.

Inversement, si l'intérêt du choix du toponyme n'est pas d'ordre référentiel, il peut résider dans ses qualités purement phonétiques, par exemple un jeu d'homophonie plaisant, ou bien dans sa valeur d'indice intertextuel, par exemple le fait que le toponyme ait été utilisé dans d'autres textes célèbres. Ces différentes valeurs ou raisons de s'intéresser à un toponyme pouvant bien évidemment se cumuler et se combiner entre elles.

Existe-t-il des éléments dans le texte du *Livre-oreiller* qui nous permettraient de déterminer dans chaque cas pourquoi les toponymes ont été choisis ? Bien souvent, non, car les listes égrènent des toponymes sans fournir d'explication. Le lecteur qui rencontre une telle liste de toponymes est confronté à une liste de mots qui sont avant tout des sons, d'autant plus qu'ils sont en général graphiés en syllabaire, ou *kana*. Il n'est pas toujours possible d'identifier les lieux que ces toponymes désignent ; il n'est d'ailleurs pas certain qu'ils désignent toujours des référents uniques, voire des lieux existants. La liste des « mers » (*umi wa* 海は) est ainsi un exemple de liste sans indication particulière :

> Mers
>
> La mer d'eau douce (*Mizuumi*). La mer de Yosa (*Yosa no umi*). La mer de l'embouchure (*Kawaguchi no umi*). La mer d'Ise (*Ise no umi*).
>
> 海は
>
> 水うみ　よさのうみ　かはくちのうみ　いせのうみ[348]

Le terme « *umi* » désigne en japonais ancien toutes sortes de vastes étendues d'eau, ce qui en fait un terme beaucoup plus polysémique que le mot « mer » par quoi nous le traduisons. Parmi les quatre termes de cette liste, deux semblent être de réels toponymes, c'est-à-dire des noms propre permettant l'identification univoque d'un lieu : le deuxième terme, la « mer de Yosa », est l'ancien nom de la baie de Miyazu, une baie située au nord de la capitale de Heian (l'actuelle Kyôto), dans la mer du Japon ; le quatrième terme, la « mer d'Ise » désigne probablement la baie d'Ise, au sud-est de Kyôto. Les deux autres ressemblent plutôt à des catégories. Le premier terme « *mizuumi* » (littéralement : mer

---

[348] I F° 18V 6 / Ikeda 1 (77). Cette liste est identique à celle donnée par les manuscrits de la branche Nôin (NBKZ n° 16). Le dernier élément, « La mer d'Ise », est absent de la branche Sankan.

d'eau douce) est un terme générique désignant les lacs en général. Dans le troisième terme de la liste, « *kawaguchi* » est un mot signifiant littéralement « bouche du fleuve », soit son embouchure, l'endroit où il se jette dans une mer ou un lac. Ce mot constitue un toponyme dans divers endroits du Japon aujourd'hui encore. Ce premier et ce troisième terme ont-ils été choisis pour leur valeur générique — les lacs en général, les embouchures en général ? Ou bien doivent-ils être considérés comme ayant une valeur strictement référentielle, auquel cas ils désigneraient un lieu particulier ? Dans la deuxième hypothèse, « la mer d'eau douce » pourrait correspondre au lac Biwa[349], le grand lac proche de la capitale, et la « mer de l'embouchure » pourrait être l'embouchure du fleuve Yodo, le fleuve prenant sa source dans le lac Biwa et passant au sud de la capitale avant de se jeter dans la baie de Naniwa (actuelle baie d'Ôsaka)[350]. Nous hésitons donc entre une absence de référent unique ou la possibilité d'une identification. Il est également possible que ces mots puisse être interprétés comme ayant une double valeur générique et dénotative : les lacs en général, à commencer par le lac Biwa ; les embouchures en général, à commencer par l'embouchure du fleuve Yodo.

Dans cette liste en tout cas, les toponymes choisis semblent avoir été choisis pour les lieux qu'ils désignent, et non pas pour les mots en tant que tels.

Le cas est plus complexe avec la liste des « plaines », car celle-ci montre comment nous pouvons hésiter entre l'intérêt du signifiant ou du signifié. Celle-ci comprend dix termes dans le *Commentaire de l'aurore au printemps*. Voyons pour chacun d'entre eux quelles sont les différentes façons possibles de les envisager.

1. *Takahara* たかはら : plaine de Takahara (non identifié) ou « plateau », ou encore « plaine aux bambous » (possibles termes génériques dans les deux cas).

2. *Mika no hara* みかのはら : plaine de Mika ou littéralement « plaine de la jarre » (plaine situé près de la capitale, toponyme utilisé en poésie).

---

[349] Voir *Kaikan*, t. 1, p. 153-154.

[350] Voir *Kaikan*, t. 1, p. 153 et p. 155. L'identification est d'autant moins certaine dans ce cas que les manuscrits de la branche Sankan donnent « la mer de Kawafuchi », qui pourrait désigner une fosse de rivière.

3. *Ashita no hara* あしたのはら : plaine d'Ashita (plaine située près de Nara, utilisée en poésie car par un jeu d'homophonie cette expression peut également signifier « plaine du matin »).

4. *Sonohara* そのはら : plaine de Sonohara (située dans l'actuel département de Nagano ; homophone de « cette plaine » et de « plaine-jardin »).

5. *Hagiwara* はぎはら : plaine de Hagiwara, littéralement « plaine aux lespédèzes » (située dans l'actuel département de Wakayama, mais ce toponyme se retrouve dans d'autres lieux du Japon ; le lespédèze est une plante souvent citée dans les poèmes).

6. *Awazu no hara* あはづのはら : plaine d'Awazu (située dans l'actuel département de Shiga).

7. *Nashihara* なしはら : plaine de Nashi (située dans l'actuel département de Nara, homophone de « plaine aux poires »).

8. *Unaigo ga hara* うなひこがはら : plaine d'Unaigo (non identifiée ; possible homophonie avec « plaine du jeune enfant »).

9. *Abe no hara* あべのはら : plaine d'Abe (plaine située près de l'actuelle ville d'Ôsaka, ou plaine homophone située près de Nara).

10. *Shinohara* しのはら : plaine de Shinohara, littéralement « plaine aux bambous » (plaine située dans l'actuel département de Shiga ; toponyme existant en de nombreuses régions).

Cette liste nous permet de voir comment nous pouvons hésiter dans l'interprétation de ces listes de toponymes. Faut-il la lire comme une liste de lieux considérés comme charmants à l'époque de Heian ? Comme une liste de noms évoquant des images poétiques conventionnelles ? Comme une suite hétéroclite de signifiants et de signifiés, la cohérence générique n'étant due qu'au suffixe commun de « *hara* » (plaine) ? Concernant les lieux non identifiés, faut-il considérer que l'identification a été perdue, ou tout simplement que ce sont des lieux abstraits ou imaginaires ? Aucun indice dans le texte ne nous permet de faire de choix entre les différentes interprétations envisageables. Il nous

faut dont renoncer à chercher toute signification à ces listes[351], ou faire des conjectures à partir d'éléments extérieurs au texte, connaissance de la géographie ou de poèmes célèbres, par exemple.

b) Quelques cas d'explication du choix d'un toponyme

Il y a toutefois quelques occurrences pour lesquelles le co-texte immédiat explique pour quelle raison le toponyme mérite d'être distingué par sa présence dans la liste. Ainsi, dans la liste intitulée « Marchés », le nom du marché de Tsuba est accompagné d'une petite explication : ce marché est perçu comme étant associé au boddhisattva Kannon, ce qui lui confère certainement un caractère sacré, car il est une étape obligée vers le temple Hase, consacré à cette divinité :

> Le marché de Tsuba : de tous les nombreux marchés de la province de Yamato, il nous donne un sentiment particulier par le lien qu'il a sans doute avec Kannon, car les gens qui se rendent en pèlerinage au temple Hase s'y arrêtent toujours pour la nuit.
>
> つばいちはやまとにあまたあるなかに。長谷寺(はせてら)にまうづる人のかならすそこにとゞまりければ。観音(くはんをん)の御ゑんあるにやと心ことなるなり[352]

De même, la cascade de Furu est distinguée pour avoir eu l'honneur d'être vue par un empereur retiré :

> La cascade de Furu, est entre toutes splendide, parce qu'on dit que l'empereur retiré s'est déplacé pour la voir.
>
> ふるの滝は法皇(ほうわう)の御らんしにおはしけんこそめでたけれ[353]

---

[351] C'est ce qu'a fait André Beaujard : dans sa traduction, cette liste est une simple suite de noms transcrits. Sans note suggérant l'emplacement des lieux, ni les éventuels jeux de mots, ni le caractère poétique des mots choisis.

[352] I F° 18R 2 / Ikeda 1 (75).

[353] III F° 24V 12 / Ikeda 1 (189).

Les deux cas ci-dessus justifient le caractère remarquable d'un toponyme par l'intérêt du lieu. Dans d'autres cas, plus nombreux, le co-texte explique ou suggère que c'est à l'inverse le nom du lieu — le signifiant — qui justifie l'intérêt qu'on lui porte. Ainsi pour les fosses de rivières[354] :

> Fosses
>
> La fosse Imposante (*kashiko*) ; qu'il est plaisant de se demander quelles profondeurs l'esprit a sondées pour choisir un tel nom. La fosse de N'entrez-pas (*na iri so*) ; qui sermonne qui de la sorte ? C'est la fosse verte (*aoiro*) qui est plaisante, sans doute. Il semble qu'on pourrait l'utiliser pour les atours d'un membre de la chancellerie[355]. La fosse du Non (*Ina*). La fosse Cachée (*kakure*). La fosse du Regard en tapinois (*nozoki*). La fosse du Joyau (*tama*).

> 淵(ふち)は
>
> かしこふちいかなるそこの心を見えて。さる名をつきけんといとをかし　ないりそのふち。たれにいかなる人のをしへしならん　あをいろの淵こそまたをかしけれ。蔵人などの身にしつべくて　いなふち　かくれのふち　のそきのふち　玉淵(たまふち)[356]

De semblables commentaires sur les jeux de mots sont également présents dans la liste des villages. Dans la liste des barrières, seul un jeu de mot est explicite, mais tous les termes peuvent également s'y prêter.

Par extrapolation, l'existence de tels cas dans lesquels le choix des toponymes est ainsi clairement motivé incite le lecteur à rechercher de semblables explications — soit une anecdote rendant un lieu célèbre, soit des cas d'homophonie plaisante — dans les listes où l'intérêt du choix des termes n'est pas explicite.

---

[354] Les fosses de rivières, ou mouilles, sont des endroits où l'eau est plus profonde et plus lente, formant un bassin, souvent situées avant un seuil.

[355] La couleur verte (*ao*), couleur de l'empereur. Les membres de la chancellerie était autorisés à l'arborer par dérogation.

[356] I F° 18R 8 / Ikeda 1 (77).

En outre, de nombreux toponymes nommés dans le *Livre-oreiller* y figurent sans aucun doute du fait qu'ils relèvent du vocabulaire poétique ou sont associés à la culture poétique. Ceci est particulièrement évident dans la liste des ponts.

Ponts

Le pont d'Asamutsu. Le pont de Nagara. Le pont d'Amabiko. Le pont de Hamana. Le pont de Hitotsu. Le pont de bateaux à Sano. Le pont d'Utajime. Le pont de Todoroki. Le pont d'Ogawa. Le pont à flanc de montagne. Le pont de Seta. Le pont de la route de Kiso. Le pont de Horie. Le pont de Kasasagi. Le pont de Yukiai. Le pont flottant d'Ono. Le pont de Yamasuge : entendre son nom est plaisant. Le pont d'Utatane.

はしは

あさむつの橋　ながらのはし　あまびこの橋　はまなの橋　ひとつ橋　さのの舟橋　うたじめの橋　とゞろきの橋　をがはの橋　かけはし　せたの橋　木曽路のはし　ほり江の橋　かさゝぎのはし　ゆきあひの橋　をのうきはし　やますげの橋名をきゝたるおかし　うたゝねの橋[357]

Sur les dix-huit noms de ponts que contient cette liste, cinq sont des oreillers de poème (Nagara, Hamana, Hitotsu, Sano, Yamasuge) ; un autre (Ogawa) appararaît dans un poème du *Recueil des poèmes délaissés* (*Shûi waka shû* 拾遺和歌集, achevé c. 1006) ; un autre, Yamahiko, signifiant « divinité » ou « dieu des montagnes », est un terme employé en poésie. Ce sont donc au total sept noms qui sont des termes poétiques. Asamutsu apparaît dans un texte de *saibara*[358] ; Kasasagi et Yukiai sont deux noms désignant un même pont imaginaire évoqué dans la légende du bouvier et de la tisserande. Trois noms de ponts (Amabiko, Utashime et Todoroki) semblent être choisis pour l'intérêt de leurs noms respectifs. L'un des termes (*kakehashi*) est un nom commun, et désigne un type de pont accroché à flanc de montagne. Le « pont d'Ono » n'est pas identifié. Enfin, trois des termes (Seta, Kisoji et Horie) semblent correspondre de façon à peu près certaine à des sites célèbres.

---

[357] III F° 24V 6 / Ikeda 1 (191).

[358] Voir S-NKBZ, p. 117. Les *saibara* étaient des chants accompagnés de musique instrumentale.

La tendance à favoriser les oreillers de poème est également évidente dans les trois listes des îles, plages et baies.

Les quelques exemples que nous avons passés en revue, à la lumière des connaissances que nous avons aujourd'hui du *Livre-oreiller* et de l'histoire littéraire, montrent que l'interprétation des listes de toponymes dans le *Livre-oreiller* est redoutablement ardue : elles sont le produit de jeux savants, où se mêlent évocations de lieux réels, allusions poétiques et jeux de mots. Peut-être s'y mêlent aussi d'autres éléments justifiant le choix des toponymes, des éléments que l'on ne peut plus comprendre aujourd'hui. Il est en tout cas à peu près certains que ces listes sont hétérogènes dans les motivations qui ont présidé à leur constitution[359]. C'est d'ailleurs ce qui fait tout leur intérêt, car elles sont le lieu de jeux éblouissants, à la frontière entre signifiant et signifié.

c) Kigin et la recherche de l'identification des sites célèbres

À la fin de sa préface, dans la liste des sources qu'il a utilisées pour rédiger ses commentaires, Kigin évoque notamment les toponymes.

> Pour les lieux célèbres, bien qu'il y ait [de nombreux] répertoires de mots poétiques (*utamakura* 歌枕), j'ai tout particulièrement utilisé le *Traité des nuées divines*, car le *Livre-oreiller* y est souvent cité.
> 名所は歌枕等ありといへど此草子をよく沙汰せさせ給へる故に。八雲御抄をとり分て用侍り。

Kigin désigne les toponymes par l'expression « lieux célèbres » (*meisho* 名所), et explique qu'il s'est servi prioritairement du *Traité des nuées divines*, qu'il cite effectivement abondamment dans ses annotations. Le *Traité des nuées divines*, rédigé par l'empereur Juntoku vers 1220 est l'un des plus célèbres traités poétiques : en six volumes,

---

[359] Jacqueline Pigeot a montré que l'hétérogénéité des raisons motivant la présence des différents éléments dans une même liste est précisément la principale caractéristique des listes du *Livre-oreiller*. Voir PIGEOT Jacqueline, « La liste éclatée », *Questions de poétique japonaise*, PUF, 1997, p. 83-108.

il « rassemble presque la totalité de la tradition sur la poésie de la période classique[360] ». Or, le cinquième volume est constitué par un catalogue de toponymes, qui contient mille trois cent soixante-cinq toponymes classés par catégories. Pour chaque toponyme sont donné la référence d'un poème où il figure (souvent de façon assez vague, par le seul titre de l'anthologie, parfois le nom du poète), et la localisation (nom de la province ou ce lieu se situe). Parfois sont indiqués les épithètes conventionnelles associées à ce nom de lieu, ou encore l'élément qui fait que ce lieu est célèbre (par exemple les pins pour la plage de Mitsu)[361].

C'est donc en héritant d'un certain rapport aux toponymes, propre à la pratique de la poésie, que Kigin rédige ses notes. Cependant, l'utilisation qu'il fait du *Traité des nuées divines*, et plus généralement sa façon de présenter les toponymes se resserre principalement sur des considérations géographiques.

Dans l'édition commentée de Kigin, tous les toponymes présentés dans des listes font l'objet d'annotations plus ou moins longues. En principe, toutes commencent par fournir le nom de la province où le lieu se situe. C'est le cas du mont Itsuhata (exemple n° 44 de la typologie), qui est le premier toponyme apparaissant dans le *Commentaire de l'aurore au printemps*. L'identification du lieu est première, et semble suffisante. Quand Kigin ne peut situer un toponyme, il précise qu'il ne le peut. L'abondance des formules du type « non encore élucidé » (*mishô* 未詳) ou « non encore identifié » (*mikan* 未勘), comme dans l'exemple n° 45, sont la trace de cette attente de l'identification : un toponyme dont le référent n'est pas connu est un toponyme dont le référent n'a pas encore été identifié. Ceci montre encore, en creux, que la localisation est l'information la plus essentielle qui puisse être attachée à un toponyme. Les listes de toponymes semblent donc être des textes qui ne peuvent pas être objet d'interprétation, mais que l'on peut documenter.

La dimension intertextuelle n'est certes pas totalement absente : dans certaines annotations relatives à un nom de lieu Kigin ajoute un poème dans lequel ce lieu est cité, ou précise qu'il s'agit d'un nom de lieu utilisé dans la poésie (*utamakura* 歌枕). Ceci

---

[360] TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises*, op. cit., p. 390.

[361] Pour cette description du volume consacré au toponymes dans le *Traité des nuées divines*, nous nous appuyons sur : PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun*, *op. cit.*, p. 127-128.

renvoie au rôle pédagogique de la glose, tel qu'il a été présenté dans le chapitre précédent. Cependant, ces précisions sont étonnamment rares.

L'attitude référentialisante adoptée par Kigin ne contenait-elle pas le risque de fermer d'autres possibilités de lectures ? Ne conduisait-elle pas le lecteur à renoncer à toute spéculation sur les toponymes, autre que la recherche de sa localisation ? Si la genèse des listes était liée à des jeux d'esprit, comme on le suppose aujourd'hui, alors il faut sans doute considérer que la connaissance de cela s'en était perdue à l'époque de Kigin. Ou en tout cas, qu'elle n'était pas mise en avant de façon explicite dans ses notes, ce qui n'a pas permis aux lecteurs de la fin de l'époque d'Edo et du début du XXe siècle d'y voir autre chose que des catalogues de lieux réels.

Pour qui lit *Le Livre-oreiller* sous la forme du *Commentaire de l'aurore au printemps*, un toponyme est avant tout un signifié : son rôle semble être de faire référence à un lieu réel. Ceci induit une lecture inscrite dans une réalité circonscrite dans un cadre géographique donné. Nous voudrions observer que cette attitude s'inscrit plus généralement dans une certaine logique de la démarche de Kigin, qui consiste à documenter les éléments du texte en ajoutant une référence qui en permet l'identification sans équivoque. Ceci nous amène à considérer les annotations relatives à l'arrière-plan historique.

3. Effet référentialisant dans le *Commentaire de l'aurore au printemps* : le texte et son arrière-plan historique

a) Le texte sans les gloses : des récits sans contexte

De même que les gloses cherchent systématiquement un lieu existant derrière tout nom de lieu, de même elles cherchent à documenter l'identité des personnages apparaissant dans les récits, et à les dater.

Les problèmes relatifs à l'identification des personnages et des dates concernent les petits textes narratifs contenus dans le *Livre-oreiller*, que la littérature critique récente

nomme « sections de type journal personnel » (*nikki-teki shôdan* 日記的章段)[362]. Ces historiettes sont d'une longueur variable, allant de quelques lignes à plusieurs pages. La plupart d'entre elles mettent en scène l'impératrice ou des personnes de son entourage. Il s'agit de récits rétrospectifs, comme le montre l'usage de formes grammaticales propres aux récits situés dans le passé.

Des éléments grammaticaux, et tout particulièrement l'usage du registre poli, indiquent la présence d'une narratrice dans ces récits. En effet, la langue japonaise ancienne n'utilise en principe pas d'éléments correspondant à des pronoms personnels, mais l'utilisation de formes verbales spécifiques relevant du registre honorifique, signalant soit la modestie soit le respect, signale la présence d'une narratrice impliquée dans les actions décrites.

Les récits sont peu prolixes en détails permettant de reconstituer avec précision dans quel contexte historique ils s'inscrivent. Les datations sont relatives et non absolues ; liées à des souvenirs individuels ou collectifs. Ils ne permettent donc pas une identification immédiate, contrairement à ce que permettrait une datation absolue recourant à un nom d'ère et à un comput des années.

Cette datation subjective peut être faite de diverses manières. Nous en distinguerons quatre :

① Désignation d'un moment de l'année, qui peut être indiqué par un jour et un mois ou par la mention d'une fête ou d'un rite : « le lendemain des Litanies des noms des bouddhas » 御仏名のあした[363], « Le 25e jour du 2e mois de l'année suivante » かへるとしの二月二十五日に[364], « Au cours de la période de jeûne du 5e mois » 五月の御さうじのほど[365].

---

[362] Sur cette appellation et ce qu'elle recouvre, voir MDJ, p. 40-41. Les « journaux » désignent en fait souvent des mémoires.

[363] Ikeda I p. 218, IV F° 6V l. 4, NKBZ n° 85.

[364] IV F° 12V l. 5, NBKZ n° 87.

[365] V F° 18R l. 7, NBKZ n° 104.

② Désignation d'une époque grâce à l'évocation de l'empereur régnant à ce moment-là, ou grâce au titre d'une personne évoquée : « Sous le règne de l'empereur Murakami » 村上の御時[366], « Dans la dernière année de la vie de l'empereur retiré En.yu » ゑんゆうゐんの御はての年[367].

③ Désignation d'un moment par l'évocation d'un évènement marquant dans la vie de la cour (le mariage d'une princesse, un moment de gloire d'un grand personnage) : « Lorsque la demoiselle du clos du paysage frais comme le printemps entra à la cour du prince héritier » しげいしや春宮にまいり給ふほど[368], « À l'époque où nous portions le deuil du défunt seigneur » 故殿の御ふくのころ[369].

④ Datation par l'évocation d'un moment particulier dans la vie de la narratrice (l'arrivée à la cour, une retraite chez elle) : « Alors que je m'étais retirée chez moi » 里にまかでたるに[370], « À l'époque où l'Impératrice résidait dans les bureaux du service de l'impératrice » しきのみざうしにおはしますころ[371], « La première fois où je servis au palais » 宮にはじめてまいりたる頃[372].

Un même mode de désignation lié au contexte d'énonciation affecte également les personnages évoqués dans les récits, qui ne sont pas désignés par un nom de famille et un nom personnel, désignation qui aurait le mérite de permettre une identification immédiate et sans risque d'équivoque. L'impératrice est ainsi désignée par le terme *miya* 宮, désignant à la fois le palais et son occupante, ou par l'honorifique *omae* 御前, correspondant à « Sa Majesté ». L'empereur est désigné par le terme *ue* 上, signifiant

---

366 VIII F° 25V 8 / Ikeda 2 p. 189, NBKZ n° 180.

367 VII F° 14V 3 / Ikeda 2 (122), NBKZ n° 141.

368 VI F° 1R 10 / Ikeda 2 (58), NBKZ n° 108.

369 VIII F° 12R 8 / Ikeda 2 (166), NBKZ n° 165, p. 309.

370 IV F° 16R 11, NBKZ n° 88, p. 180.

371 NBKZ n° 80 et IV F° 20R l. 8, NKBZ n° 91.

372 IX F° 1R 1 / Ikeda 2 (192).

littéralement « haut ». Il va sans dire que de telles désignations correspondent à un emploi déictique : elles peuvent avoir une valeur dénotative au moment de leur énonciation, mais elles n'en ont plus si le moment de l'énonciation est distinct du moment de la lecture. Autrement dit, de telles désignations des moments et des personnes peuvent être transparentes si le lecteur qui les lit partage le même univers et la même perception temporelle que celle qui écrit. En revanche, elles deviennent opaques dès qu'il y a rupture entre l'univers dans lequel le texte a été produit et l'univers du lecteur. Pour les contemporains de Kigin, comme pour nous, ces expressions ne veulent rien dire *a priori* : elles sont des signes ne renvoyant à nul signifié autre qu'une entité de portée générique — n'importe quelle impératrice, ou n'importe quel empereur — si elles ne sont pas accompagnées d'une exégèse.

En ce qui concerne les autres personnages, on trouve soit la mention de leur nom personnel et de leur fonction, soit leur nom personnel seul, soit leur fonction seule. Ainsi, l'homme occupant la plus haute fonction est en général nommé « le seigneur grand chancelier » (*Kanpaku-dono* 関白殿). Dans l'épilogue, le personnage qui apporte le papier est désigné par sa fonction de « tiers ministre » (*uchi no otodo* 内の大臣). Dans la première historiette, le personnage masculin central est désigné tantôt par son nom, tantôt comme « Narimasa » なりまさ, tantôt comme « l'intendant » 大進.

Tout comme les mots servant à désigner l'empereur et l'impératrice, les noms de fonctions tendent à évoquer pour le lecteur non renseigné une catégorie plus qu'un individu donné. Pour qu'une expression désignant une fonction soit non ambiguë pour un lecteur, il faut d'une part que ce lecteur sache à quelle époque le récit est situé, et d'autre part qu'il puisse savoir quel personnage occupait cette fonction à l'époque considérée. Le nom personnel est un peu moins ambigu, mais le risque d'homonymie n'est pas exclu. La combinaison d'une fonction et d'un nom personnel, comme « l'intendant Narimasa » dans l'exemple évoqué, est plus satisfaisante, car il est fort probable qu'il n'y ait qu'un seul personnage correspondant à cette combinaison, quelle que soit l'époque considérée. Toutefois, même dans ce cas, l'identification précise du personnage requiert la consultation d'autres sources, pour savoir quand ce personnage a vécu et quelle fut sa carrière. Sans cela, l'identification même univoque du personnage n'apporte pas d'informations supplémentaires potentiellement utile à l'intelligence du texte.

Aussi, Kigin va ajouter des datations absolues, et désigner les personnages en ajoutant aux noms personnels des noms de famille, des fonctions, parfois de courtes notices décrivant la carrière du personnage considéré ; ou bien, à l'inverse, il va ajouter un nom personnel lorsque le texte ne fait figurer que la fonction.

Prenons par exemple le cas de Tadataka. Ce personnage apparaît dans l'anecdote de la chatte et du chien : il intervient pour châtier le chien Okinamarô, lequel était coupable d'avoir effrayé la chatte favorite de l'empereur. Son nom personnel est cité trois fois, la première fois précédé par sa fonction : « le chambellan Tadataka » (*kurôdo* Tadataka 蔵人たゞたか), les deux fois suivantes sous la simple forme « Tadataka » たゞたか. L'identité de ce personnage est précisée dans une note interlinéaire et une note marginale utilisant l'annotation correspondante tirée des annotations de Bôkyû Guô. La note marginale précise son nom complet, et indique le nom de son père (exemples n° 37 et 38 dans la typologie). Ce faisant, la glose superpose une identification complète à une identification incomplète.

Le quotidien de la cour était consigné avec soin par l'administration, dont les documents fournissent à Kigin des ressources considérables.

b) Le *Livre-oreiller* ou le roman de la cour de l'impératrice Teishi

Parmi les gloses établissant des liens avec la réalité historique, celles qui évoquent les personnages les plus puissants ont une importance toute particulière, car elles sont à même de construire un cadre de références propres à engendrer l'interprétation.

Ainsi, à la première occurrence mot désignant « l'impératrice » みや, une glose marginale identifie l'impératrice dont il est question :

> Il s'agit de Teishi, l'épouse principale de l'empereur. Elle était la fille du grand chancelier, le seigneur Michitaka, l'épouse de l'empereur Ichijô, la mère du prince Atsuyasu, de la première princesse et de la deuxième princesse. C'était la maîtresse que servait Sei Shônagon.

皇后宮定子の御事也　中(ナカノ) 関白道隆(タカ)卿の御むすめ一条院の后宮。敦康〻親王一品宮女二宮などの御母　清少納言の主君也。[373]

De même, la première occurrence de « l'empereur » うへ, une glose marginale l'identifie :

« L'empereur » désigne l'empereur retiré Ichijô, le soixante-sixième empereur.
うへとは六十六代一条院也[374]

La première apparition du grand chancelier se situe dans une anecdote située « sous le règne de l'empereur En.yû » ゑんゆうの御時, qui dans cette occurrence est désigné de la façon suivante : « notre grand chancelier, alors qu'il se nommait encore "capitaine dignitaire du troisième rang" » 只いまの関白殿の三位の中将と聞えける時, une note marginale vient préciser l'identification :

C'est certainement le père de l'impératrice, le grand chancelier, Michitaka. Dans les *Nominations des grands dignitaires*, il est écrit que sous le règne de l'empereur En.yû, le 7e jour du 1er mois de l'ère Eikan, il obtint le 3e rang mineur, avec la fonction inchangée de capitaine de la garde de droite. L'impératrice dit « notre Maire du palais » parce qu'il est devenu grand chancelier en l'an 1 de l'ère Shôryaku (989)[375], sous le règne de l'empereur Ichijô.
中宮の御父中関白道隆の御事なるへし円融院の永観二年正月七日叙従三位右中将如元と公卿補任にあり　一条院の正暦元年に関白し給へは只いまの関白殿と中宮の御詞也[376]

Puis, lorsqu'il est question du « défunt seigneur » 故殿, une glose marginale précise :

Ceci se passe après la mort du grand chancelier, entré en religion Michitaka. Dans le *Récit de la splendeur*, il est dit qu'il est mort le 10e jour du 4e mois de l'ère Chôtoku.

---

[373] I F° 7V 3 / Ikeda 1 (56).

[374] I F° 11V 10 / Ikeda 1 (63).

[375] En fait en l'an 4 de l'ère Shôryaku (993).

[376] I F° 22V 2-3 / Ikeda 1 (84).

入道関白道隆公薨して後の事也長徳元年四月十日に薨の由栄花物語にあり[377]

Ainsi, « l'empereur », « l'impératrice » et « le grand chancelier » sortent de l'atemporalité et de la catégorie pour entrer dans le daté, le nommé, le singulier. Ceci nous permet d'associer les récits contenus dans le *Livre-oreiller* avec cette période de l'histoire bien connue : celle du règne de l'empereur Ichijô (980-1011 ; r. 986-1011) et des luttes pour le pouvoir qui eurent lieu dans les années 995-1000, suite à la mort de Fujiwara no Michitaka[378].

Une autre note de Kigin présente plus en détail ce contexte, lors de la deuxième occurrence de la même expression « défunt seigneur », une longue glose se développe sous forme d'un petit récit, portant sur le lemme « quand le défunt seigneur ne fut plus là, il y eut dans le monde bien des évènements, et beaucoup d'agitation » 故とのなどおはさで。世の中にこと出でき物さはがしく成て[379] :

> Lorsque le maire du palais, le seigneur Michitaka, décéda et que le seigneur de la chapelle (= Michinaga) devint régent, du fait que les deux frères Michinaga et Michitaka n'étaient pas en bons termes, le seigneur Korechika lui aussi dissimulait des sentiments de rivalité. Le seigneur Korechika fut envoyé en exil le 4e mois de l'an 2 de l'ère Chôtoku, avec le titre de gouverneur général surnuméraire de Dazai, pour les crimes suivants : le crime d'avoir tenté de tirer une flèche sur l'empereur retiré Kazan, à cause d'une haine injustifiée ; pour le crime d'avoir fait depuis un certain temps célébrer une cérémonie au roi de sapience Taigensui, ce dont seul l'empereur avait la prérogative ; et pour avoir vers la même époque fait prononcer des imprécations contre Nyoin, la dame de Higashi Sanjô (= Senshi). Son frère cadet, le seigneur Taka.ie, fut aussi envoyé en exil en la province d'Izumo, parce qu'il avait été désigné coupable d'avoir voulu tirer une flèche sur l'empereur retiré Kazan. Par ressentiment envers cela, l'impératrice Teishi entra dans les ordres. Ceci figure dans *Le Récit de la splendeur*, au chapitre 34. On le voit également dans *Le Grand Miroir*.

---

377 II F° 9R 11 / Ikeda 2 (113).

378 Voir chapitre 1, p. 68.

379 VII F° 21V 12 / Ikeda 2 p. 135.

中関白道隆公薨(コウ)し給ひて。御堂殿関白し給ひしに。道長公道隆公と兄弟の御中よからざるにそへて。伊周公も下心いどみがちにありしに。伊周公其時の太上天皇花山院を由なき恨にて射(イ)奉らんとし給ひしつみ。又禁中ならでおこなはせ給はぬ大元ノ師法を伊周公年比をこなひ給へるつみ。又其比の女院東三条(トウサンデウ)ノ院をのろひ給へりと云つみなどにて長徳二年四月太宰(ダザイ)ノ権ノ帥(ソツ)に左遷し給へり。御弟の隆家(タカイヘ)卿も花山院をゐ給はんとせしつみありとて。出雲へ配流(ハイル)せり。后宮定子は此恨にて御ぐしおろして籠りおはし由。栄花物語三四の巻。大鏡にも見ゆ。

Il s'agit ici de notes d'une portée considérable. En effet, grâce à cela, les anecdotes contenues dans le *Livre-oreiller* sont une réalité historique clairement identifiable. Le *Livre-oreiller*, ce n'est pas qu'une suite de badinages élégants. C'est un témoignage concernant une époque mouvementée, au cours de laquelle des intrigues de cour ont vu une famille en supplanter une autre au sommet du pouvoir

c) Le recours privilégié aux annotations de Bôkyû Guô

La démarche d'appariement entre le texte et la réalité historique n'est pas une innovation du *Commentaire de l'aurore au printemps* : c'est précisément ce que faisaient les annotations de Bôkyû Guô, présentées dans le chapitre 2. Or, ces annotations sont une importante source d'information pour Kigin, comme on le voit dans sa préface et dans ses propres notes.

Dans la préface, après avoir présenté les différents manuscrits dont il a connaissance, Kigin explique quelles sont les sources qu'il a mobilisées pour rédiger les gloses[380]. Il explique :

Concernant les réflexions sur les fonctions, de même que pour les généalogies et les biographies des personnages, lorsqu'elles ne figurent pas dans les annotations du susdit

[380] Voir la traduction intégrale de la préface, dans Annexes.

Bôkyû Guô, je les ai ajoutées grâce aux *Nominations de hauts dignitaires*, aux *Généalogies des familles augustes et humbles*[381], au *Récit de la splendeur*, au *Grand miroir* et au *Répertoire des poètes*.

彼耄及愚翁の勘物にもらせる人々の官考(クハンカウ)・系図(ケイツ)・伝(デン)などは。公卿補任(フニン)・大系図・栄花物語 大鏡・作者部類等にておぎなへり。

Cet extrait montre clairement quelle est la démarche de Kigin : les annotations de Bôkyû Guô lui procurent un premier corpus de gloses. Cependant, les annotations de Bôkyû Guô sont en nombre relativement réduit : environ 88 seulement sur la totalité du *Livre-oreiller*.

Chaque fois que Kigin rencontre un personnage ou un moment à identifier dans le *Livre-oreiller*, il y a donc deux cas possibles : soit il existe une mention à ce sujet dans les annotations de Bôkyû Guô, soit il n'en existe pas. Dans le premier cas, Kigin les cite presque toujours. Dans le second cas, il cherche d'autres sources, ce qui correspond bien à ce qu'il annonce dans la préface. Enfin, s'il ne trouve aucune source, il explique en note qu'il n'a pu identifier le personnage, et fournit parfois des hypothèses.

Voici quelle est, dans la glose de Kigin, la première occurrence d'une référence aux annotations de Bôkyû Guô, et la façon dont il recourt à cette source.

① L'intendant Narimasa

Narimasa est le personnage principal d'une série de quatre anecdotes qui prennent lieu dans sa résidence. L'intendant est le fonctionnaire le plus important au sein de

---

[381] *Généalogies des familles augustes et humbles* (*Sonpi bunmyaku* 尊卑分脈). Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire des sources du Japon classique* : « Généalogies des grandes familles, tels que les Fujiwara, les Minamoto, les Taira, les Tachibana, les Ôe, les Sugawara. Pour chaque personnage, on trouve le nom de la mère, une notice sur la carrière, la date de la mort et l'âge à cette date, et pour les personnages illustres une brève biographie. C'est un ouvrage de référence de première main pour identifier les personnages historiques. » Kigin le désigne ici sous le titre de *Ôkeizu* 大系図, littéralement « Grand [répertoire des] généalogies », qui est une variante du titre. Rédigé pour la première fois au XIVe siècle, il fut à plusieurs reprises complété.

l'administration en charge de l'intendance de l'impératrice[382]. Dans le *Livre-oreiller*, il est fait allusion au fait que l'impératrice et sa suite logent temporairement chez cet intendant. La raison n'en est pas donnée dans le texte, mais des sources historiques permettent de savoir que l'impératrice Teishi, alors âgée de 23 ans, s'y rend pour accoucher de sa première fille[383]. Dans le *Livre-oreiller*, Narimasa est présenté comme un personnage un peu ridicule, et les quatre anecdotes se terminent toutes par des railleries de la narratrice à son encontre. Il y est désigné tantôt par sa fonction et son nom personnel « l'intendant Narimasa » (*daijin Narimasa* 大進生昌), tantôt par sa seule fonction « l'intendant » (*daijin* 大進), tantôt par son seul nom personnel « Narimasa ». Son nom de famille n'apparaît nulle part.

Cette série d'anecdotes est introduite par la phrase suivante : « Quand l'impératrice se rendit à la résidence de l'intendant Narimasa, son palanquin entra par la porte de l'est, établie pour la circonstance sur quatre piliers[384]. »

Pour cette première occurrence, Kigin ajoute une note marginale relativement longue (voir l'exemple n° 36 dans la typologie[385]). Cette note est en trois temps. D'abord Kigin cite les annotations de Bôkyû Guô, pour préciser que l'impératrice a emménagé dans la résidence de Narimasa le 9e jour du 8e mois de l'an 1 de l'ère Chôhô, et que Narimasa était alors l'intendant de l'impératrice. Dans un deuxième temps, Kigin ajoute des indications sur la carrière de Narimasa, et sur sa parenté avec d'autres personnages connus. Enfin, il énumère les noms de fonctions d'hommes au service de l'impératrice, parmi lesquels l'intendant.

On le voit, Kigin travaille à partir du noyau que constituent les annotations anciennes, autour desquelles il procède par accrétion d'autres éléments.

---

[382] Nous suivons André Beaujard pour traduire par « intendant » le terme de *daijin*, qui désigne un fonctionnaire principal de troisième classe affecté au service d'une impératrice. Ces intendants servaient principalement de messagers et de porte-parole. Voir Francine Hérail, *La Cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Droz, 2006, p. 164-165.

[383] MDJ p. 538-540.

[384] Beaujard, p. 29.

[385] Voir *supra*, p. 248.

Sans la note, la série d'anecdotes est dans une position de référencement incomplet. Avec la note, elle devient un témoignage concernant une période clairement identifiée, et des personnages de la cour connus.

Du traitement des personnages et des évènements, tels qu'ils peuvent être observés dans les parties narratives du *Livre-oreiller*, comme du traitement des toponymes dans les listes, nous retirons un même constat : la glose fait apparaître dans l'immédiat voisinage du texte tout le hors-texte que le commentateur estime nécessaire pour la lecture.

Or, cet ensemble de notes façonne une certaine vision du texte : il fait du *Livre-oreiller* un texte essentiellement référentiel. Il assied son statut de témoignage. Si la glose cherche le référent derrière les mots, c'est que les mots sont là pour rendre compte de la réalité historique. Cette vision du texte qui met au premier plan le réel historique supposé met dans l'ombre d'autres éléments, comme la puissance évocatrice du verbe ou les jeux de mots. Elle n'envisage pas non plus la possibilité de la fiction à l'intérieur des récits. En ce sens, on peut considérer qu'elle ferme certaines possibilités d'interprétation, comme nous l'avons vu avec les toponymes. Mais à l'inverse, cette vision ouvre d'autres possibilités de lectures, notamment en permettant d'établir des liens entre différents passages du texte, mis en relation par la présence, rendue visible par les gloses, d'un univers de référence commun.

Ce type de rapport établi entre le texte et la réalité est complété par une autre fonction, qui est de relier divers éléments éparpillés dans le texte. Nous nommerons ici « homogénéisation » cette deuxième fonction.

B) Homogénéisation — lier la partie au tout

Comme décrit dans le premier chapitre, le *Livre-oreiller* se présente comme une suite de textes dont la longueur, le contenu et le style différent. Le visage qu'il offre au lecteur est celui de l'hétérogénéité. Or, la glose s'appuie sur le présupposé que l'œuvre est *une*,

c'est-à-dire caractérisée par une unité intrinsèque. Ou encore, pour le dire de façon plus radicale, que l'œuvre *est*. Porté par la conviction de cette unité, le commentateur est amené à tisser des liens entre différentes parties du texte, à mettre en valeur de possibles équivalences ou de probables relations entre des passages pourtant distants.

La fonction homogénéisante est en partie liée à la fonction référentialisante : c'est parce qu'il y a le présupposé d'un référent réel derrière le texte, que cet univers de référence est perçu comme étant le même dans la totalité du texte, ou encore que cet univers de référence est spécifique à ce texte, que le texte peut être perçu comme une entité cohérente. Ceci se manifeste particulièrement dans les gloses se référant aux personnes.

1. Comment un nom de fonction devient un personnage

Cette propension à la mise en relation est particulièrement patente dans le cas du traitement accordé aux personnages. Voyons par exemple le cas du contrôleur et chef de la chancellerie (*tô no ben* 頭弁), identifié comme étant Fujiwara no Yukinari 藤原行成 (972-1027). Petit-fils du régent no Koremasa (ou Koretada) 藤原伊尹, Yukinari eut cependant un début de carrière difficile du fait qu'il n'avait plus de soutien familial. Toutefois, il devient chef de la chancellerie privée (*kurôdo no tô* 蔵人頭) de 995 à 1001, charge qu'il cumule à partir de 996 avec ses fonctions de contrôleur : entré au contrôle en 996, il devient grand contrôleur de droite (*udaiben* 右大弁) en 998, puis de gauche (*sadaiben* 左大弁) en 1005. Il accède en outre au poste d'auditeur (*sangi* 参議 ; la catégorie la plus basse des hauts dignitaires) en 1001. Sa carrière culmine au poste de grand conseiller surnuméraire (*gon no dainagon* 権大納言), auquel il accède en 1020. Yukinari est connu pour sa grande connaissance dans divers domaines, et surtout pour sa belle écriture[386].

Au sein du *Livre-oreiller*, la mention « contrôleur et chef de la chancellerie » *tô no ben* 頭弁 apparaît dans cinq épisodes distincts. Cette appellation, qui désigne une personne cumulant les fonctions de contrôleur (*ben*) et de chef de la chancellerie

[386] MDJ, p. 550-552, et *Nihon kodai chûsei jinmei jiten*, Yoshikawa kôbunkan, 2006, p. 853-854.

privée (*kurôdo no tô*), correspond à ce que fut Yukinari de 995 à 1001. Ces cinq épisodes sont les suivants :

① la chatte et le chien[387]

Dans cette anecdote, un chien nommé Okinamaro est « exilé » et battu au point d'être laissé pour mort, pour avoir effrayé la chatte aimée de l'empereur. Les dames de l'impératrice se lamentent sur le sort du chien en rappelant qu'autrefois, elles l'ont vu sous un jour glorieux. C'est alors que le contrôleur et chef de la chancellerie (*tô no ben*, une occurrence) est brièvement évoqué pour avoir promené Okinamaro lors d'une procession, symbole de la gloire passée du chien, par contraste avec sa déchéance présente.

② série d'anecdotes concernant le contrôleur et chef de la chancellerie[388]

La narratrice raconte avoir surpris le contrôleur et chef de la chancellerie discutant avec une dame. Celui-ci est désigné par sa fonction (*tô no ben*, deux occurrences), et se désigne lui-même du diminutif de cette fonction *ben*[389]. La narratrice se moque de lui en disant qu'il ne faudrait pas que le grand contrôleur le voie dans une telle situation.

La narratrice précise ensuite qu'elle l'apprécie, tout comme l'impératrice, mais que de plus jeunes dames au service de l'impératrice le critiquent, notamment pour sa laideur et son peu de piété. La narratrice rapporte ce qu'il dit de ses goûts en matière de visages de femme, raconte comment elle lui a toujours dissimulé son visage, jusqu'à ce qu'il l'observe en cachette.

③ épisode relatif à l'envoi de gâteaux de la part du contrôleur et chef de la chancellerie[390]

---

[387] NKBZ n° 7, S-NKBZ n° 7, Beaujard p. 32-34. Cette anecdote est estimée avoir eu lieu en l'an 1000.

[388] NBKZ n° 57, S-NKBZ n° 47, Beaujard p. 72-75.

[389] Dans une phrase au style direct où le contrôleur et chef de la chancellerie se désigne lui-même : « Pour Kigin, « ben » n'est pas l'abréviation de « tô no ben ». Le texte des *Notes du printemps et de l'aurore* donnent *Ben no naishi nari* 弁の内侍なり (C'est la dame Ben.) et Kigin précise dans une notule qu'il s'agit d'une dame au service de l'impératrice.

[390] NBKZ n° 136, S-NBKZ n° 127, Beaujard p. 153-154.

Le contrôleur et chef de la chancellerie (*tô no ben*, une occurrence) envoie des gâteaux à la narratrice (« Shônagon »). Il signe « Mikinato no Nakayuki » (ou « Mimana no Nariyuki », selon Sankan). La narratrice lui répond par une plaisanterie qu'il trouve spirituelle.

④ échange de poèmes galants[391]

Le contrôleur et chef de la chancellerie (*tô no ben*, deux occurrences) et la narratrice échangent des poèmes galants dont le thème est la Barrière des rencontres (Ôsaka no seki). Sei Shônagon dit que cette barrière ne s'ouvrira pas (c'est-à-dire qu'elle ne cèdera pas à ses avances), ce à quoi Yukinari répond en disant qu'il a entendu dire que cette barrière laissait passer beaucoup de monde (ce qui est donc une accusation directe de légèreté). Ne pouvant répondre à ce deuxième poème, la narratrice devrait être considérée comme perdante, mais elle tourne les choses à son avantage en prétendant avoir fait disparaître le poème du contrôleur parce que ce poème était trop mauvais. Le contrôleur fait à la cour les louanges de l'esprit de la narratrice, ce qui est rapporté à celle-ci par Minamoto no Tsunefusa[392].

⑤ le bambou que l'on nomme « ce seigneur »[393]

Des courtisans introduisent une branche de bambou chez la narratrice. Celle-ci, par un trait d'esprit, désigne cette branche par l'expression « ce seigneur », qui correspond à une allusion à un classique chinois. Les courtisans courent vanter l'esprit de la narratrice auprès de l'empereur, mais le contrôleur et chef de la chancellerie (*tô no ben*, deux occurrences) reste pour la féliciter. Le lendemain, l'impératrice félicite la narratrice. Celle-ci dit que « Yukinari » a peut-être exagéré ses mérites en les vantant à la cour.

---

[391] NBKZ n° 139, S-NBKZ n° 130, Beaujard p. 156-158.

[392] Ce passage a été évoqué au sujet des poèmes compilés dans les anthologies impériales. Voir *supra*, p. 102.

[393] NBKZ n° 140, S-NBKZ n° 131, Beaujard p. 158-159.

Dans le texte, le lien entre ces cinq épisodes est bien sûr possible du fait de la commune utilisation de l'intitulé de la fonction. La possibilité de lire les anecdotes en relation les unes avec les autres est par ailleurs renforcée, dans le cas des extraits (3), (4) et (5), par leur proximité textuelle. Certes, le caractère discontinu et fragmentaire du *Livre-oreiller* ne permet pas de savoir de quelle manière ces différentes anecdotes se situent les unes par rapport aux autres, notamment du point de vue chronologique. Mais du moins est-il envisageable que le lecteur lise ces trois anecdotes comme un tout, dont le thème commun serait la relation badine de la narratrice avec le contrôleur et chef de la chancellerie.

L'équivalence entre le nom personnel « Yukinari » et la fonction de contrôleur et chef de la chancellerie est suggéré par la 5e anecdote, où le contexte porte à considérer que ces deux désignations renvoient à un même personnage. Aussi, bien que le nom personnel « Yukinari » n'apparaisse qu'une seule fois, à la fin de la dernière anecdote concernant ce personnage, il est envisageable que le lecteur, une fois établi pour lui le lien entre le nom personnel et la fonction, fasse mentalement un exercice de lecture à rebours, associant le signifié « Fujiwara no Yukinari » au signifiant « *tô no ben* ». Reste la signature « Nakayuki » (ou « Nariyuki ») du 3e épisode. Si on lit cette anecdote avec le présupposé que le contrôleur et chef de la chancellerie est Yukinari, cette signature apparaîtra être un pseudonyme plaisant. Notre lecteur attentif percevra sans doute des points communs et des convergences entre les anecdotes (2), (3), (4) et (5), et pourra alors lire ces quatre épisodes comme le récit d'une intimité entre la narratrice et le contrôleur, caractérisée par une admiration réciproque.

Toutefois, même en supposant que le lecteur soit attentif et patient, force est de reconnaître que cette lecture consistant à relier mentalement les différentes interventions de « *tô no ben* » n'est pas la plus spontanée qui puisse être. En outre, l'absence de numérotation et l'absence de découpage du texte — c'est-à-dire la disposition du texte jusqu'à l'édition commentée de Bansai — rendent particulièrement difficile une lecture autre que linéaire.

La glose de Kigin permet précisément de faciliter une lecture en écho des cinq anecdotes où apparaît le conseiller et chef de la chancellerie, et de sortir de la lecture purement linéaire. Reprenons la présentation ces cinq anecdotes, un peu plus en détail, en prêtant attention à ce que la glose ajoute à chaque étape.

Dans l'anecdote de la chatte et du chien, le passage où ce personnage est évoqué est un extrait de discours rapporté à la voix directe, où la narratrice et ses compagnes se lamentent au sujet de la déchéance du chien :

> Quelle pitié ! Alors qu'il déambulait d'un air si fier ! Au troisième jour du troisième mois, quand le contrôleur et chef de la chancellerie l'a promené, en l'ayant paré d'une couronne de feuilles de saule, d'un rameau de prunier en guise de peigne, et d'un rameau de cerisier à la ceinture, Okinamaro n'aurait jamais pu imaginer qu'un tel sort l'attendait ?
> あはれいみじくゆるぎありきつるものを。三月三日に。頭弁。柳のかづらをせさせ。もゝの花かざしにさゝせ。さくらこしにさゝせなどしてありかせ給ひしおり。かゝるめ見んとはおもひかけけんや[394]

Sur « le contrôleur et chef de la chancellerie » (*tô no ben*), une note marginale précise :

> On ne sait qui c'est. Toutefois, plus loin, il est désigné comme étant Yukinari[395].
> 誰ともしらず。但奥に行成をいへる所有

De fait, à l'occurrence suivante du nom de fonction *tô no ben*, les notes donnent les précisions permettant d'établir le lien d'identité avec Yukinari. Cela se situe dans la série d'anecdotes concernant le contrôleur et chef de la chancellerie. On y trouve le passage suivant :

> Dans les bureaux de la maison de l'impératrice, comme le contrôleur et chef de la chancellerie était en train de discuter depuis fort longtemps avec une personne au pied d'un écran placé à la face ouest, je sortis pour demander : « Qui est là ? ».
> しきの御さうじの西をもてのたてじとみのもとにて。頭弁の。人と物をいとひさしくいひたち給へれば。さし出てそれはたれぞといへば。[396]

---

[394] I F° 12 V 5-10 / Ikeda 1 p. 65 (note p. 66).

[395] Nous traduisons par « plus loin » le mot *oku* 奥, qui désigne le plus souvent la fin d'un ouvrage, voire son colophon ou une autre pièce conclusive placée à la fin. Il doit être ici entendu comme « plus avant dans le texte, en direction de la fin ».

[396] III F° 16 V 2 / Ikeda 1 p. 175.

La mention dans le texte du contrôleur et chef de la chancellerie est accompagnée de deux annotations. La notule interlinéaire précise quelle est la situation :

Il s'agit du seigneur Yukinari. Il est en train de parler avec une dame.

行成卿也ある女房と物かたりし給ふ也

La notule indique des équivalence entre les signifiés et les signifiants auxquels ils sont censés référer : le contrôleur et chef de la chancellerie est Yukinari, « une personne » est « une dame » 女房.

La note marginale va plus loin dans les précisions relatives à Yukinari, en résumant la carrière qu'il a effectuée au bureau du contrôle :

Le seigneur Yukinari obtint la fonction de chef de la chancellerie le 29e jour du 8e mois de la première année de l'ère Chôtoku, sous le règne de l'empereur Ichijô. Le 24e jour du 4e mois de la 2e année de la même ère, il fut nommé second contrôleur surnuméraire de gauche (*Chronologie des nominations des membres de la chancellerie privée*).

行成卿は一条院の長徳元年八月廿九日補フル蔵人頭ニ同二年四月廿四日ニ任ス権左中弁ニ職事補任

La note se termine par la référence de la source utilisée : la *Chronologie des nominations des membres de la chancellerie privée* (*Shikiji bunin* 職事補人) était un ouvrage mentionnant, année après année, les listes de nominations des membres de la chancellerie privée[397]. Les indications ici présentées se concentrent sur la carrière de Yukinari au sein du bureau du contrôle, qui justifie que le terme *tô no ben* désigne ce personnage. On perçoit donc que la fonction principale de la note est bien l'identification du référent réel.

Suite à cela, la glose de Kigin développe une narration visant à expliciter la situation, et notamment la remarque moqueuse de la narratrice disant qu'il ne faudrait pas qu'il soit vu par le grand contrôleur (*daiben* 大弁, non identifié par Kigin). Selon Kigin, la dame avec qui discute Yukinari est l'amante du grand contrôleur. Ceci expliquerait pourquoi le grand contrôleur serait fâché de la voir en grande discussion avec Yukinari.

---

[397] Voir le Dictionnaire des sources du Japon classique.

Le texte change ensuite de registre, en présentant un portrait de Yukinari. Pour Kigin, cela témoigne de l'intimité entre Sei Shônagon et Yukinari, qui n'est pourtant pas de la nature d'un couple officiel :

> À partir d'ici, c'est le « fil du livre[398] ». Cela signifie que Sei Shô et le seigneur Yukinari n'étaient probablement pas un couple établi.
> Vu de l'extérieur, cela est perçu comme une relation remarquablement proche, et cependant ils ne donnaient pas de preuves évidentes montrant qu'ils formaient un couple.

Lorsque Yukinari cite le proverbe « une femme apprête son visage pour celui qui l'aime, un homme donne sa vie pour celui qui le comprend », il s'agit pour Kigin de l'expression de ce que pense Sei Shônagon :

> Cette citation d'un classique est souvent utilisée pour parler des hommes et des femmes. Mais ici, il l'a employée pour parler de sa relation à Sei Shônagon[399].

Puis, lorsque Yukinari fait un portrait physique de son idéal féminin, il s'agit encore selon Kigin d'un portrait de Sei Shônagon :

> Le portrait physique ci-dessous correspond en fait à une description de l'apparence de Sei Shônagon.[400]

Quelle différence existe-t-il, concernant cette série de sections relatives à Yukinari, entre une lecture sans les notes et une lecture avec les notes ? Tout d'abord, il y a la mise en place d'une continuité linéaire. L'identification du contrôleur et chef de la chancellerie comme étant Yukinari est donné d'emblée, dès sa première apparition, et sera reprise régulièrement.

Ensuite, il y a le développement d'une cohérence de personnage. Cela commence sous la forme de l'identification historique, issue de sources officielles, puis se poursuit par la

---

398 À propos de cette expression, voir *supra*, p. 265.

399 Note de haut de page sur « ii awase tsutsu ».

400 Note de haut de page sur « tada kuchi tsukiai... ».

mise en relation de tout ce qui peut concerner Yukinari : ses paroles, ses actes, ses pensées.

À suivre ainsi le destin de Yukinari tel qu'il apparaît de note en note, on voit se dessiner un personnage avec quelques traits biographiques, et des traits distinctifs, qui peuvent tenir lieu de description psychologique. Ces traits distinctifs, et leur mise en relation avec les caractéristiques et les actions des autres personnages, constituent l'embryon de développements narratifs, principalement autour d'une intrigue amoureuse supposée entre Yukinari et Sei Shônagon.

Les gloses prolongent la narration, explicitent les réactions des personnages et mettent en relation des passages distants dans le livre. Ce faisant, elles permettent de reconstituer une biographie et une personnalité pour un personnage qui apparaît dans plusieurs anecdotes, comme Yukinari. Cet apport des gloses prend une dimension particulière lorsqu'il est question de Sei Shônagon, qui fait elle aussi l'objet d'un traitement similaire.

2. Sei Shônagon entre les lignes et dans les marges

La capacité qu'a la glose d'élaborer un personnage à partir d'éléments épars et disparates, si elle peut s'exercer sur tous les personnages secondaires comme Yukinari, est tout particulièrement porteuse de signification dans le cas de Sei Shônagon.

Les gloses, par leur fonction référentialisante, apportent dans le voisinage immédiat du texte, les *a priori* du texte : tous les éléments absents du texte dont la connaissance est nécessaire pour l'intelligence du texte.

Parmi ces éléments absents du texte, mais d'une importance cruciale pour le comprendre, il y a notamment l'identité du « je » qui prend en charge la narration.

a) Shônagon dans le texte, Sei Shônagon à côté

Comme nous l'avons écrit dans le 1er chapitre, le titre « Shônagon », désignant une dame de la cour qui semble être la narratrice, n'apparaît que dans cinq occurrences, correspondant à quatre anecdotes distinctes. Le sobriquet « Sei Shônagon », quant à lui, apparaît dans d'autres textes, sporadiquement, à l'époque de Heian et au Moyen Âge. L'histoire de la connaissance de Sei Shônagon, mais aussi l'histoire de l'interprétation du *Livre-oreiller*, repose sur l'association entre le contenu du *Livre-oreiller* d'une part, et les discours sur

« Sei Shônagon » d'autre part. Le moment où ces deux éléments se rencontrent est la parution des éditions commentées.

Dans le *Commentaire de l'aurore du printemps*, la présence du nom Sei Shônagon s'inscrit dans deux espaces distincts : la préface, et les gloses. La préface s'ouvre avec l'affirmation suivante : « *Le Livre-oreiller* a été écrit par Sei Shônagon. » 枕草紙は。清少納言の筆作也。Quant aux gloses, le premier constat qui s'impose est d'ordre quantitatif : le nom « Sei Shônagon » 清少納言, sous sa forme complète ou sa forme abrégée « Sei Shô » 清少, est abondamment présent dans les notes. Prenons par exemple la série d'anecdotes relatives à l'intendant Narimasa, qui constituent le premier épisode narratif du *Livre-oreiller*[401]. Alors que le nom de Sei Shônagon n'apparaît pas une seule fois dans cet extrait du texte, il apparaît vingt fois dans les gloses interlinéaires et treize fois dans les gloses marginales. C'est là une caractéristique forte des commentaires de Kitamura Kigin : il n'y a qu'une référence explicite à Sei Shônagon dans les annotations de Bôkyû Guô, et la présence de ce type d'annotation est parcimonieuse dans l'édition de Katô Bansai.

Mais l'on trouve également dans les gloses des éléments qui ne figurent pas dans la préface, notamment plusieurs gloses qui formulent une évaluation de son âge, concourant à la présenter comme plus âgée que la plupart de ses condisciples.

Ainsi, pour expliquer le poème qu'elle compose devant l'impératrice et dont le premier vers est « les ans ont passé », une note marginale indique qu'elle a sans doute plus de 30 ans (voir chapitre 5, ex. n° 56)[402]. En écho à cela, une autre glose fournit la même indication, dans une note relative au récit de la première apparition à la cour de la narratrice (non nommée dans ce passage). Suite à une remarque du frère de l'impératrice, qui dit par plaisanterie que la narratrice l'a agrippé et l'empêche de se lever, la narratrice commente en écrivant que cela « était tout à fait dans le goût moderne mais ne convenait pas à ma condition ni à mon âge. » En note, Kigin ajoute : « Sei Shô[nagon] devait probablement avoir trente ans à ce moment. » 清少いま卅歳ばかりにや有けん。[403]

---

[401] Ikeda 1 (55-63).

[402] Beaujard p. 37-41.

[403] IX F° 5R 4 / Ikeda 2 (199). Voir Beaujard p. 195.

Contrairement aux gloses concernant l'origine familiale de Sei Shônagon, qui reprennent des informations extérieures au *Livre-oreiller* et ne font que les associer au contenu du *Livre-oreiller*, ces gloses concernant son âge ne sont pas adossées à une référence extérieure. Il semble donc que Kigin se fonde ici sur sa propre intelligence du texte : si la narratrice évoque le passage des ans, c'est qu'elle n'est pas très jeune. En d'autres termes, Kigin induit du texte un arrière-plan biographique, qu'il explicite dans la glose. Le personnage se construit à partir du texte, et offre en retour des pistes pour mieux interpréter le texte, dans un double mouvement de définition réciproque. Le parallélisme de ces deux annotations contribue à dessiner les contours d'un personnage consistant, et cohérent.

La cohérence du personnage est consolidée par des annotations mettant en relation des éléments distants dans le texte du *Livre-oreiller*. C'est le cas de la note citée dans l'exemple n° 64 de la typologie[404]. Dans cette anecdote, la narratrice s'est retirée chez elle, dans un état de profonde mélancolie, lorsqu'elle reçoit en cadeau de l'impératrice vingt cahiers de beau papier, puis une natte, ce qui la comble de joie[405]. Alors que le texte situe l'action dans un moment où la narratrice s'est retirée à la campagne (c'est-à-dire l'espace privé), la note de Kigin estime que ce moment de retraite à la campagne se confond avec le moment où eut lieu une autre anecdote, sans doute celle où la narratrice souhaite ne pas être importunée et se brouille avec Norimitsu[406]. Ces deux historiettes sont indépendantes l'une de l'autre ; chacune fonctionne de façon autonome, et elles diffèrent par leur tonalité et leur contenu. La première est un récit à la tonalité humoristique, centré sur un poème qui met en scène le sens de l'à propos de la narratrice aux dépends de Norimitsu. La seconde est une illustration de la relation privilégiée de la narratrice et de l'impératrice qu'elle sert, et les commentaires de la narratrice exprimant sa gratitude et envers sa maîtresse. Si ce récit sert également à mettre en valeur la narratrice, la tonalité générale n'est pas le même humour frivole, mais plutôt une description sensible de la bienséance des relations au sein de la cour de l'impératrice. Sans la glose, chacune des anecdotes est

---

[404] Voir *supra*, p. 267.

[405] Ikeda 3 p. 40-41, NKBZ n° 255, SNKBZ n° 259, Beaujard p. 232-234.

[406] Ikeda 1 p. 235-240, SNKBZ n° 80, NKBZ n° 88, Beaujard p. 96-99.

close sur elle-même ; mais avec la glose, elles s'ouvrent à une logique sous-jacente, et l'attention est attirée vers une possible chronologie de la vie de Sei Shônagon.

De même, la glose pose des hypothèses, voire des certitudes, concernant la nature des liens entre Sei Shônagon et les personnages masculins évoluant dans les récits du *Livre-oreiller* Nous avons déjà vu que c'était le cas avec Fujiwara no Yukinari, présenté comme l'amant de Sei Shônagon. C'est aussi le cas avec Norimitsu. Ainsi à la fin de l'anecdote de « la chaumière », alors qu'un poème que la narratrice a composé en réponse à un défi a fait l'admiration de toute la cour[407], un personnage présenté comme « le sous-chef du service des réparations, Norimitsu » 修理助のりみつ vient la féliciter. Ce personnage, dont le nom de famille n'est pas identifié par Kigin, est présenté comme ayant une relation amoureuse avec Sei Shônagon. La glose précise même que leur relation fut antérieure à celle entre Sei Shônagon et Yukinari : « Non identifié. Plus loin, il est dit qu'il reçut le cinquième rang (la coiffe de noblesse) et fut nommé gouverneur de Tôtomi. Il fréquenta Sei Shô [Sei Shônagon] avant Yukinari[408]. » Quelques lignes plus loin, Norimitsu rapporte la scène au cours de laquelle le poème de la narratrice a été lu pour la première fois par ceux à qui il était adressé. Norimitsu raconte avoir craint que le poème fut mauvais, car c'eût été néfaste « pour le grand frère », c'est-à-dire lui-même. Portant sur le lemme « pour le grand frère aussi » せうとのためにも, la glose précise :

> Comme Norimitsu et Sei Shô[nagon] s'entendent bien, par plaisanterie les gens les nomment frère et sœur. Il ne s'agit pas de véritables frère et sœur.
> 則光清少と中よき故人々戯れに兄妹と申さるゝ事を今も云也。実の兄弟にあらず
> [409]

Plus loin, c'est Tadanobu qui est décrit dans une glose comme ayant des sentiments amoureux à l'égard de Sei Shônagon[410]. Dans tous ces cas, il n'y a pas d'apport d'une

---

[407] Voir chapitre 2, p. 71. Voir Beaujard p. 90-94.

[408] IV F° 10V 8 / Ikeda 1 (225). Voir chapitre 5, ex. n° 37, p. 249. Tachibana no Norimitsu est aujourd'hui considéré comme ayant été l'époux de Sei Shônagon. Voir chapitre 1, p. 63.

[409] IV F° 11R 11 / Ikeda 1 (226). (Beaujard p. 93)

[410] IV F° 12V 11 / Ikeda 1 (228).

source extérieur, mais c'est, à l'inverse, de l'intérieur du texte que provient l'interprétation fournie par la glose. Kigin, dans ce cas, ne fait que rendre explicite ce qu'il perçoit comme sous-jacent dans les récits, mais qui n'est nulle part exprimé directement.

Dans ce type d'indications, et notamment dans les mises en place de relations chronologiques — comme avec l'exemple de Yukinari — se met en marche une forme de reconstitution biographique qui nourrira les spéculations des exégètes ultérieurs.

Une telle mise en corrélation des personnages par des prolongements exégétiques permet ponctuellement d'offrir des indices sur les caractéristiques physiques de Sei Shônagon, ou du moins la façon dont elle est perçue par les autres. L'extrait dans lequel Yukinari décrit son idéal féminin en fournit un exemple :

> Même si une femme avait les yeux en long dans le visage, des sourcils lui couvrant tout le front, et un nez écarté en travers, je pense qu'on pourrait l'aimer si elle avait la bouche bien faite, le dessous du menton et le cou jolis, et si elle n'avait pas une vilaine voix.[411]

Cet éloge, énoncé sur le mode d'une considération d'ordre général, vaut pour Kigin description de Sei Shônagon, comme il le précise dans une glose marginale :

> La description qui suit concerne certainement Sei Shô[nagon].
> 是より以下の人相はすなはち清少の様体をいへるなるべし[412].

Une telle interprétation n'est possible que parce que l'œuvre est lue à l'aune du personnage central qu'est Sei Shônagon, et que les mots de Yukinari sont perçus à la lumière de la relation supposée de ce personnage avec Sei Shônagon.

Ainsi, bien que les notes portent sur le détail et ne visent pas à définir le sens global de l'œuvre, mises ensemble, elles dessinent les contours d'un individu dont l'histoire personnelle et l'esprit éclairent le texte.

Pourrait-on trouver de semblables gloses qui fourniraient des indices concernant la psychologie de Sei Shônagon ? Il n'y en a pas qui soient vraiment développées. Cependant, pour caractériser les paroles de la narratrice, on trouve à plusieurs reprises le terme de

---

[411] Traduction française : Beaujard p. 73.

[412] III F° 17V 8 / Ikeda I (178-179) ; NKBZ, 142 ; Beaujard, p. 73.

« modestie » *hige* 卑下. C'est le cas par exemple dans l'anecdote où la narratrice refuse de composer un poème sur le chant du coucou, et explique que cela serait préjudiciable à son père si elle composait de mauvais poèmes. Nous avons suggéré que ce passage était une possible source de la critique, formulée dans l'*Écrit sans titre*, selon laquelle Sei Shônagon n'aurait pas de talent pour la poésie. À l'inverse, Kigin commente les paroles de Sei Shônagon en affirmant :

> C'est de la modestie de la part de Sei Shô[nagon].
> 清少の卑下也[413].

Ce type d'affirmation n'est peut-être pas la description d'un caractère, mais plutôt d'une attitude dans une situation donnée. Toutefois, l'utilisation répétée d'affirmations selon laquelle les paroles de Sei Shônagon relèvent de la modestie n'est pas loin de prendre la valeur d'un portrait. D'une façon générale, Kigin ne porte jamais de jugement négatif à l'encontre de Sei Shônagon, prenant à rebours l'image désagréable d'une femme imbue de ses qualités, critiquée si durement dans le *Journal de Murasaki Shikibu* et l'*Écrit sans titre*[414].

b) Reconstitution d'une biographie : la préface

La préface de l'édition commentée de Kigin débute par une assez longue notice présentant l'auteur. La voici en intégralité :

> *Le Livre-oreiller* a été écrit par Sei Shônagon. On la nomme « Sei Shônagon », en utilisant ce patronyme [Sei 清], du fait que Shônagon était la fille de Kiyohara no Motosuke 清原元輔. Son père, Motosuke, était l'un des cinq poètes du Clos du Poirier, qui ont compilé le *Recueil de poèmes sélectionnés postérieurement*.
> Tableau de la filiation de la famille Kiyohara :

---

[413] Ikeda 2 (48).

[414] Voir chapitre 2, p. 65.

Empereur Tenmu (Tenmu tennô 天武天皇) — Prince Iehito[415] (Iehito no shinnô 舎人親王) {compilateur des *Chroniques de l'histoire du Japon* (*Nihon shoki* 日本書紀)}— Prince Sadashiro (Sadashiro no Ôkimi 貞代王) — Ario 有雄 — Michio 通雄 {reçoit le patronyme Kiyohara}— Umio 海雄 {gouverneur de Chikuzen}— Fusanori 房則 {gouverneur de Buzen}— Fukayabu 深養父 {fonctionnaire de 3e classe de l'office des Fabrications, préposé à la Chancellerie privée}— Akitada 顕忠 {variante : Yasumitsu 泰光 ; gouverneur de Shimotsuke}— Motosuke 元輔 {gouverneur de Bigo}— Sei Shônagon 清少納言 {auteur de ce livre}.

Selon le révérend Genshi 玄旨[416], Sei Shônagon était au service de l'impératrice (*kôgôgû* 皇后宮)[417], épouse de l'empereur retiré Ichijô. Cette impératrice était la fille du maire du palais[418], le seigneur Michitaka 道隆, et se nommait Sadako 定子[419]. C'est elle qui est

---

[415] La lecture usuelle est « Toneri ». Nous conservons la lecture « Iehito » (ou « Iebito » ?) que Kigin donne en *furigana*.

[416] Genshi : nom religieux du guerrier et poète Hosokawa Yûsai 細川幽斎 (1534-1610), maître de Matsunaga Teitoku. Hosokawa Yûsai est l'une des autorités auxquelles Kigin se réfère le plus souvent dans ses éditions commentées.

[417] Kigin désigne Teishi par le titre de *kôgôgû* 皇后宮(en recourant parfois à la variante *kôgô* 皇后), bien qu'à l'époque considérée elle eût encore le prestigieux titre de *chûgû* (du moins du vivant de son père). Conformément à la convention de l'époque, Kigin désigne par convention les personnages par le rang qu'ils occupaient au moment de leur mort, et non celui qui était le leur au moment considéré. Ainsi, dans la suite du texte, l'empereur Ichijô est désigné par le titre d'empereur retiré (*in* 院), de même que le prince héritier (*tôgû* 東宮) Sanjô. De même encore, l'impératrice Shôshi est désignée sous son nom de moniale, l'impératrice retirée Jôtômon.

[418] Michitaka est ici désigné par l'expression *naka no kanpaku* 中関白. Ce nom de fonction, qui semble équivalent de *kanpaku* 関白 (grand chancelier) ne fut utilisé que pour désigner Michitaka. Il a donc presque valeur de nom propre.

[419] La lecture usuelle est aujourd'hui « Teishi », qui correspond à la lecture sino-japonaise des caractères. Dans la préface, le nom de l'impératrice figure en sinogramme, si bien qu'on ne peut pas dire ici comment il doit être lu, mais dans le texte de l'édition commentée, il est précisé qu'il doit être lu « Sadako », conformément à la lecture japonaise des mêmes caractères.

désignée à plusieurs reprises dans ce livre par l'expression « *miya no o-mae* » 宮のおまへ (la dame du palais). Cependant, dans *Le Récit de la splendeur* (*Eiga monogatari* 栄華物語), il est écrit que Sei Shônagon était au service de la dame du la princesse du palais frais comme le printemps[420], épouse de l'empereur retiré Sanjô {fille de Michitaka}. À mon avis, dans le présent livre, bien qu'il soit à plusieurs reprises question de la princesse du palais frais comme le printemps, il n'est pas écrit que Sei Shônagon fût au service de celle-ci. Quoi qu'il en soit, si l'on considère les personnes qui figurent dans ce livre, et notamment leurs rangs, il semble bien que ce qui est raconté se passe durant le règne de l'empereur retiré Ichijô, du temps de l'ère Chôtoku (995-999) et des deux premières années de l'ère Chôhô (999-1004), et qu'il n'est pas question de ce qui s'est passé par la suite. L'impératrice Teishi est décédée le quinzième jour du deuxième mois de l'an 2 de l'ère Chôhô (1000). On rapporte que la princesse du palais frais comme le printemps est arrivée au palais alors que l'empereur retiré Sanjô était prince héritier, et fut en service au palais pendant quatre ans. Or, elle est décédée en l'an 4 de l'ère Chôhô (1002), et a donc survécu de deux ans à l'impératrice. De ce fait, après la mort de l'impératrice Teishi, on peut supposer que Sei Shônagon est entrée au service de la princesse du palais frais comme le printemps, puisque celle-ci était la sœur de l'impératrice. Par conséquent, lorsque dans *Le Récit de la splendeur* Akazome Emon évoque Sei Shônagon, elle parle probablement d'une époque postérieure à l'écriture du *Livre oreiller*. Il conviendrait de vérifier ceci.

Le *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes* (*Shin kokin shû* 新古今集[421]) rapporte qu'alors que Sei Shônagon résidait à côté d'une demeure où Motosuke avait vécu

---

[420] Shigeisha, ou Shigeisa, littéralement « Clos du Paysage frais comme le printemps », autre nom du Kiritsubo ou « Clos du Paulownia ». Conformément à l'usage, le nom du pavillon sert également à désigner la personne qui y réside, en l'occurrence Fujiwara no Genshi, (?-1002), seconde fille de Fujiwara no Michitaka et sœur cadette de Teishi. Elle aurait résidé au Shigeisha à partir du moment où elle est devenue l'épouse du prince impérial Haru no miya (futur empereur Sanjô), en 995. Voir *Ôkagami*, NKBT 21, p. 179. Voir Marie Maurin, « Sur les pas du *Genji* : le palais de Heian », dans *Autour du* Genji Monogatari, *Cipango*, numéro hors-série, 2008, p. 208. Voir aussi Francine Hérail, *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga ministre à la cour de Heian*, tome 1, Librairie Droz, 1987, p. 121 et 123.

[421] Shin kokin shû : abréviation de Shin kokin waka shû 新古今和歌集.

jadis, il y eut une forte chute de neige, telle que la clôture de l'enceinte s'effondra. Akazome Emon envoya alors ce poème [à Sei Shônagon].

Akazome Emon :

Ato mo naku
yuki furu sato wa
are ni keri {recueil personnel : *taru o*}[422]
izure mukashi no
kakine naruran {recueil personnel : *toka miru*}

Sans même laisser de ruines
La demeure sur laquelle tombe la neige
Est dévastée.
Où sont-elles,
Les clôtures d'autrefois ?

Par ailleurs, dans les *Commentaires sur « De cent poètes un poème »* du révérend Genshi, il est écrit qu'à la fin de sa vie Sei Shônagon a vécu misérablement dans la région de Shikoku. À mon avis, dans les débuts du règne de l'empereur Ichijô, alors que le seigneur Michitaka était grand chancelier, Teishi devint impératrice, et la gloire de celle-ci était alors prodigieuse. On peut lire dans le *Livre-oreiller* que Sei Shônagon était au service de cette impératrice, qu'elle faisait partie de la suite des plus nobles dames, et que du fait de ses remarquables talents on estimait qu'elle faisait l'honneur du palais[423].

Cependant, le seigneur grand chancelier {Michitaka} mourut, et ce fut Michinaga[424] — lequel, bien que frère de Michitaka, n'entretenait pas de bonnes relations avec lui — qui

---

[422] Précédés de la mention *kashû* 家集 (recueil personnel), Kigin donne ici les deux membres de vers qui diffèrent légèrement dans l'*Akazome emon shû* 赤染衛門集 (Recueil personnel d'Akazome Emon). Ces deux variantes portent sur des formes grammaticales qui n'ont pas d'incidence sur la traduction.

[423] Probable allusion directe à la section « Seiryôden no ushitora no sumi no » 清涼殿のうしとらのすみの (À l'angle nord-est du Palais pur et frais, NKBZ 20) car le vocabulaire utilisé ici est proche de celui de ce passage).

[424] Michinaga 道長 est désigné sous le nom de « seigneur du Sanctuaire » *Midô dono* 御堂殿. Le « Sanctuaire » (*midô* 御堂) en question est le temple Hôjô-ji 法成寺, fondé par Michinaga.

devint grand chancelier. L'impératrice retirée Jôtômon[425] fit son entrée au palais, et fut élevée au rang d'épouse principale[426]. Par la suite, il écarta notamment les seigneurs Korechika et Takaie[427]. L'impératrice Teishi mourut peu après sans avoir mis au monde de princesse ni de prince. Sa sœur cadette la princesse du palais frais comme le printemps mourut à son tour, et les dames qui étaient à son service durent quitter la cour, sans nul endroit où aller. Aussi, Sei Shônagon a-t-elle aussi vécu dans des endroits retirés, pour enfin errer à Shikoku. Dans le *Livre oreiller*, elle exprime sa nostalgie à l'égard de ce temps d'autrefois et décrit plusieurs fois à quel point la splendeur de la cour de l'impératrice était remarquable. Elle raconte également à maintes reprises que ses propres qualités étaient vantées à la cour.

Selon certaine source, Sei Shônagon serait devenue nonne au temple Seigan-ji et aurait reçu la protection de l'empereur. Selon le « Récit des origines » dudit temple, elle connut une fin remarquable, et sa tombe serait également dans ce temple. Ne s'accordant pas avec son siècle, elle vécut quelque temps dans la misère, mais à la fin de ses jours, il semble qu'elle connut une grande félicité. N'est-ce pas le signe éclatant que c'était une personne de grand mérite ?

De cette notice, nous pouvons retenir les éléments suivants :

1. Les origines familiales de Sei Shônagon sont tout particulièrement mises en valeur, par leur mention au début de la notice. Ceci situe Sei Shônagon en tant qu'auteur, dans une lignée prestigieuse de poètes et de compilateurs. « Auteur » (*sakusha* 作者) est le mot accolé au nom « Sei Shônagon » à la fin de la généalogie.

La source qu'il utilise est le tableau généalogique de la famille des Kiyohara contenu dans *Généalogies des familles augustes et humbles* (*Sonpi bunmyaku* 尊卑分脈 ; fin du XVIe siècle).

2. Le deuxième élément est sa fonction à la cour, au service de l'impératrice Teishi. Kigin rappelle l'hypothèse selon laquelle, après la mort de celle-ci, elle fut peut-être au service de la princesse du palais frais comme le printemps (Shigeisha), sœur de Teishi, mais ne semble

---

425 Shôshi 彰子, fille de Michinaga.

426 Épouse principale : *chûgû* 中宮.

427 Korechika et Takaie étaient tous deux fils de Michitaka et frères de Teishi.

pas y accorder beaucoup de crédit. Il retient l'hypothèse selon laquelle Sei Shônagon fut au service de la princesse du palais frais comme le printemps après la mort de Teishi, tout en reconnaissant l'absence de source prouvant cette donnée. Kigin propose une datation précise pour la présence de Sei Shônagon à la cour de l'impératrice : elle fut, selon lui, à la cour de l'an 995 à l'an 1000.

3. Kigin évoque aussi ce qui ne figure pas dans *Le Livre-oreiller* : le destin à la fin de sa vie. Il évoque plusieurs sources qui pourraient fournir des indications relatives à Sei Shônagon après sa vie à la cour. La première de ces sources est la notice d'un poème d'Akazome Emon, selon laquelle elle aurait vécu près de son père Motosuke. Il évoque ensuite l'hypothèse selon laquelle elle aurait mené une vie misérable dans l'île de Shikoku, sans doute en référence aux légendes médiévales, bien qu'il ne précise pas ici quelle est sa source. Kigin met cette fin misérable en perspective avec la déchéance de la famille du grand chancelier Michitaka : après sa mort, l'exil de ses fils puis la mort de ses filles sans héritiers, les suivantes de la cour de ses filles (comme Sei Shônagon) se sont retrouvées sans aucune situation. Enfin, il s'appuie sur une légende attachée à un temple de Kyôto (le *Seigan-ji*) pour suggérer qu'elle a fini pieusement sa vie dans ce temple.

c) Interactions entre la préface et les notes

Les éléments donnés dans cette notice sont tous étayés, mais les sources diffèrent en nature : dans la plupart des cas, l'information donnée par Kigin s'appuie sur une source extérieure au *Livre-oreiller*. Dans ce cas, c'est la même attitude de référentialisation que nous avons observée concernant les toponymes et les noms de personnages. Ainsi, l'allusion à la fin malheureuse de Sei Shônagon s'appuie sur un commentaire rédigé par Hosokawa Yûsai, et l'hypothèse selon laquelle elle aurait passé les dernières années de sa vie dans un temple est étayé par un texte racontant l'histoire de ce temple.

Une fois posées dans la préface, les mêmes indications biographiques issues de sources extérieures peuvent être intimement associées au texte grâce à l'ajout de gloses. C'est le cas de l'information selon laquelle Sei Shônagon serait la fille de Motosuke.

Dans la préface, l'information selon laquelle Sei Shônagon serait la fille de Motosuke est apportée par la table généalogique de la famille Kiyohara. Dans le texte, nous retrouvons

cette indication associée au récit narrant une excursion des dames de la suite de l'impératrice dans la montagne de Kamo, pour aller écouter le coucou[428]. Pressée par l'impératrice de composer un poème de circonstance, la narratrice refuse une première fois, et donne la justification suivante :

> Ceux que l'on dit descendants de bons poètes, s'ils sont un tant soit peu meilleurs que les autres, les gens diront sans doute : « Le poème composé en cette occasion était remarquable. C'est avant tout parce que c'est l'enfant de tel ou tel. » De pareils propos ne sauraient encourager à composer des poèmes.
> 歌よむといはれ侍りし末々はすこし人にまさりて其おりの歌はこれこそありけれ。さはいへど、それが子なればなどといはれたらんこそかひある心地しはべらめ[429]

Elle ajoute ensuite que de si l'on compose alors un mauvais poème, cela est triste pour la mémoire des défunts (*naki hito no tame ito hoshiku* なき人のためにいとほしくはべる).

Sur la première citation, une note marginale précise :

> C'est parce que Sei Shônagon est la petite-fille de Fukayabu et la fille de Motosuke.
> 清少納言は彼深養父が曾孫元輔がむすめなればなり

Sur la deuxième citation, une note marginale ajoute le commentaire suivant :

> C'est parce que, alors que Motosuke était un tel poète célèbre, étant sa fille, ne pas réussir signifie jeter la honte sur son père.
> 元輔さしも歌仙なりしに、其むすめとしてことなる事なくは父のおもてぶせなれば也

Dans le texte, le nom de Motosuke apparaît un peu plus loin, dans un échange avec l'impératrice. Celle-ci reprochant à la narratrice de ne pas faire de poème, alors qu'elle est la fille de Motosuke. Les gloses anticipent sur ce dialogue, et ajoutent cette référence biographique à un endroit où les propos de la narratrice ont plutôt une portée générale. En outre, au nom de Motosuke est ajouté celui de Fukayabu. Or, si le nom de Motosuke figure bien un peu plus loin dans le texte, celui de Fukayabu ne figure jamais dans le texte

---

[428] Voir *supra*, premier chapitre, p. 67.

[429] Ikeda 2 (48).

du *Livre-oreiller* : il provient des documents présentés dans la préface. Grâce à cet ajout, ce n'est donc pas un seul nom, mais deux noms de célèbres ascendants qui sont associés à celui de Sei Shônagon. Elle s'inscrit ainsi de façon plus évidente dans une lignée prestigieuse.

La préface permet de présenter de façon synthétique, et donc de souder des indications distillées dans les gloses. On y retrouve ainsi toutes les indications relatives aux luttes internes à la cour : les affrontements entre Michitaka et Michinaga, la mise à l'écart des fils de Michitaka, la mort de l'impératrice. En outre, cette présentation historique permet une datation des évènements rapportés par *Le Livre-oreiller*, qui seraient situés entre 995 et 1000. Cette datation n'est pas une innovation, puisqu'elle était présente dans les annotations de Bôkyû Guô, mais sa présence au tout début de la préface prépare les lecteurs à lire *Le Livre-oreiller* comme un roman de la cour de l'impératrice Teishi.

d) Quelle instance narrative ?

Les gloses, nous l'avons vu, ajoutent très souvent le nom « Sei Shônagon » dans les marges. Dans la plupart des cas, cet ajout correspond à la nécessité de clarifier la narration, en précisant qui est le sujet d'une action, ou plus souvent encore qui est le destinateur ou le destinataire d'un acte de parole (voir ch. 5, ex. n°s 46 et 47). Aussi, les annotations ajoutant la mention « Sei Shônagon » ou « Sei Shô » interviennent principalement dans les récits.

Cependant, Kigin fait également référence à Sei Shônagon dans des notes relatives à des paragraphes non narratifs, que ce soient des listes ou des considérations générales. Si les notes de ce type particulier demeurent rares, elles n'en sont pas moins révélatrices d'une attention portée à l'empreinte laissée dans le texte par la personne qui écrit. Les trois exemples suivants témoignent ainsi d'un présupposé selon lequel la compréhension de la sensibilité de l'auteur doit permettre une interprétation correcte du texte.

Commentant la liste des « Choses détestables » (*nikuki mono*), Kigin observe : « Cela doit correspondre à des souvenirs personnels de Sei Shônagon », et encore : « Bien qu'il s'agisse

ici d'une description où Sei Shônagon laisse aller librement son pinceau, elle dit beaucoup de choses sur lesquelles tout le monde devrait régler sa conduite[430]. »

La présence du nom de Sei Shônagon dans cette note suggère qu'elle est l'instance prenant en charge les listes.

En outre, plusieurs gloses sont des évocations de Sei Shônagon en position d'auteur, comme cette note proposant une hypothèse concernant la datation de l'écriture :

> Ceci signifie : Si l'impératrice avait, de son vivant, vu la gloire durable que connut ensuite le seigneur Michinaga. Il est probable que ce livre a été écrit dans les vieux jours de Sei Shô[nagon], après la mort de l'impératrice.
> 道長公の後々の御栄花を后宮御存命にて見給はゝと也。此草紙は清少の老後后宮薨去のゝちかけるにや[431]

Cette note confère au texte du *Livre-oreiller* une épaisseur temporelle et une mise en perspective historique.

Le texte, en effet, est dans l'atemporalité, ou plutôt dans une temporalité fragmentaire et anachronique. Kigin re-situe l'anecdote dans le fil d'un continuum diachronique, lorsqu'il explique cette phrase du texte par les évènements ultérieurs, que le texte ne raconte pas.

Il y a donc, nous dit la glose, plusieurs moments dans le passé que relate le *Livre-oreiller*. Et de plus, il y a un moment de l'écriture, de plusieurs années postérieur aux évènements relatés.

Cette indication est complétée dans une longue glose située à la toute fin de l'ouvrage.

> Comme je l'ai déjà indiqué dans la préface, à la fin de sa vie, après la mort de l'impératrice, Sei Shônagon vécut une période de misère. En repensant avec nostalgie à sa vie passée, elle rajoute sans doute certains passages à son livre. Pour cette raison, il convient de savoir qu'il y a de nombreuses variantes de ce livres, petites et grandes.

---

[430] *Ibid*. vol. 1, p. 104.

[431] VII F° 4V 5 / Ikeda 2 p. 104

発端にもいひしやうに。后宮かくれさせ給ひてのち。清少をとろへての世に。昔恋しき心を述べて書加られし事ありと見えたり。此ゆへに此草紙に詳略の異本様々ありとしるべし[432]

Non seulement cette note finale inscrit le processus d'écriture dans le cadre biographique et historique de la vie de Sei Shônagon à la cour de Teishi, mais en outre elle amorce une analyse de l'intention de l'écriture, perçue comme visée nostalgique d'une femme dans la misère pensant à sa gloire passée. Enfin, dans ces circonstances supposées de l'écriture, Kigin perçoit une possible justification aux désordres observés dans la tradition manuscrite : voici donc l'origine de l'hypothèse selon laquelle les différentes branches de manuscrits proviendraient d'un processus d'écriture en plusieurs phases, mais par la même auteur.

La glose de Kigin fait donc de Sei Shônagon non seulement le sujet unique de tous les récits, mais aussi le seul sujet possible de l'énonciation. Mais est-il nécessaire de considérer, comme Kigin, que Sei Shônagon est le personnage central de tous les récits, et l'instance qui prend en charge la narration et le discours en tout lieu du *Livre-oreiller* ?

Reconnaissons d'abord que, bien souvent, des éléments grammaticaux indiquent l'implication de la narratrice dans l'action racontée. Le japonais ancien n'utilise pas de pronoms personnels, mais les formes verbales doivent admettre des formes dites « honorifiques » lorsque le locuteur interagit avec d'autres personnes. Ainsi, lorsque la narratrice s'adresse à l'impératrice, elle aura systématiquement recours à des verbes honorifiques de modestie. En outre, les suffixes marquant l'aspect accompli, qui servent notamment à raconter des récits au passé, diffèrent selon que le locuteur est impliqué dans l'action ou qu'il rapporte une histoire qu'on lui a raconté. Ces considérations d'ordre grammatical tendent à faire lire le *Livre-oreiller* comme un témoignage personnel. Et puisque l'auteur du *Livre-oreiller* était, depuis l'*Écrit sans titre* au moins, identifié comme étant Sei Shônagon, et dès lors que ce texte est enfermé dans une entité codicologique, il est en quelque sorte logique, sans doute, de vouloir rechercher à tout prix ce qui en faisait la cohésion et la cohérence.

---

[432] XII F° 24R (fin) / Ikeda 3 p. 140.

Cependant, comme nous l'avons précisé dans les premier chapitre, il est possible que l'instance narrative ne soit pas toujours la même, et qu'auteur, narratrice et personnage ne se confondent pas[433].

> En plaçant la présentation de Sei Shônagon au tout début de son introduction, en innervant le texte de la présence de Sei Shônagon, Kigin fait de cette présence la clef de voûte de l'interprétation de l'œuvre. Il est difficile d'établir dans quelle mesure la lecture de Kigin était en cela novatrice. Au Moyen-Âge, on lisait probablement déjà le *Livre-oreiller* en faisant de Sei Shônagon le sujet de tout le texte. En tout cas, rien ne vient suggérer que tel n'était pas le cas. Toutefois, avec l'édition de Kigin, ce référent implicite devient explicite. Présente dans le même espace visuel que le texte de l'œuvre, Sei Shônagon s'impose comme donnée indispensable pour comprendre le texte, en même temps que prennent forme sa biographie et sa caractérisation en tant que personnage doté d'un corps, d'une sensibilité, voire d'une intention.

Cette référence à Sei Shônagon a pour effet d'unifier, d'homogénéiser le texte du *Livre-oreiller*. Suite de tableaux, d'anecdotes et de listes, le *Livre-oreiller* ne contient pas intrinsèquement d'unité ni de trame chronologique. Si l'on s'en tient au texte même, on pourrait très bien lire toutes les anecdotes indépendamment les unes des autres. Dès lors que Kigin fait explicitement de Sei Shônagon le sujet de toutes les anecdotes (exceptées celles qui sont indéniablement situées dans un passé daté), l'hétérogénéité du texte s'atténue, ce qui permet une reconstruction biographique à partir du texte de l'œuvre.

La référentialisation et l'homogénéisation permettent de lire le *Livre-oreiller* comme une sorte de journal féminin, mais dont les différentes parties auraient été rédigées dans le désordre. Pour sortir de l'impression de désordonné, d'aléatoire et de discontinu, c'est encore la glose qui permet au lecteur de chercher une logique dans le texte.

---

[433] Voir p. 74.

C) Structuration — donner forme

Imaginons-nous lire le *Livre-oreiller* sans les notes, par exemple tel qu'il était jusqu'au début de l'époque d'Edo, sous forme de manuscrit ou d'imprimé non commenté.

Nous n'aurions alors d'autre choix que de lire l'un après l'autre les récits, les listes ou les pensées, tels qu'ils se présentent, et sans autre guide que notre intuition pour percevoir les ruptures et les changements de registres. La lecture du *Commentaire de l'aurore au printemps*, c'est à dire le *Livre-oreiller* augmenté des annotations, invite à sortir du fragmentaire pour percevoir le continu, l'itératif et les parallèles entre un passage et un autre. Ceci se manifeste par la mise en relation de différents passages de l'œuvre, et par la mise en valeur d'un même référent apparaissant en plusieurs passages distants.

1. Ruptures et enchaînements

Le *Livre-oreiller* étant une œuvre hétérogène constituée d'une suite de courts textes, les commentateurs du XVIIe siècle ont ressenti le besoin de structurer cette hétérogénéité en mettant en valeur les ruptures et les enchainements. Dans l'édition commentée de Katô Bansai, l'effort fait pour penser la structure du texte est principalement pris en charge par un découpage du texte hiérarchisé en sections et sous-sections, et la numérotation des sections. Kigin fait un choix différent, puisque le découpage est — du fait des choix de mise en page — moins visible, non hiérarchisé, et ne fait pas l'objet d'une numérotation. Par conséquent, la mise en valeur de tout ce qui sous-tend la structure du texte est reportée sur le contenu des annotations. Ce sont elles qui signalent qu'il y a un changement de sujet, un changement de registre, ou qui établissent des liens logiques pour justifier l'enchaînement de deux sections du texte du *Livre-oreiller*.

Plusieurs notes recourent à la formule « Ici commence une nouvelle section », ou à des variantes de cette formule (exemples n° 57 à 59 de la typologie).

Lorsque ce type de note marque le début d'un récit, il est assez fréquent que Kigin place en note le nom des principaux personnages, ce qui constitue en quelque sorte un titre de substitution pour cette anecdote. Ainsi, l'anecdote contenant les échanges de poèmes entre la narratrice et le contrôleur et chef de la chancellerie est annoncée par cette notule

interlinéaire : « Ici commence un récit de sa relation avec Yukinari » 是より行成との中の物がたり也[434].

Lorsqu'une note reprend l'intitulé d'une liste, elle permet de préciser les limites et l'extension de cette liste (exemple n° 64).

La narratrice avait ici commencé une liste, puis semble l'interrompre en redéfinissant le contenu de la liste sous un autre intitulé (choses bien mauvaises), avant de reprendre la liste :

> Choses qui ne sont bonnes à rien
>
> Une personne laide qui a le cœur mauvais. De l'empois pour les étoffes, dans lequel on a mis de l'eau. Je dis là des choses bien mauvaises, mais je ne dois pas m'arrêter en pensant que les gens sont d'accord pour trouver cela désagréable. Pourquoi, encore, ne parlerais-je pas ici des bâtonnets dont on se sert pour attiser les feux qu'on allume après la fête des âmes ?[435]

Concernant les « bâtonnets », Kigin précise que cela se rattache aux « choses qui ne sont bonnes à rien ». Cette note de Kigin lui permet de montrer qu'une même liste se poursuit, malgré la digression qui l'a interrompue.

Par la mise en valeur des ruptures et des enchaînements observés dans le déroulement du texte, la glose confère à l'œuvre une structure et une cohérence. Il rend visible à la fois les limites et les contenus de chaque extrait. Ainsi, il permet au lecteur de trouver aisément des repères dans sa lecture.

---

[434] Ikeda p. 115.

[435] Traduction française d'André Beaujard, p. 161-162. Ce passage est fortement corrompu. Le mot traduit par « de l'empois pour des étoffes » n'a en fait jamais été bien identifié. La suite fait également l'objet d'interprétations divergentes. Nous ne tranchons pas ici ces questions, car seul importe ici pour notre démonstration le fait que, la liste étant interrompue par un commentaire, Kigin restitue en note la continuité de la liste.

2. Les « fantaisies du pinceau »

L'expression « une nouvelle section » servant à signaler une rupture ne porte pas d'indication sur le contenu. D'autres expressions utilisées dans des annotations similaires sont à la fois marque de rupture et caractérisation du registre de l'écriture.

Ces différences de vocabulaire permettent d'identifier au moins trois types de contenus : les « récits » (*monogatari*), les listes, dont un élément peut être signalé par une note du type « C'est un propos concernant aussi [intitulé de la liste] » (... *no koto*), et enfin les « fantaisies du pinceau » (*fude susabi*).

Cette dernière expression est utilisée pour décrire des changements de registre, qui introduisent différents types de textes n'étant ni des récits, ni des listes. Le terme choisi, *susabi*, évoque une attitude ludique. Il peut d'ailleurs entrer en composition avec le terme *tawabure*, signifiant « jeu »[436].

Elle peut désigner une courte digression au sein d'une liste. C'est cas de l'exemple n° 63[437], dans la liste des « insectes », où elle désigne une forme de commentaire libre.

Elle peut aussi désigner le début d'un court extrait qui n'est lié ni à ce qui précède, ni à ce qui suit, comme dans l'exemple n° 62[438] où l'évocation d'une sieste vient s'insérer entre deux listes avec lesquelles celle-ci n'a aucun lien. Dans ce cas, cette expression met en valeur un élément hétéroclite.

La première occurrence de l'expression « fantaisie du pinceau » nous permet de mieux percevoir dans quelle intention Kigin l'utilise. Il s'agit d'une note marginale sur « Que des parents qui chérissent leur enfant en fassent un moine » おもはん子を法師に :

> À partir d'ici, [l'auteur] écrit ce qui lui est soudain passé par la tête à propos des « choses inhabituelles ». Elle écrit ceci, parce que faire de son enfant bien aimé un moine est une chose inusuelle. Cependant, comme elle procède ainsi en enchaînant une après l'autre les sections, finalement ce ne sont plus des choses qui correspondent à cet intitulé. Il faut

---

[436] Ikeda 1 (167).

[437] Voir *supra*, p. 267.

[438] Voir *supra*, p. 266.

percevoir ceci comme une fantaisie du pinceau (*fude susabi*), où elle suit tout simplement ses pensées.

是より異事なる物といふに付けて、ふと思へる事を書き出でたる也　思ふ子を法師になすは異事なる物なれば也　但かやうの事を段々書き交じへられし事　更に其枕詞に合わせたる事のみにあらず　只思ひうるに任せたる筆すさびと見るべきにや

Cette note nous dit que le style propre à Sei Shônagon, c'est d'écrire à partir d'un thème de départ (l'intitulé d'une liste), puis de se laisser guider par le flux de ses pensées, laissant l'écriture progresser par associations d'idées. Ces annotations sont donc à la fois le signal de ruptures à l'intérieur du texte, et la révélation d'un style propre au *Livre-oreiller*. Elle permet à Kigin de décrire des formes de changement brusques de registres, des digressions, des glissements du sens et des changements de direction.

Ainsi, les annotations signalant les « fantaisies du pinceau » mettent en lumière le caractère hétéroclite et morcelé du *Livre-oreiller*. Mais dans le même temps, elles identifient ce caractère comme étant la caractéristique du *Livre-oreiller*. C'est donc une unité du style qui est ainsi révélé : le désordre du texte, justifié par une expression qui le définit, devient une forme de logique structurelle.

Selon Antoine Compagnon, la mise en parallèle de différents passages d'un texte est la technique élémentaire de toute étude littéraire : la mise en valeur de similitudes, présupposant une intention cohérente de la part de l'auteur, est le socle sur lequel peut se développer l'analyse[439].

Les gloses de Kigin que nous avons présentées dans ce chapitre signalent la similitude, ou l'identité, des personnages (Yukinari), des situations (un séjour de la narratrice chez elle), du style d'écriture (les fantaisies du pinceau). Ce faisant, elles ouvrent au lecteur la possibilité de percevoir ou d'inventer des effets de parallélisme structurant le texte. Grâce à ces gloses, quel que soit son contenu (récit, liste ou pensée libre), tout élément du texte est relié à la totalité de ce texte.

---

[439] COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 77-90.

Au centre de cette structure se trouve Sei Shônagon : femme dotée d'une biographie, personnage de tous les récits, voix narrative s'exprimant partout dans le texte, et auteur du livre, dont la caractéristique singulière est d'avoir été écrit selon la fantaisie de l'auteur.

Bilan : Texte et mésotexte, ou le devenir « œuvre »

Pour synthétiser ce que nous pouvons dire de la nature de la glose, revenons à présent à la terminologie genettienne. Genette, nous l'avons rappelé dans l'introduction du chapitre 5, refuse d'inclure les gloses dans le paratexte, car, selon lui, celui-ci est plus ou moins lié à une volonté auctoriale. Il rejette donc les notes non auctoriales dans le domaine du métatexte, ou texte portant un discours sur le texte en tant que tel. Cependant, il nous semble que le terme de métatexte est impropre à rendre compte de la totalité des manifestations des gloses.

Le préfixe *méta-* signifie « au-delà de » et doit donc désigner une entité ou une action qui englobe ou subsume autre chose. Seule une petite partie des gloses de Kigin peut être considérée comme correspondant à cela. Il s'agit des gloses définissant le registre ou l'intention du texte.

La caractéristique commune des gloses de Kigin n'est donc pas de subsumer mais de soutenir ; non pas de dépasser mais d'être sous-jacent. Non pas d'être additionnel mais plutôt adjuvant. Plutôt qu'un discours *sur* le texte, c'est un discours *sous* le texte. Ou plutôt *entre* le texte, comme le suggère sa position matérielle entre les lignes, ou encore entre le texte et l'extérieur de la page. Pour insister sur cette nature interstitielle du texte des gloses, et tenter de caractériser le type de relation qu'entretiennent le texte et les gloses de Kigin, nous désignerons celles-ci par le terme de « mésotexte[440] ». La nature du mésotexte est d'être médian ; en position de médiateur entre le texte et le lecteur.

---

[440] Pensant proposer un néologisme, nous découvrons que ce terme a déjà été inventé par divers auteurs, avec des significations variables. Chez Paul Claes, il désigne un ouvrage qui « fait le lien entre le texte à expliquer (*phénotexte*) et le texte qui l'explique (*architexte*) ». Voir CLAES Paul, « De l'intertextualité restreinte et généralisée » dans WEISBERGER Jean, *Les avant-gardes et la tour de Babel : interactions des arts et des langues*, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 2000, p. 57. Chez Thomas Conrad, ce terme est utilisé pour désigner le chapitre, perçu comme un niveau médian du texte, entre le macro (l'unité globale du livre) et le micro (le « fourmillement mouvant des phrases successives »), et se décline en « mésolecture », terme formant système avec « macro-lectures » et « micro-lectures ». Voir CONRAD Thomas, « Le tout et les parties : le chapitre

Le *Livre-oreiller* relève d'une forme d'écriture en intime complicité avec les lecteurs, contemporains de l'écriture, comme le révèle le peu d'indications concernant le contexte. L'absence de mise en contexte, d'explication, de descriptions s'explique parce que l'auteur (ou les auteurs, ou les premiers copistes) et les lecteurs partageaient un lieu de vie commun, et donc des références communes. Cette proximité a disparu lorsque le *Livre-oreiller* a été coupé du milieu dans lequel il a été écrit, à savoir la cour impériale du Japon aux environs de l'an mille.

Le *Livre-oreiller* est un texte difficile à comprendre, et ces difficultés sont confusément perçues, depuis le XVIIe siècle au moins, comme le résultat d'un ensemble d'absences : absence du contexte de l'écriture, absence des référents du texte et absence d'un nombre infini de petits mots qui devraient rendre l'énoncé de chaque phrase intelligible. Nous sommes des lecteurs défaillants ; ce « nous » incluant les lecteurs japonais qui n'ont pas vécu dans ce contexte géographique et historique. Si le texte est nu, nous ne savons pas de quoi il parle, et nous sommes incapable de déceler de quelle intention il est la manifestation. Sans la glose, il est souvent impossible de saisir le sens des phrases, et presque toujours de percevoir la signification du texte. Sans les gloses, la distance entre le lecteur et le texte est trop grande.

---

comme unité intermédiaire », carnet *Chapitres* présenté sur la plateforme Hypothèses.org : http://chapitres.hypotheses.org/192 (consulté le 20 août 2013). Enfin, en dehors du champ littéraire proprement dit, le terme « mésotexte » a été utilisé par Serge Tisseron, chez qui il désigne « le traitement physique du manuscrit » d'un écrivain, ce qui permet la protection du texte ; il correspond donc à des données d'ordre codicologique. Voir TISSERON Serge, *Le Bonheur dans l'image*, Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1996, p. 28.

C'est dans cet écart entre le texte et ses lecteurs potentiel que vient s'insérer l'appareil de gloses, entre les lignes et autour du texte. Les gloses tentent, par divers moyens, de réduire cet écart, en restituant tout le contexte. Les noms de personnes, les dates, mais aussi les explications portant sur les us, les croyances et les costumes sont autant d'éléments palliant nos carences.

Le mésotexte établit ou révèle des liens multiples. Il manifeste les liens qu'entretient le texte avec le hors-texte que constitue le référent historique. Il révèle ou crée des liens d'intertextualité. Il révèle ou crée des liens entre différentes parties du texte.

Le texte sans la glose est un ensemble de mots, un univers de signifiants, mais seule la glose est à même de proposer au lecteur à quels signifiés ils renvoient, d'organiser ces signifiés en un système et de suggérer la présence d'une intention qui l'anime. Le mésotexte constitue un *milieu* dans lequel la lecture peut être un acte où se manifeste la signification.

À ceci s'ajoute la préface, associant de façon univoque ce texte à un titre, ainsi qu'à un auteur doté d'une biographie et qualifiant ce qui fait sa beauté spécifique, ce qui pose les bases d'un discours englobant concernant *Le Livre-oreiller*.

Revenons à notre point de départ : comment pourrions-nous définir *Le Livre-oreiller* ? Ce texte se présente comme une somme de fragments agrégés, dont la logique première a été perdue. De ce fait, il semble bien que les lectures multiples qui s'exerçaient au Moyen Âge ne permettaient pas que se dégage une logique d'ensemble du texte. En revanche, les gloses des éditions commentées créent la matière interstitielle permettant à tous les fragments de tenir ensemble.

Le chapitre suivant retrace l'histoire qui a permis au *Livre-oreiller* de trouver une légitimité accrue en devenant l'archétype des œuvres en prose libre : les « écrits au fil du pinceau ».

PARTIE IV : APRÈS KIGIN

Chapitre 8) L'ŒUVRE-GENRE

Le Livre-oreiller peut être décrit comme une suite, plus ou moins aléatoire, de courts fragments, qui sont tantôt des listes, tantôt des récits, tantôt des pensées. En tant que tel, il n'a ni ancêtre, ni congénère, ni descendant direct. C'est une œuvre isolée, qu'on ne peut faire entrer aisément dans nulle classe, catégorie ou genre.

Cependant, depuis l'ère Meiji, voire avant, *Le Livre-oreiller* fut perçu comme relevant du genre « *zuihitsu* » 随筆, que l'on traduit en français par l'expression « écrits au fil du pinceau » ou « essais ». *Le Livre-oreiller* est considéré comme l'archétype de ce genre, dont il constitue l'un des trois représentants majeurs, les deux autres étant les *Notes de ma cabane de moine* (*Hôjôki* 方丈記, 1212) de Kamo no Chômei 鴨長明, et *Les Heures oisives* (*Tsurezure-gusa* 徒然草, c. 1331) de Yoshida Kenkô 吉田兼好. Le genre « *zuihitsu* » est défini dans le *Dictionnaire de la littérature classique japonaise* des éditions Iwanami comme « des œuvres dans lesquelles un auteur note, tel que cela lui traverse l'esprit, des choses vues et entendues, ses expériences personnelles, ses pensées et son opinion[441] ». Les œuvres relevant de cette catégorie seraient donc caractérisées par leur liberté : liberté formelle de la prose naturelle associée à une liberté de contenu, l'auteur n'obéissant à aucune autre logique que l'enchaînement de sa propre pensée. Ce genre se caractériserait ainsi par une forte subjectivité. Enfin, comme on le voit dans la notice citée plus haut, le genre est souvent défini par son contenu : il serait composé de choses vues et entendues, et d'expériences personnelles. Ceci implique qu'il s'agit fondamentalement d'une saisie du réel et non d'une création fictionnelle, et que, par voie de conséquence, la subjectivité de cette écriture s'exerce à l'égard de ce qui, dans le monde réel, stimule un mouvement de la pensée. Ce serait une pensée en réaction à quelque chose d'extérieur.

Une telle définition est séduisante par sa cohérence, et elle a pu permettre de décrire et de caractériser les trois œuvres littéraires qu'elle désigne prioritairement. Pourtant, il s'agit là

[441] KUBOTA Jun 久保田淳, *Nihon koten bungaku jiten* 日本古典文学辞典 (Dictionnaire de la littérature japonaise classique), Iwanami, 2007, entrée « *zuihitsu* » 随筆.

d'une définition anachronique. S'il existe un genre des « écrits au fil du pinceau », c'est un genre rétrospectif, puisque le terme fut appliqué pour la première fois au *Livre-oreiller* à la fin du XVIIIe siècle, pour n'être théorisé qu'à l'ère Meiji. Les autres objets composant ce genre y furent intégrés après coup, à la lumière de cette définition tardive qui les a redéfinis.

En plus d'être anachronique, cette catégorie se révèle minoritaire : on ne trouvera guère d'autres ouvrages que les trois déjà cités pour garnir les rangs de ce genre. On ne dénombre donc que trois représentants en trois siècles et demi. Ces trois œuvres ont d'ailleurs bien des difficultés à tenir ensemble, tant les contours de la catégorie sont fragiles. Les *Notes de ma cabane de moine* ne contiennent pas de listes, et *Les Heures oisives* n'en contiennent que peu. Les *Notes de ma cabane de moine* sont caractérisées par une structure d'ensemble claire, contrairement aux *Heures oisives* et au *Livre-oreiller*. Les *Notes de ma cabane de moine* et *Les Heures oisives* ont en commun de contenir des considérations morales, ou quelque chose que l'on pourrait définir comme une posture de l'auteur, lequel se place en observateur distant des vicissitudes du monde, mais cette posture ou ces considérations générales semblent absentes du *Livre-oreiller*.

Dans un dossier spécial consacré aux écrits au fil du pinceau dans la littérature classique, Shimazu Tadao estime que la catégorie des « écrits au fil du pinceau », servant à regrouper *Le Livre-oreiller*, *Les Heures oisives* et les *Notes de ma cabane de moine*, est un « produit de l'industrie des examens d'entrée à l'université » (*juken sangyô ga tsukuri dashita mono* 受験産業が作り出したもの[442]). Cette affirmation, qui est évidemment teintée de provocation, montre à quel point l'entité générique souffre d'un évident manque de crédit, jusque chez les historiens de la littérature. De fait, quand elle est encore utilisée aujourd'hui dans les ouvrages d'histoire littéraire, c'est souvent avec des précautions rhétoriques, et généralement pour désigner les deux seuls *Livre-oreiller* et *Heures oisives*.

Si le genre des « écrits au fil du pinceau » est aujourd'hui remis en question, il a exercé une influence profonde sur la façon dont fut lu *Le Livre-oreiller*. Pour reprendre l'expression utilisée par Marielle Macé pour caractériser le genre en tant que catégorie de la

---

[442] SHIMAZU Tadao 島津忠夫, « Waka, renga o meguru zuihitsu shû » 和歌・連歌をめぐる随筆集 (Les recueils au fil du pinceau relatifs au *waka* et au *renga*), *Kokubungaku. Kaishaku to kanshô*, numéro 59-5 (mai 1994), p. 39.

réception, le genre « écrits au fil du pinceau » fut au XXe siècle — et est peut-être encore parfois — un « crible fondamental de la lecture[443] ». Le lecteur lit *Le Livre-oreiller* en cherchant à y reconnaître les traits décrits dans les manuels scolaires. Ceci justifie que nous nous interrogions ici sur l'histoire de ce genre, et sur le processus historique qui a amené *Le Livre-oreiller* à être perçu comme l'archétype du genre.

Partons d'une perspective large. On peut envisager un genre littéraire de deux façons. Soit du point de vue formel, en identifiant des traits formels particuliers ou des règles qui définissent un genre, soit du point de vue historique, en observant qu'à un moment donné un certain nombre de textes sont mis ensemble dans des catégories. La première de ces attitudes relève de la poétique, tandis que la seconde obéit à une logique pragmatique. Ces deux logiques sont contradictoires mais peuvent parfois se recouper.

En Occident, la production littéraire est structurée par un système des genres, qui trouve son origine dans la *Poétique* d'Aristote. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, « dans la littérature savante occidentale, la différenciation générique de plus en plus marquée doit permettre à chaque auteur de déterminer le *lieu littéraire* que l'œuvre qu'il crée doit et peut occuper dans le système littéraire historique[444]. » Ceci est particulièrement patent à l'époque classique, où « les notions génériques sont essentiellement conçues comme critères servant à juger de la conformité d'une œuvre à une norme[445] ».

La situation en Chine est très différente, où il n'y a pas de logique théorique, mais plutôt une logique bibliographique consistant à classifier les écrits. Il y eut à l'œuvre, dès le IIIe siècle, une logique de quadripartition, devenue la norme en 656, qui distingue les quatre genres principaux suivants : *jīngbù* 経部 (textes canoniques des classiques), *shǐbù* 史部

---

[443] MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire*, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2004, « Introduction », p. 21.

[444] SCHAEFFER Jean-Marie, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », dans DAMBRE Marc, GOSSELIN-NOAT Monique, *L'Éclatement des genres au XIXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 19.

[445] SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989, p. 33.

(livres historiques), *zǐbù* 子部 (œuvres des penseurs et philosophes) et *jíbù* 集部 (anthologies).

Ce mode de classement est par la suite importé au Japon, où il est totalement adopté au plus tard à la fin du IXe siècle[446]. Cette logique de classification a pour corrélat un usage de termes permettant de nommer ce qui n'entre pas aisément dans les classifications. Le terme « *zuihitsu* » s'inscrit dans cette logique.

A) Éléments pour une généalogie de l'écriture fragmentaire et de l'écriture de soi en Chine et au Japon

1. Les « écrits au fil du pinceau » en Chine et au Japon

Linda Chance, auteur d'une remarquable étude sur *Les Heures oisives* et l'histoire des écrits au fil du pinceau, considère que la difficulté d'étudier les écrits au fil du pinceau réside dans le caractère intangible de l'objet.

> A persistent doubt whether "following the brush" qualifies as a genre or simply exists as a non generic or anti-generic category that happens to have some remarkable members plagues its study[447].

Dans le prolongement de cette interrogation, nous partirons de l'histoire du terme, en nous demandant à chaque étape quel type de texte lui est associé, et éventuellement quels autres termes entrent en concurrence avec lui.

---

[446] Voir KORNICKI Peter, The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century, Brill, 1998, p. 414-415.

[447] CHANCE Linda, Formless in Form. Kenkô, "Tsurezuregusa" and the Rhetoric of Japanese Fragmentary Prose, Stanford University Press, 1997, p. 46.

Ce que nous traduisons en français par « écrits au fil du pinceau » est le terme composé *zuihitsu* 随筆, qui est le calque sémantique du chinois *suíbǐ* (mêmes caractères), dans lequel le second caractère signifie « pinceau » et le premier « suivre ». Le sens littéral est donc « suivre le pinceau », ce qui suggère un mode d'écriture sans projet et sans contrainte.

Ce terme est attesté en chinois chez le poète Bái Jūyì 白居易 pour exprimer le fait d'écrire toutes sortes de choses, au gré du pinceau[448]. En l'occurrence, Bái Jūyì use de cette expression pour se décrire en train d'écrire de la poésie. On voit là qu'il s'agit d'une épithète qualifiant une attitude dans l'acte d'écrire plutôt que d'une catégorie d'écrits ou un style d'écriture.

Les études japonaises qui recherchent en Chine un ancêtre aux écrits au fil du pinceau prennent comme point de départ l'ouvrage du lettré Hóngmài 洪邁 (jap. : Kômai, 1123-1202), le *Róngzhāi suíbǐ* 容斎随筆 (jap. : *Yôsai zuihitsu*) ou *Notes au fil du pinceau du Róngzhāi*. « Róngzhāi » était à la fois, selon un usage courant, le nom du cabinet de travail de Hóngmài et son propre nom de lettré. Ce colossal ouvrage est un recueil de 1217 courts textes, compilés en cinq volumes, et dont la rédaction a duré quarante années (entre 1162 environ et 1202). Hóngmài y a consigné des réflexions, des commentaires et des critiques d'ouvrages, dans des domaines aussi variés que la médecine, l'astrologie, la géomancie, les sciences naturelles, l'histoire, les classiques, la poésie, la prose[449]. Dans la préface, Hóngmài écrit :

> Je suis âgé, de plus en plus paresseux, et je ne lis guère. J'ai consigné les choses telles qu'elles se présentaient à mon esprit, et ne les ai présentées de façon ordonnée, si bien qu'à mes yeux c'est un écrit au fil du pinceau (*suíbǐ*).
>
> 予老習レ懶読書不レ多、意之所レ之、随即記録、因二其後先一、無二復詮次一、故目レ之曰二随筆一.

---

[448] Voir MOROHASHI Tetsuji 諸橋轍次, *Dai kanwa jiten* 大漢和辞典 (Grand dictionnaire sino-japonais), entrée « *zuihitsu* » 随筆.

[449] BALAZS Étienne & HERVOUET Yves, *A Sung Bibliography : Bibliographie des Sung*, The Chinese University Press, 1978, p. 293-308.

L'intérêt de cette citation provient de ce que le terme *suíbǐ* y est accompagné d'un texte explicatif : un écrit au fil du pinceau, c'est un ouvrage sans plan et sans projet, ce sont des notes jetées au hasard sur le papier. Il est toutefois difficile d'envisager qu'il s'agisse ici d'un manifeste ou de l'énoncé de règles définissant un genre. Étant donné l'ampleur du travail, et le haut degré d'érudition qui le caractérise, l'aveu de paresse et l'affectation de nonchalance relèvent évidemment de la modestie conventionnelle. Il n'en reste pas moins que ce texte constitue une posture à l'égard de l'écriture, qui en tant que telle, peut être imitée.

Pour Linda Chance, il faut considérer cette posture en relation avec la tradition lettrée chinoise, dans laquelle les écrits obéissent à des règles extrêmement précises, correspondant à des catégories bien identifiées. La distinction de plusieurs types distincts d'ouvrages apparaît dès le IIIe siècle, mais c'est surtout au VIe siècle, époque où est compilée la plus ancienne anthologie des lettres chinoises qui nous soit parvenue, l'*Anthologie de la littérature* (*Wén Xuǎn* 文選, c. 520), que les écrits sont perçus et rangés sous des catégories génériques. Cette taxinomie pouvait dans certains cas impliquer des règles pour l'écriture. Elle fonctionnait surtout comme filtre orientant la lecture, car l'élite lettrée commentait et sélectionnait les œuvres sur la base de leur appartenance à des catégories formelles.

C'est précisément parce qu'ils étaient conscients du haut degré de contraintes inhérentes aux genres canoniques, que certains auteurs chinois, choisissant de ne pas se plier à ces contraintes, adoptèrent une rhétorique du dénigrement de leurs propres écrits, comme Hóngmài le fait dans sa préface. Ces écrits constituent ainsi une forme d'écrits hors-genre, voire anti-genre.

Suíbǐ était l'un des suffixes possibles pour désigner les miscellanées en prose à forme libre. À l'époque des Song, il est en concurrence avec l'expression *bǐjì* (jap. *hikki*) 筆記, littéralement « notes ». Selon Linda Chance, *suíbǐ* et *bǐjì* portaient généralement les caractéristiques suivantes : expression de soi, choix d'une écriture non-linéaire, et rejet conscient des formes orthodoxes[450].

S'il faut bien sûr garder à l'esprit qu'il s'agit là d'écrits qui n'appartiennent à aucun genre strictement délimité, et que ces termes désignent plutôt une anti-catégorie, les miscellanées

---

[450] CHANCE Linda, *op. cit.*, p. 51.

en prose trouvaient au moins leur unité autour d'une posture d'écriture. Les intitulés *suíbǐ* et *bǐjì*, à défaut d'être des intitulés génériques, balisent un pôle des lettres chinoises[451].

Des miscellanées en prose, rédigées en chinois, et contenant des commentaires critiques, des portraits, des récits et des réflexions variées, sont également attestées en Corée aux XIIIe et XIVe siècles. En Corée comme en Chine, ces ouvrages correspondent au pôle des écrits privés, par opposition au pôle de la production écrite officielle, et se situent assez bas dans la hiérarchie des textes en prose[452].

Concernant le Japon, il semble qu'il n'y ait pas eu d'influence directe de ce type d'écrits jusqu'au XVIIe siècle. Des preuves existent de la circulation de miscellanées en prose chinoises vers le XIIIe ou le XIVe siècle. Toutefois, elles n'ont pas fait l'objet d'imitation, si bien que l'ampleur de leur influence demeure difficile à évaluer. Il s'agit en tout cas d'une importation plus tardive et plus discrète que celle des classiques confucéens, des écrits historiques et de la poésie, écrits bénéficiant eux d'un fort prestige, et dont on peut mieux suivre la trace, car ils étaient imités et commentés.

Le terme *zuihitsu* est utilisé pour la première fois au Japon dans un titre d'ouvrage au XVe siècle pour les *Écrits au fil du pinceau de Tôsai* (*Tôsai zuihitsu* 東斎随筆, date inconnue). Ce recueil d'anecdotes tirées principalement des *Propos sur les choses du passé* (*Kojidan* 古事談), du *Recueil des dix maximes* (*Jikkunshô* 十訓抄) et du *Grand miroir* (*Ôkagami* 大鏡), a été compilé par Ichijô Kaneyoshi 一条兼良 (1402-1481). Le titre, dans lequel « Tôsai » (littéralement « bureau de l'Est ») désigne le cabinet de travail de Kaneyoshi, est le calque du titre de l'ouvrage de Hóngmài. Il y a dans cette inscription du lieu d'écriture au sein du titre un lieu commun que nous retrouverons ultérieurement. La spécificité de cet ouvrage est d'être structuré en grandes sections thématiques, avec des intitulés de sections, ce qui peut faire penser à l'organisation sous forme de listes propres à certains *suíbǐ*.

---

[451] Le terme « pôle » est emprunté à Marielle Macé, *op. cit.*, p. 18. Au Japon, nous sommes tentés de dire que, s'il existe des termes d'ordre architextuel, ils ne forment pas système mais fonctionnent plutôt comme des « pôles » qui aimantent le champ des textes.

[452] CHANCE Linda, *op. cit.*, p. 50. Voir aussi LEE Peter H., *A Korean Storyteller's Miscellany: The P'aegwon chapki of Ŏ Sukkwon*, Princeton University Press, 1980, p. 6 et p. IX.

Cependant, par son contenu — c'est un recueil de récits —, il n'est pas possible d'établir un lien de filiation directe avec les écrits chinois. En outre, il ne s'agit nullement d'un écrit subjectif, ni de réflexions personnelles sur un sujet savant.

Il faut attendre le XVIIe siècle pour voir apparaître des adaptations en japonais du modèle chinois. Mais avant de poursuivre cette histoire des *zuihitsu*, il nous faut ici faire un détour par la description d'une catégorie connexe.

2. L'écriture de soi : le *jì* en Chine et le *ki* au Japon

Le caractère 記, lu *jì* en chinois et *ki* en japonais, signifiant « écrire » au sens de « noter » ou « consigner », fut souvent utilisé comme suffixe de titres d'ouvrages. Il est généralement traduit par « notes ». On voit que le terme, très neutre, n'implique pas de critère esthétique. Voilà qui explique peut-être l'amplitude des usages de ce mot. Est-il possible de relever des caractéristiques communes aux ouvrages qui comportent cet élément dans leur titre ?

En Chine, les exemples les plus anciens de titres recourant à ce suffixe correspondent souvent à des commentaires portant sur les classiques confucéens. Puis ce suffixe fut utilisé pour des ouvrages historiques, puis des ouvrages décrivant la géographie locale. La désignation devient très fréquente sous la dynastie des Tang, où elle correspond à un style d'imitation de l'ancien[453].

Au Japon, le suffixe *ki* est utilisé dès l'époque de Heian, suivant l'exemple chinois, pour désigner des écrits assez divers : des notes concernant les rites et les protocoles, des descriptions d'une région, des recueils de courts récits miraculeux à but édifiant, ou encore des récits mythiques contant la fondation d'un édifice religieux. Ce sont des écrits se présentant comme non fictionnels. Comme en Chine, et du fait de leur origine chinoise, la plupart de ces écrits sont englobés dans la catégorie de l'histoire. Ils sont généralement caractérisés par un style simple, sans ornementation de l'écriture, en langue sino-japonaise (*kanbuntai* 漢文体). Citons en particulier le recueil d'anecdotes intitulé *Relation des*

---

[453] ÔSONE Shôsuke 大曽根章介, « "Ki" no bungaku no keifu » 「記」の文学の系譜 (Généalogie d'une littérature du « *ki* »), dans *Nihon kanbungaku ronshû* 日本漢文学論集 (Collection d'études sur la littérature en chinois au Japon), Kyûko shoin 汲古書院, 1998, p. 618 *sq*.

choses miraculeuses et étranges du Japon (*Nihon ryôi ki* 日本霊異記, entre 787 et 822), qui contient cent seize récits édifiants.

Mais parallèlement à cela apparaissent d'autres *ki* dont la teneur est plus empreinte d'expression personnelle. Les textes de ce registre les plus célèbres sont deux ouvrages rédigés en chinois, les *Notes de mon cabinet de travail* (*Shosaiki* 書斎記, 893) de Fujiwara no Michizane 藤原道真 (845-903) et les *Notes du pavillon de l'étang* (*Chiteiki* 池亭記, 982) de Yoshishige no Yasutane 慶滋保胤 (933-1002). Dans les *Notes de mon cabinet de travail*, Fujiwara no Michizane consigne des réflexions sur la voie de l'étude, mais aussi de nombreux détails concernant le quotidien de son lieu d'étude. Il y fustige les amis qui consultent ses collections secrètes ou s'introduisent dans son cabinet à l'improviste, et les disciples sans manières qui abîment les tables, salissent les livres ou détériorent les feuilles où sont notés des poèmes. Dans les *Notes du pavillon de l'étang*, le noble Yoshishige no Yasutane, anciennement fonctionnaire à la cour, décrit la vie retirée qu'il mène dans un pavillon nouvellement construit. Formellement, il s'inspire directement de deux écrits de Bái Jūyì. Il y présente son pavillon, le paysage changeant selon les saisons, la vie qu'il y mène, mais aussi des réflexions plus générales sur la vie, vantant le bonheur d'une existence modeste tournée vers la pratique des lettres et de la musique. Le texte est marqué par un regard distancié sur les richesses et l'agitation de la cour.

Ce type d'écrits mêlant descriptions et réflexions trouve son prolongement dans des écrits en prose rédigés non plus en chinois mais en japonais. Ainsi par exemples, des récits de voyage, ou encore des notes journalières (*nikki* 日記), qu'elles soient rédigés par des hommes et en chinois comme les *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga* (*Midô Kanpaku* 御堂関白, 995-1018)[454], ou par des femmes et en japonais, comme par exemple les *Mémoires d'une éphémère* (*Kagerô nikki* 蜻蛉日記, fin du xe siècle)[455].

Le *Hôjôki* 方丈記 (*Notes de ma cabane de moine*, 1212) de Kamo no Chômei s'inspire directement des *Notes du pavillon de l'étang*. Dans cet écrit, rédigé en une prose en style

---

[454] Traduit par Francine Hérail : *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga*, Droz, 1987.

[455] Traduit par Jacqueline Pigeot : *Mémoire d'une éphémère (954-974)*, Collège de France, Institut des hautes études japonaises, 2006.

hybride sino-japonais (*wakan konkô bun* 和漢混淆文), Kamo no Chômei décrit cinq fléaux et bouleversements dont il a été le témoin (le grand incendie, la tornade, la famine, le changement de capitale et le tremblement de terre). En contrepoint de ces descriptions, nourries par la pensée bouddhique et notamment par le concept d'impermanence, le texte se termine par un éloge de la vie paisible menée à l'écart du monde. Si les *Notes de ma cabane de moine* ont certainement exercé une certaine influence sur *Les Heures oisives*, l'association entre ces deux œuvres, en dépit de leurs profondes différences de structure et de style, est surtout le fait de la postérité, Chômei, l'auteur des *Notes de ma cabane de moine* et Kenkô, l'auteur des *Heures oisives*, étant tous deux perçus comme des ermites cultivés.

Si nous tentions une prudente définition de cet ensemble protéiforme de textes dont le titre inclut le suffixe *–ki*, nous pourrions dire qu'il s'agit de textes rédigés en prose, contenant des descriptions de choses vécues, et caractérisés par une tendance à l'introspection ou aux réflexions morales.

B) La pratique des « écrits au fil du pinceau » au Japon

1. À l'époque d'Edo : des écrits savants

Dès l'ère Keichô 慶長 (1595-1614), mais de façon plus évidente encore à partir des années 1660, commencent à apparaître des écrits savants à forme libre, indubitablement inspirés par l'exemple chinois des miscellanées en prose.

La production de ces écrits au Japon est dans un premier temps lié au développement du néoconfucianisme, qui occupa un rôle central dans le paysage intellectuel de l'époque. Il s'agit d'abord de sorte de notes de lectures : des citations d'ouvrages chinois, accompagnées de commentaires plus ou moins longs. Ce sont donc des cahiers qui

consignent la trace d'une activité d'étude. Un exemple fameux est celui des écrits de Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657).

Des écrits similaires contiennent des récits personnels, des récits étiologiques, des notices biographiques, des souvenirs, des parodies, des recueils de maximes morales, des chroniques de voyage. D'autres sont spécialisés dans un domaine particulier : poésie, arts, peinture ou encore médecine. En somme, on y trouve tous les écrits en prose qui ne relèvent pas de la fiction narrative.

La production de ces ouvrages trouve son apogée vers la fin du XVIIIe siècle et couvre tout le XIXe siècle. Plus de 5000 de ces textes savants sont référencés à ce jour, dans l'acception la plus large.

Ces écrits sont aujourd'hui placés en totalité dans la catégorie commune des *zuihitsu*. Mais à l'époque, si *zuihitsu* est effectivement utilisé dans certains titres, ce terme entre en concurrence avec d'autres : *manpitsu* 漫筆 (pinceau fou), *manroku* 漫録 (notations folles), *zakki* 雑記 (notes diverses), *zatsuwa* 雑話 (propos divers), *zatsuroku* 雑録 (notations diverses), *shôroku* 小録 (notation modeste). On trouve dans la composition de ces termes des caractères référant à l'écriture, comme *hitsu* 筆 (pinceau), *roku* 録 (*notations*), *ki* 記 (notes), ou à la parole (*wa* 話), ou encore des caractères relevant du registre dépréciatif : *man* 漫 (fou), *shô* 小 (petit, modeste), *zatsu* 雑 (divers). Notons que le modèle de ces écrits, lorsqu'il est explicite, est toujours d'origine chinoise. Jamais les auteurs de ces « écrits au fil du pinceau » de l'époque d'Edo, qui sont tous des savants, n'invoquent *Le Livre-oreiller* ou un autre ouvrage japonais comme modèle ou comme source d'inspiration. Enfin, ces intitulés situent les écrits qu'ils désignent en dehors des genres nobles et, comme dans le modèle chinois, le caractère auto-dépréciatif des intitulés permet une grande liberté de contenu.

Vers la fin de l'époque d'Edo, l'acception du terme *zuihitsu* va en s'élargissant, et prend en charge un nombre croissant d'écrits. C'est devenu une catégorie qui englobe désormais tout ce qui n'entre dans aucun autre genre.

2. Les écrits au fil du pinceau à l'ère Meiji

L'ère Meiji représente une révolution pour les écrits au fil du pinceau sur deux plans distincts : d'une part dans le cadre des études consacrées aux classiques, d'autre part sur le plan de la création littéraire.

Dans les études, l'affirmation de l'histoire de la littérature nationale en tant que discipline est corrélative de la mise en place d'une taxinomie des écrits. C'est ainsi que *Le Livre-oreiller*, les *Notes de ma cabane de moine* et *Les Heures oisives* sont désormais considérés comme les trois écrits au fil du pinceau anciens, au terme d'une évolution sur laquelle nous reviendrons plus loin. Dès lors, l'existence, attestée dans les ouvrages d'histoire littéraire, d'une catégorie ancienne d'écrits en prose libre ouvre des perspectives nouvelles pour la création.

C'est alors que se développe ce que Jean-Jacques Origas appelle « le genre du *zuihitsu* comme possibilité spécifique de création », et qu'il définit ainsi : « [Ce qui] compte, [c'est] qu'il n'y ait pas de transition. C'est donc un changement de perspective, soudain et apparemment non justifié. », ce changement de perspective étant « aussi bien logique qu'esthétique[456]. »

L'intérêt pour les *zuihitsu* à l'ère Meiji s'inscrit dans le cadre de ce que, évoquant la création littéraire du XXe siècle, Emmanuel Lozerand nomme « un malaise récurrent face au système des genres », et qui se manifesta par le fait que « de nombreux écrivains ont en effet inventé, ou réinventé, des formes pour échapper au cadre étroit de l'esthétique occidentale[457]. » C'est ainsi que le poète Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902), qui avait par ailleurs renouvelé les deux genres poétiques du *waka* et du *haikai*, s'empara de la prose libre en réinterprétant les essais au fil du pinceau, notamment dans les publications qu'il donna en feuilleton au journal *Nippon* 日本 à la toute fin de sa vie, en 1901 et 1902. Parmi les autres écrivains de cette génération qui ont revisité le genre, il faut citer Natsume Sôseki, avec *Omoidasu koto nado* 思ひ出すことなど (Choses dont je me souviens, 1911-1912) et *Garasudo no uchi* 硝子戸の中 (Derrière la porte vitrée, 1915), ainsi que Mori Ôgai, avec *Safuran* サフラン (Le Safran, 1914), *Munaguruma* 空車 (Le taxi, 1916).

---

[456] ORIGAS Jean-Jacques, *La Lampe d'Akutagawa – Essais sur la littérature japonaise*, Les Belles lettres, coll. « Japon », 2008, p. 231.

[457] LOZERAND Emmanuel, « La littérature japonaise au XIXe siècle. Deux ou trois récits d'une autre modernité. », dans TOMICHE Anne et GARNIER Xavier, *Modernités occidentales et extra-occidentales*, L'Harmattan, 2009, p. 163.

Les contours, contenus et règles de ce nouveau *zuihitsu* ne sont pas explicités par les auteurs qui le pratiquent, mais, selon Emmanuel Lozerand, le genre peut être défini de la façon suivante :

> Ce genre se caractérise [...] par sa ligne brisée, par son pouvoir de digression. Dans sa forme canonique (idéalement postulée !), il prend son essor dans une simple notation, saisit un pli ou une fissure de la réalité à partir de laquelle il dessine son parcours sinueux et élastique, toujours inattendu : descriptions, rapprochements, méditations, critiques, généralisations, coq-à-l'âne, exemples, poèmes[458].

Ainsi, les auteurs modernes ont découvert une possibilité nouvelle d'expression dans le caractère protéiforme d'une catégorie ancienne, qui venait de trouver sa définition dans les récents ouvrages d'histoire de la littérature.

C) Comment *Le Livre-oreiller* est devenu un « écrit au fil du pinceau »

1. Une œuvre, des genres

À l'époque supposée de l'écriture du *Livre-oreiller*, il n'existe pas de mot de type générique servant à le caractériser. Tout au plus le terme « *sôshi* » (cahier ou livre), auto-référentiel — terme par lequel le texte se désigne lui-même, et qui en deviendra le titre — pourrait-il être perçu comme une entité générique, s'il ne s'agissait pas tout simplement d'une désignation d'ordre matériel, désignant un *codex* par opposition à un rouleau, et, par métonymie, l'écrit qui y est consigné.

Dans le *Catalogue des livres de notre royaume* (*Honchô shojaku mokuroku* 本朝書籍目録), catalogue de livres datant du Moyen Âge, *Le Livre-oreiller* est classé dans la catégorie

---

[458] LOZERAND Emmanuel, *Récits et chroniques historiques d'Ôgai Mori Rintarô (1912-1921)*, thèse de doctorat, Inalco, 1995, p. 754.

kana, une catégorie regroupant des œuvres rédigées en caractères syllabaires *kana*, c'est à dire en langue vernaculaire. Cette catégorie regroupe un ensemble assez hétéroclite d'œuvres en prose : des recueils de récits, des journaux féminins, mais aussi de longues œuvres narratives comme le *Roman du Genji*. Notons que les *Notes de ma cabane de moine* figurent également dans cette catégorie. C'est la catégorie par défaut des écrits qui ne sont pas rédigés en chinois (ou en sino-japonais) et ne sont pas de la poésie.

Être un texte hors-classement n'empêchera pas le *Livre-oreiller* d'exercer une forme d'influence : l'admiration que portait Yoshida Kenkô, l'auteur des *Heures oisives*, au *Livre-oreiller*[459] lui a vraisemblablement permis de choisir une forme originale, celle de la prose libre en japonais, et de l'écriture fragmentaire. Dans ce processus d'imitation partielle se joue peut-être quelque chose de l'ordre d'un « effet de genre », même si l'imitation n'est pas réellement explicitée ni associée à un terme générique. Tout au plus, les similitudes entre ces deux ouvrages sont suggérées par des effets d'échos existant entre l'épilogue du *Livre-oreiller* et le prologue des *Heures oisives* qui reprend plusieurs termes de l'épilogue du *Livre-oreiller*, et revendique une même attitude d'auteur écrivant pour lui-même et sans autre intention que de lutter contre l'ennui.

Quant à Kigin dans le *Commentaire de l'aurore au printemps*, il recourt à deux termes différents. L'un est celui qui apparaît dans la préface de son édition commentée, le terme de « *kasho* » 歌書, « écrit pour l'étude de la poésie ». Pour Kigin, tous les textes qu'il édite et commente sont des écrits pour l'étude et la pratique poétique. Ce n'est donc pas là vraiment un genre, mais plutôt une définition par destination. On pourrait à la rigueur parler de généricité d'usage.

L'autre terme utilisé par Kigin est celui de « *sôshi* », présent dans les annotations et dans la préface. Ce terme générique, qui étymologiquement se réfère à la matérialité du livre, est ici remotivé comme correspondant à un type d'écrit particulier. Ainsi, dans la préface de son édition commentée, Kigin explique le titre de l'ouvrage de la façon suivante :

---

[459] Voir *supra*, p. 140 *sq*.

Sôshi 草紙[460] peut également s'écrire 双紙[461]. Le premier, 草紙, désigne le brouillon, l'esquisse d'un texte ; c'est donc en ce cas le contraire d'un texte écrit au propre. Le second, 双紙, désigne un texte écrit en continu sur des pages de papier mises ensemble[462]. Dans les deux cas, c'est un terme qui désigne des récits d'autrefois.

Kigin ne semble pas trancher entre les deux hypothèses qu'il présente, et qui semblent donc toutes deux également correctes ou du moins également possibles. Le *Livre-oreiller* en tant que *sôshi* serait à la fois un écrit de l'ordre de l'esquisse, ce qui suggère la spontanéité, et parallèlement s'inscrirait dans un corpus de « récits d'autrefois » dont la définition reste vague, même si l'on peut songer aux récits médiévaux dont les titres se terminaient souvent par la mention *sôshi*. L'intérêt pour la classification en genre dont fait preuve Kigin mérite l'attention, d'abord en tant que tel dans le contexte général d'absence de définition qui prévalait jusqu'alors, et aussi en ce que cette classification suggère un rapport à la spontanéité. Sa focalisation sur le terme *sôshi* illustre moins une taxinomie aboutie qu'un travail plus général de réorganisation du corpus des textes classiques.

2. L'apport de Kigin

Dans un article consacré à l'influence du *Livre-oreiller* sur le genre des écrits au fil du pinceau, Kikuchi Hitoshi 菊地仁 considère que « réfléchir à l'histoire de la réception du *Livre-oreiller* revient en partie à décrire comment est né le concept de *zuihitsu*, via *Les Heures oisives* » (*Makura no sôshi kyôju-shi no kôsatsu to wa, ichimen de,* Tsurezure-gusa *o keiyû shita Nihon ni okeru « zuihitsu » gainen no seiritsu o ronzuru koto de aru.*『枕草子』享受史の考察とは、一面で、『徒然草』を経由した日本における〈随筆〉概念の成立を論ずることである)[463]. Selon lui, les maîtres de *haikai* de l'école Teimon, et tout particulièrement Kitamura Kigin, auraient joué un rôle déterminant dans ce processus,

---

[460] Le premier caractère signifie au sens propre « herbe », mais désigne également des brouillons ; le deuxième caractère signifie « papier ».

[461] Le premier caractère signifie « paire » ou « double », le deuxième « papier ».

[462] Dans les deux cas, la définition donnée se fonde sur une explication des *kanji* qui composent le mot. Cette distinction des deux sens de *sôshi* n'est pas courante et semble élaborée par Kigin.

[463] MDJ, p. 703.

d'une part en énonçant la parenté entre *Le Livre-oreiller* et *Les Heures oisives*, et d'autre part en présentant ces deux œuvres comme des textes structurés en sections (*dan* 段), qui peuvent être numérotées, se succédant au gré de libres associations d'idées.

L'association entre *Le Livre-oreiller* et *Les Heures oisives* est effectivement explicite dans la préface de l'édition de Kigin :

> Le style de ce livre est admirable, c'est pourquoi il est estimé autant que le *Roman du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語), lequel est considéré comme le plus grand trésor de notre pays. Depuis fort longtemps, on les associe dans l'expression « le *Genji* et l'*Oreiller* ». *Les Heures oisives* (*Tsurezure gusa* 徒然草) du révérend Yoshida Kenkô ressemblent fortement en de nombreux endroits (*shoki suru tokorodokoro ôshi* 庶幾する所々おほし) au *Livre-oreiller*. La magnificence du style, l'élégance des mots, la beauté des sentiments, et il faudrait en dire plus encore, tout cela est très plaisant[464].

Dans un paragraphe où il affirme la valeur du *Livre-oreiller*, cette référence au fait qu'il influença *Les Heures oisives* semble être un argument prouvant l'importance du *Livre-oreiller*, d'autant plus que *Les Heures oisives* bénéficia pendant toute l'époque d'Edo d'un prestige considérable.

Kigin est le premier à proposer un découpage et une numérotation des sections (*dan* 段) pour *Les Heures oisives*, et Bansai est le premier à numéroter les parties constituant *Le Livre-oreiller*. Kigin ne numérote pas les sections du *Livre-oreiller*, mais sa mise en page constitue une fragmentation en sections plus ou moins courtes. En outre, les notes de Kigin relatives aux « fantaisies du pinceau » montrent qu'il perçoit *Le Livre-oreiller* comme un livre doté d'un style particulier, qu'il définit comme une progression par inflexions successives du sens. Pour Kigin, il ne s'agit pas d'une catégorie générique d'ouvrage, mais de la caractérisation d'un style d'écriture. Toutefois, la fréquence avec laquelle il recourt à cette formule tend à définir *Le Livre*-oreiller dans son ensemble au prisme de cette caractéristique. La description du style des « fantaisies du pinceau » par Kigin prédisposait donc le *Livre-oreiller* à être plus tard décrit comme un « écrit au fil du pinceau ».

---

[464] SSS F° 2V / Ikeda 1 (35). Voir la traduction du texte intégral de la préface en annexe.

3. Étapes de l'intégration à une catégorie

La première association du titre du *Livre-oreiller* avec le label « *zuihitsu* » n'est postérieure que de quelques dizaines d'années au *Commentaire de l'aurore au printemps*. Dans *Montagne de sel* (*Shiojiri* 塩尻, écrit entre 1697 et 1733), le spécialiste des études nationales Amano Sadakage 天野信景 (1663-1733) écrit : « L'écrit au fil du pinceau de Sei Shônagon est intitulé *Le Livre-oreiller* ».

En 1774, Ban Kôkei 伴高蹊, dans *Textes de ce pays - Héritage des générations successives* (*Kunitsufumi yoyo no ato* 国文世々の跡), où il présente les ouvrages écrits en langue japonaise de façon diachronique, et en définissant les styles (*tei* 体) propres à chacun, présente *Le Livre-oreiller* comme relevant du style des « écrits au fil du pinceau ».

Ban Kôkei n'associe pas *Les Heures oisives* au *Livre-oreiller* et ne le classe pas parmi les écrits dont le style relève des écrits au fil du pinceau ; il présente *Les Heures oisives* comme ayant un style qui leur est propre. Du fait de la perspective diachronique que Ban Kôkei adopte, *Les Heures oisives* sont pour lui situées dans la période du « style récent », où elles figurent aux côtés des œuvres de commentateurs comme Kigin. Le style récent est chez lui critiqué comme vulgaire et ayant trop recours au vocabulaire sino-japonais.

La première réelle définition des écrits au fil du pinceau en relation avec *Le Livre-oreiller* est due à Ishihara Masaakira 石原正明, un spécialiste des études nationales, disciple de Motoori Norinaga. Dans *Écrit au fil du pinceau, année après année* (*Nennen zuihitsu* 年々随筆, c. 1801), il écrit :

> Les écrits au fil du pinceau, ce sont des choses vues et entendues, des paroles et des pensées, des choses futiles ou sérieuses, écrites au fur et à mesure qu'elles se présentent à la pensée. Aussi, il s'y mêle des choses que l'on connaît toujours fort bien, des choses que l'on ne doit pas oublier, des choses superficielles ou profondes, et le texte même n'est pas écrit avec un soin précis, est parfois médiocre et peu fluide, la forme n'en est pas bonne. Cependant du fait que ce sont ainsi des écrits sans apprêt, on y trouve du talent, une âme vigoureuse, de suprêmes qualités, si bien qu'ils sont fort intéressants.
>
> 随筆はみきく事、いひおもふ事、あだことも、まめごとも、よりくるにしたがひて、書つくるものにしあれば、常にはいとよくしりをる事も、忘れてはひがごといひ、浅まなる考どもゝ立まじり、文章もえむにこまやかにはふとえ書とらで、こち＼／しくつたなき事などもありて、さまあしき物ながら、さるつくろひなき

ものなるゆゑ、心いき、ざへのほど、器のかぎりもみえて、中々おもしろきものなり。[465]

La définition contient deux éléments principaux. Premièrement, l'écriture naît spontanément, en réaction à ce qui se présente aux sens et à l'esprit. Deuxièmement, la spontanéité de l'écriture est la cause de ses défauts (un style sans beauté, mal dégrossi) et de ses qualités (l'expression d'un talent sans fard).

La définition du *zuihitsu* comme écrit spontané n'est pas sans rappeler le début de l'épilogue du *Livre-oreiller*. On y retrouve d'autre part la même affirmation d'une imperfection :

Dans ce livre (*sôshi*), que j'ai écrit lorsque j'étais retirée chez moi et désœuvrée, j'ai noté tout ce que j'avais vu ou ressenti, pensant que personne ne le verrait. [...] J'ai noté toutes sortes de choses, des bizarreries ; si bien qu'on y trouve quantité d'inepties[466].

Suite à sa description du genre, Ishihara Masaakira évoque un écrit au fil du pinceau de son maître Norinaga, *Tamakatsuma* (*Tamakatsuma* 玉勝間, écrit entre 1793 et 1801), dont il critique les imperfections, tout en les expliquant, et donc les excusant, précisément par le fait qu'il s'agit d'un écrit au fil du pinceau, c'est-à-dire selon lui un texte par nature spontané et non fini. Il affirme ensuite que *Le Livre-oreiller* est le plus parfait représentant de cette catégorie. Enfin, selon lui, *Le Livre-oreiller* aurait été influencé, du point de vue formel, par les listes de Lǐ Shāngyǐn 李商隱 (connu au Japon sous son nom de lettré *Gisan* 義山, 813-854)[467].

---

[465] ISHIHARA Masaakira 石原正明, *Nennen zuihitsu* 年々随筆 (Écrit au fil du pinceau, année après année), *Nihon zuihitsu taikei* 日本随筆大系 (Collection d'écrits au fil du pinceau du Japon), vol. 1-11, p. 15. Pour une description de cet ouvrage, voir : SHIBATA Shôkyôku 柴田宵曲 *et alii*, *Zuihitsu jiten* 随筆辞典 (Dictionnaire des écrits au fil du pinceau), Tôkyô-dô shuppan 東京堂出版, 1960-1961, p. 395.

[466] Pour la citation complète, voir *supra*, p. 41.

[467] Cette hypothèse fut fréquemment reprise par la suite, mais on considère aujourd'hui que ce n'est pas possible car les listes de Lǐ Shāngyǐn n'étaient pas encore connues au Japon à la fin du Xe siècle.

Si *Le Livre-oreiller* devient donc peu à peu l'archétype des écrits au fil du pinceau, il faut souligner combien cette catégorie est, à l'époque, encore instable. Elle entre en concurrence avec d'autres catégorisations. Ceci est lié avec les théories sur le titre. En effet, à partir du milieu du XVIIIe siècle apparaît de façon récurrente l'affirmation selon laquelle le titre d'origine du *Livre-oreiller* serait « *L'écrit de Sei Shônagon* » (*Sei Shônagon ga ki* 清少納言記), titre dans lequel nous retrouvons le suffixe *jì* ou *ki* 記 désignant les écrits intimes.

En 1755, dans *Considérations sur les choses célèbres ordonnées* (*Ruiju meibutsu kô* 類聚名物考), Yamaoka Matsuake affirme que le titre « *Sei Shônagon ga ki* » est le titre original, et que « *Makura sôshi* » a été « attribué tardivement » (*kôsei no hito no ihidaseshi* 後世の人の云ひ出せし). Il considère que *Le Livre-oreiller* est d'inspiration chinoise, en établissant une filiation avec les listes de Lǐ Shāngyǐn. Yamaoka Matsuake réoriente donc l'inscription générique du *Livre-oreiller* à travers la référence à deux genres à forme libre : la liste, mais aussi, de manière plus ténue, à travers le changement de titre, l'écrit personnel. En effet, malgré le titre qu'il présente, ce n'est pas dans l'exemple des *jì* chinois que Yamaoka Matsuake recherche une origine au *Livre-oreiller* : c'est dans un écrit en forme organisé sous forme de catalogue. La source invoquée par Yamaoka Matsutake pour affirmer que *Sei Shônagon ga ki* est la forme ancienne du titre est le *Traité des nuées divines*.

En réalité, ce n'est pas le plus ancien titre possible, et il est mal attesté[468]. Cependant, cette hypothèse concernant le titre est reprise par Mikami et Takatsu :

> Quoi qu'il en soit, ce nom « *Makura no sôshi* » a été donné par des générations postérieures à Sei Shônagon. Anciennement, il y avait, dit-on, des exemplaires sur lesquels était écrit « L'écrit de Sei Shônagon » (*Sei Shônagon ga ki*).
>
> 兎に角、枕の草子の名は、後人の命ぜしものにして古くは、清少納言記と、しるせるものもありといふ。[469]

---

[468] Voir *supra*, p. 54.

[469] *Op. cit.*, p. 309.

Cette affirmation sera reprise par Ikeda Kikan dans sa préface à l'édition du *Commentaire du printemps et de l'aurore* (1931-1935). En France, cette théorie concernant le titre est reprise par Michel Revon[470], sans doute à partir de l'ouvrage de Mikami et Takatsu, et sera ultérieurement reprise par André Beaujard dans la préface à sa traduction du *Livre-oreiller*[471].

Dans cette insistance à revenir sur ce titre se manifeste probablement une volonté d'associer *Le Livre-oreiller* avec les écrits personnels chinois et japonais. Il semble qu'il y ait à l'œuvre ici la perception confuse d'une parenté entre différents types d'écrits à forme libre.

4. L'œuvre-genre : la co-création du genre et de son archétype

Le début de l'ère Meiji fut dans tous les domaines scientifiques un moment déterminant où les différents champs d'étude se définirent et se structurèrent en tant que disciplines modernes. Dans le cas de la littérature, la rupture épistémologique a lieu autour de l'année 1890, année où parurent deux anthologies — le *Livre de littérature nationale* (*Kokubungaku tokuhon* 国文学読本) de Haga Yaichi 芳賀矢一 et Tachibana Senzaburô 立花銑三郎, et *Littérature nationale* (*Kokubungaku* 国文学) d'Ueda Kazutoshi 上田万年 —, ainsi que le premier ouvrage didactique présentant l'histoire littéraire nationale dans son ensemble, *Histoire de la littérature japonaise* (*Nihon bungaku-shi* 日本文学史), de Mikami Sanji 三上参次 et Takatsu Kuwasaburô 高津鍬三郎, dont le sommaire articule une présentation diachronique avec une attention portée aux genres. Dans un contexte d'affirmation de l'identité nationale, la discipline littéraire joue un rôle central, car elle va délimiter les contours du patrimoine littéraire japonais, qui est désormais envisagé dans son ensemble et de façon linéaire, susceptible d'être décrit et raconté comme une « histoire »[472].

---

[470] REVON Michel, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Delagrave, 1910, rééd. Vertiges publication, 1986, p. 205.

[471] BEAUJARD, *op. cit.*, p. 18.

[472] Voir LOZERAND Emmanuel, Littérature et génie national – naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle, collection « Japon », Les Belles Lettres, 2005.

Dans ce contexte, *Le Livre-oreiller* va définitivement s'installer dans le corpus des classiques littéraires japonais. Il bénéficie d'une dynamique doublement favorable, car il y eut à l'ère Meiji d'une part une réévaluation de l'époque de Heian par rapport aux autres époques, et parallèlement une tendance à promouvoir la prose face à la poésie. *Le Livre-oreiller*, œuvre en prose de l'époque de Heian, va gagner une place de choix parmi les classiques de la littérature japonaise durant ce processus.

Dans le chapitre de leur *Histoire* consacré à l'époque de Heian, Mikami et Takatsu distinguent prose et poésie, et dans la première de ces deux catégories, ils distinguent les récits, les journaux (et récits de voyages), les écrits au fil du pinceau, et la prose de style historique. Pour Mikami et Takatsu, le terme *sôshi* est synonyme du terme *zuihitsu*. On perçoit par là qu'ils considèrent que le titre « *Makura no sôshi* » est motivé par l'appartenance à cette catégorie.

Alors que chacune de ces catégories de prose compte au moins deux représentants, seul le genre des écrits au fil du pinceau n'est illustré que par une œuvre : *Le Livre-oreiller*. C'est pourquoi le chapitre consacré aux écrits au fil du pinceau est entièrement dévolu à la description du *Livre-oreiller*. Pour ce faire, les auteurs commencent par décrire le caractère de Sei Shônagon, qu'ils opposent à celui de Murasaki Shikibu. Ils justifient cette description des caractères en affirmant :

> Les différences entre ces deux personnes, en s'extériorisant, produisent de même les différences entre les écrits.
>
> この人物の差異、外にあらはれて即ち、文章の差異となれるがごとし。

Or, si Murasaki Shikibu est décrite comme douce et tranquille, Sei Shônagon est décrite comme ayant un caractère « superbe et libre » (*ikki honpô* 逸気奔放). C'est pourquoi il est naturel qu'elle produise des écrits caractérisés par la spontanéité et une forme libre :

> Dans l'ensemble, le style des essais au fil du pinceau consiste dans la plupart des cas à réagir à ce qui provient de l'extérieur ; c'est la compilation d'écrits qui consignent ce que, à tel ou tel moment, on a vu, on a entendu, on a ressenti. Par conséquent, si l'on a un peu de science et de talent, et que l'on rassemble des fragments d'écrits, même cela constituera un volume d'écrit au fil du pinceau.

概して云はゞ随筆の文は、多くは外より応ずるものにして時々刻々、目に視、耳に聞き、胸に浮かびしことを書きあつめたるもなり。故に少しく学問あり文才あるものゝ断簡零篇を集むとも、尚一部の随筆を得べし。[473]

Comme chez Ishihara Masaakira, le genre des écrits au fil du pinceau est défini comme une réaction aux perceptions sensorielles, et comme chez Ishihara Masaakira, la caractérisation est d'abord la présentation négative d'une absence de style.

Ceci est toutefois contrebalancé par un éloge appuyé des qualités du *Livre-oreiller* :

Cependant, par la profondeur de la pensée, par l'excellence des controverses, par la liberté du style, par l'intérêt que suscite les récits, il n'est rien, dans les temps anciens, qui égale *Le Livre-oreiller*.

然れども、意思深邃にして、議論の高妙なる、筆鋒の自在にして、記事の趣味ある、古来実に枕草子に及ぶものなし。[474]

Ce genre décrit comme spontané constitue une littérature des impressions : un *zuihitsu*, c'est la mise par écrit des mouvements désordonnés, capricieux de la sensibilité subjective d'un individu réagissant à ce qu'il perçoit de l'extérieur.

Les écrits au fil du pinceau sont ici clairement définis, et peuvent désormais servir de catégorie éditoriale pour les anthologies et les collections de littérature ancienne, et une source d'inspiration pour les écrivains de l'ère Meiji.

Reprenons. Pour envisager la catégorie des écrits au fil du pinceau, il convient de distinguer trois phénomènes *a priori* sans relation les uns avec les autres. Premièrement, les écrits au fil du pinceau savants, *suíbǐ* chinois et *zuihitsu* japonais de l'époque d'Edo. Deuxièmement, les écrits personnels en prose, *jì* chinois et *ki* japonais. Troisièmement, un couple de textes, que plus de trois siècles séparent, mais qui présentent des affinités certaines : *Le Livre-oreiller* et *Les Heures oisives*.

Le genre des *zuihitsu*, catégorie moderne utilisée pour décrire une classe d'écrits anciens, est née de la convergence de ces trois phénomènes, qui se joue entre le XVIIIe et le XIXe.

---

[473] MIKAMI et TAKATSU, *op. cit.,* p. 322.

[474] *Ibid.,* p. 322-323.

- D'une part, les *zuihitsu* savants se sont tardivement reconnu *Le Livre-oreiller* comme ancêtre.

- Dans le même temps, la parenté entre *Le Livre-oreiller* et *Les Heures oisives* devenait de plus en plus visible, et explicite dans les commentaires des lettrés puis des historiens de la littérature.

- Enfin, à l'époque d'Edo, *Les Heures oisives* et les *Notes de ma cabane de moine* ont été associés comme étant tous deux écrits par des ermites lettrés. Tous deux étant appréciés comme des sommets du raffinement lettré, et un regard éloigné des mondanités.

Le produit du rapprochement de ces trois mouvements fut l'association du *Livre-oreiller*, des *Notes de ma cabane de moine* et des *Heures oisives* sous un même label, celui des *zuihitsu*. À l'ère Meiji, ce terme renvoie désormais à un genre bien délimité et défini, qui a sa place dans la description d'ensemble de l'histoire de la littérature nationale.

Entre la fin de l'époque d'Edo et le courant de l'ère Meiji, il s'est joué un phénomène de différenciation générique, le resserrement progressif du corpus et l'émergence d'une définition permettant d'isoler un genre, au sein de l'ensemble beaucoup plus large des écrits en prose à forme libre. Dans le même temps, le processus d'identification d'un genre a permis de situer les représentants de ce genre à l'intérieur des limites de la littérature. Corrélativement, en cette époque où les contours de la littérature furent mis en place, le corpus immense des écrits au fil du pinceau savants de l'époque d'Edo se trouvait écarté du champ littéraire, précisément parce que ces textes furent considérés comme ne relevant pas des belles lettres.

Le Livre-oreiller, texte à la caractérisation floue, a rencontré une catégorie générique à l'existence indécise, et de cette rencontre au sein du même genre, chacun de ses supposés représentants a retiré un renforcement réciproque. En effet, le genre du *zuihitsu* se découvrait une glorieuse origine dans cette œuvre appréciée pour la beauté de son style, et qui avait en outre le mérite d'être autochtone et non chinoise. De son côté, *Le Livre-oreiller* gagnait une légitimité en étant intégré à une catégorie reconnue, et qui plus est en étant considéré comme la source de cette catégorie.

Aujourd'hui, alors que toutes les recherches convergent pour dire que la création du genre des écrits au fil du pinceau relevait d'une forme de malentendu ou de contresens historique, quelle valeur donner à cette catégorie ? Même anachronique, le genre a servi de catalyseur à la perception de l'œuvre, et réciproquement.

Les gloses de Kigin ont été l'une des forces matricielles de cette construction. Avec l'expression des « fantaisies du pinceau », Kigin trouvait des excuses au texte. Il décrivait des failles du texte, mais ce faisant il lui fournissait un trait définitoire, et une certaine logique d'organisation. Ainsi, l'absence de forme était justifiée, et devenait, en tant que telle – une forme. C'est un peu comme si Kigin s'était emparé du produit de l'aléatoire pour l'innerver de sens.

Ce travail fut ensuite consolidé par les historiens de l'ère Meiji, qui ont cherché à définir l'essence des écrits au fil du pinceau. L'association du *Livre-oreiller* au genre des écrits au fil du pinceau fut tardive et ne dura guère, puisque dès le milieu du XXe siècle elle était remise en question. Cependant, la définition de l'œuvre issue de son identification au genre fut plus durable, et se prolonge dans les descriptions usuelles qui font du *Livre-oreiller* un écrit spontané.

Épilogue : en France, un *zuihitsu* est un *sôshi*

La définition des écrits au fil du pinceau japonais, telle qu'elle est parvenue en France, trouve son origine dans les écrits des historiens de la littérature de l'ère Meiji, et notamment dans l'ouvrage de Mikami et Takatsu.

Les premiers travaux décrivant en français la littérature ancienne du Japon ont retenu que le terme *sôshi* était synonyme de *zuihitsu*, et que ces deux termes désignaient des écrits intimes où l'on consignait ses impressions.

Cette définition assimilant les *zuihitsu* à un écrit subjectif dans lequel on consigne des impressions s'est prolongée en français. En 1909 paraît la thèse de Takéshi Ishikawa (Ishikawa Takeshi), étudiant à la Sorbonne, intitulée *Étude sur la littérature impressionniste au Japon*. Derrière cette catégorie qu'il crée, sans doute inspiré par l'impressionnisme des peintres, c'est évidemment des écrits au fil du pinceau qu'il parle : son étude porte sur *Les Heures oisives*, les *Notes de ma cabane de moine* et *Le Livre-oreiller*.

Michel Revon considère aussi comme équivalents les termes de « *sôshi* » et de « *zouïhitsou* » (*zuihitsu*), qu'il traduit par « notes écrites au courant du pinceau »[475]. Il explique que ce sont des « livres d'impressions qui ne relèvent que de la fantaisie personnelle, des mélanges qui tiennent à la fois de nos « Essais », de nos « Pensées », de nos « Caractères », de nos « Mémoires », et où triomphe, comme on pouvait s'y attendre, l'art délicat des Japonais. » L'expression « livre d'impressions » est utilisée comme intitulé de catégorie par Revon, qui dans le chapitre consacré à la prose de l'époque de Heian, distingue « la critique littéraire » (il présente la préface du *Recueil de poèmes anciens et récents*), « les journaux privés » (les *nikki*), « les récits » (les *monogatari*), les « livres d'impressions » (les *sôshi*) et les « récits historiques ». Revon décrit les « livres d'impressions » au pluriel, mais n'en présente pour cette époque qu'un seul représentant : *Le Livre-oreiller*[476]. Il utilise le même terme pour catégoriser *Les Heures oisives*, dans la partie de son ouvrage consacrée à la littérature du Moyen Âge[477].

Cette conception des écrits au fil du pinceau trouve son prolongement dans l'introduction à la traduction d'André Beaujard, lequel affirme que « les *sôshi*, comme les *nikki* sont des écrits intimes. » et que le mot « *zuihitsu* » a le même sens[478]. Sa traduction du titre « *Makura no sôshi* » par « *Notes de chevet* » provient d'ailleurs précisément de la perception qu'il s'agit là d'un genre précis (les notes), et que ces écrits étant intimes, ils étaient gardés près du « chevet ».

De même, Michaël Ferrier présente *Le Livre-oreiller* en expliquant : « Comme son titre japonais l'indique (*Makura no sôshi*, qu'on pourrait aussi traduire littéralement par *Notes de l'oreiller*), il appartient au genre des *sôshi* (recueils d'impressions), [un genre qui fut] florissant à l'époque des Fujiwara[479] ». Jean-Claude Carrière situe *Le Livre-oreiller* en disant qu'il relève « d'un genre littéraire précis au Japon, le genre *sôshi*, qui sont

---

[475] L'ouvrage de Mikami et Takatsu figure parmi les sources de Revon. Voir REVON Michel, *op. cit.*, p. 8-10.

[476] REVON, *op cit.*, 1986, p. 202-203.

[477] *Ibid*. p. 283.

[478] BEAUJARD, *op. cit.*, p. 18.

[479] FERRIER Michaël, *La Barrière des rencontres*, Cécile Defaut, 2009, p. 63.

précisément les écrits intimes », ajoutant que c'est un « genre très fréquenté : il y en a eu des centaines[480] ».

Il y a donc eu en France un contresens initial concernant l'identité générique du *Livre-oreiller*, qui se prolonge encore aujourd'hui. Mais ce fut un contresens fertile, puisqu'il a permis à Michel Butor de trouver une source d'inspiration pour son écriture de l'infra-ordinaire, et à Pascal Quignard de produire, dans *Derniers Royaumes*, une écriture qui « vient singulièrement modifier la forme du roman français, s'affranchissant de presque toutes les règles qui le rattachaient encore au modèle naturaliste, afin de le transformer en un exercice de totale liberté[481]. »

---

[480] Au cours de l'émission déjà citée en introduction : France-culture, émission « On n'a pas fini d'en lire » par Laura El Makki, avec la participation de Jean-Claude Carrière, le 7 juillet 2012. Chez Michaël Ferrier comme chez Jean-Claude Carrière, l'idée selon laquelle il existait un genre bien défini des *sôshi* conduit à affirmer sans nuances qu'ont existé de très nombreuses œuvres relevant de ce « genre ».

[481] FOREST Philippe, La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise, Cécile Défaut, 2005, p. 265.

Chapitre 9) LE *COMMENTAIRE DU PRINTEMPS ET DE L'AURORE* ET *LES LECTURES MODERNES DU LIVRE-OREILLER* – UN DÉTACHEMENT PROGRESSIF ?

À première vue, la période qui va de l'ère Meiji jusqu'à nos jours peut être résumée comme le fait que le *Livre-oreiller* s'est détaché du *Commentaire du printemps et de l'aurore*. À l'époque d'Edo, il y avait une quasi-adéquation entre l'un et l'autre : pour tous les lecteurs, lire le *Livre-oreiller* se faisait par le biais de l'édition commentée de Kigin, soit directement, soit indirectement par des éditions qui elles-mêmes s'appuyaient sur l'édition commentée de Kigin. À partir de l'ère Meiji, on observe de la part des éditeurs un rapport critique envers le *Commentaire du printemps et de l'aurore*, mais ce dernier est toujours considéré comme la vulgate au moins jusqu'au milieu du XXe siècle. Cependant, dès les années 1940 apparaissent des éditions dont le texte de base est très éloigné de celui choisi par Kigin. Aujourd'hui, si le *Commentaire du printemps et de l'aurore* est encore lu, ce n'est que par quelques chercheurs spécialistes du domaine. Pourtant, s'il y a éloignement, le point de départ de tous les travaux du XXe siècle fut bel et bien l'édition commentée de Kigin.

Dans ce chapitre, nous envisageons cette évolution principalement à partir de deux éléments : le texte de l'œuvre, et l'auteur.

A) Et le *Livre-oreiller* changea de texte

1. Changement de média et changement de texte

Le plus grand bouleversement dans l'histoire moderne et contemporaine de la réception du *Livre-oreiller* fut sans conteste le changement radical concernant le choix des manuscrits à partir desquels le texte devait être établi : il y a eu un basculement entre l'édition de Kigin qui relevait de la branche Nôin, et les manuscrits de la branche Sankan.

Cette révolution textuelle s'est opérée en quatre temps :

- Une première période (1893-1924) vit la publication d'éditions qui restaient très dépendantes du *Commentaire du printemps et de l'aurore*, et donc de la branche Nôin.
- Une deuxième période (1925-1947) est caractérisée par un foisonnement de variantes du texte.
- Une troisième période (1947-1973) est marquée par un resserrement du choix des manuscrits de base, relevant tous désormais de la branche Sankan.
- La quatrième période (de 1974 à aujourd'hui) voit apparaître une nouvelle attention à la dimension historique, et une prise en compte de sa pluralité.

Si l'on traduit ceci en terme de rapport à l'édition de Kigin, ces quatre phases correspondent à un éloignement progressif (première, deuxième et troisième périodes), suivi par un relatif regain d'intérêt pour l'édition de Kigin, allant de pair avec un intérêt pour l'histoire de l'œuvre et de sa réception (quatrième période).

a) Première période (1893-1924) : des versions améliorées du *Commentaire de l'aurore au printemps*

La pérennité du *Commentaire de l'aurore au printemps* jusqu'au début du XXe siècle est due en partie aux particularités matérielles du livre imprimé de l'époque d'Edo et au commerce du livre. Nous l'avons vu, les livres imprimés par la technique de la xylogravure, ou impression tabellaire, faisaient l'objet de tirages répétés dans le temps. Contrairement à la technique des caractères mobiles, qui suppose que la matrice ayant servi disparaît une fois le tirage effectué, la technique de l'impression tabellaire n'implique pas la destruction de la matrice. Les planches gravées sont au contraire précieusement conservées par les imprimeurs-libraires, pour qui elles constituent un patrimoine, car ils peuvent le cas échéant

les revendre — avec profits — à un autre imprimeur-libraire[482]. Le bois de cerisier généralement utilisé pour cet usage a pour propriété d'être remarquablement résistant. Au demeurant, lorsque la matrice était trop endommagée, il était possible d'utiliser un exemplaire existant pour créer une nouvelle matrice (procédé dit *kabusebori* 覆堀り, littéralement « gravure par recouvrement[483] »). Un ouvrage pouvait donc faire l'objet de tirages successifs, quasiment identiques, pendant des dizaines d'années, voire plusieurs siècles s'il bénéficiait d'un prestige suffisant pour continuer à être demandé[484]. Suzuki Toshiyuki rappelle que les imprimeurs-libraires de Kyôto ayant été les premiers à avoir possédé des bois de gravure de bonne qualité, ils se sont spécialisés dans les ouvrages à faible rendement immédiat, mais pouvant être réimprimés sur une très longue durée, ce qui incita par conséquent les libraires d'Ôsaka à se spécialiser dans les nouveautés rentables à plus court terme[485]. Une édition commentée comme le *Commentaire du printemps et de l'aurore* entrait parfaitement dans cette catégorie d'ouvrages de fonds, et c'est ainsi qu'elle

---

[482] NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, *Edo no hanpon* 江戸の板本 (Le livre imprimé à l'époque d'Edo), Iwanami shoten, 1995, p. 35.

[483] Pour imprimer un livre, il fallait d'abord réaliser un manuscrit préparatoire (*hanshita* 版下), qui était collé à l'envers sur une planche, laquelle était creusée en suivant les contours des caractères, pour constituer la matrice. Dans le cas du *kabusebori* 覆堀り, c'est un exemplaire existant qui est détruit pour être utilisé à la place du manuscrit préparatoire.

[484] Peter Kornicki rappelle que les différents exemplaires d'un même livre, lorsque réalisés par la technique de l'impression tabellaire, peuvent présenter des différences plus ou moins grandes. Outre la dégradation des planches servant de matrice, les principales causes de l'apparition de variantes pouvaient être : soit la réalisation d'une nouvelle matrice par la technique du *kabusebori*, soit l'usage de la technique de l'*umeki* 埋木 (implant de bois), qui consistait à remplacer une partie seulement de la planche gravée par un petit morceau de bois nouvellement gravé, ce qui permettait des ajouts et des corrections. KORNICKI, *op. cit.*, p. 49-52.

[485] Voir SUZUKI Toshiyuki, « La diffusion du livre à l'époque d'Edo », dans BRISSET Claire-Akiko, GRIOLET Pascal, MARQUET Christophe, SIMON-OIKAWA Marianne, *Du pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre*, collection « Études thématiques », École française d'Extrême-Orient, 2006, p. 294-295.

fut régulièrement réimprimée jusqu'à la toute fin de l'époque d'Edo, et probablement jusque dans les premières années de l'ère Meiji.

À titre d'exemples, valant indices que le *Commentaire du printemps et de l'aurore* était la version du *Livre-oreiller* qui était possédée et lue à l'ère Meiji, nous pouvons citer le cas de deux écrivains : Mori Ôgai et Yosano Akiko. Concernant Mori Ôgai 森鴎外 (1862-1922), un exemplaire du *Commentaire du printemps et de l'aurore* subsiste dans sa bibliothèque personnelle, aujourd'hui conservée à la bibliothèque de l'université de Tôkyô[486].

Pour Yosano Akiko 与謝野晶子, nous trouvons le titre du *Commentaire du printemps et de l'aurore*, pris comme synonyme du *Livre-oreiller*, dans l'un de ses poèmes, ce qui montre que sa lecture de l'œuvre passait encore par cette édition de l'époque d'Edo. Il s'agit du poème par lequel s'ouvre le recueil intitulé « Vêtements d'amour » (*Koigoromo* 恋衣, 1905) :

> Sur le Commentaire du printemps et de l'aurore, ajoutons Ise
> Cet oreiller trop mince, voici qu'il flanche.
> 春曙抄に伊勢をかさねてかさ足らぬ枕はやがてくづれるかな[487]

Shimauchi Keiji explique que ce poème doit évoquer l'image concrète de la poétesse posant sa tête sur deux éditions commentées de Kigin, le *Commentaire du printemps et de l'aurore* (édition commentée du *Livre-oreiller*) et le *Commentaire du glaneur à propos des Contes d'Ise* (édition commentée des *Contes d'Ise*) ; les deux ouvrages, posés l'un sur l'autre, constituant un appui-tête trop ténu pour résister à la lourde chevelure d'une femme

---

[486] L'exemplaire est conservé à la bibliothèque l'université de Tôkyô, dans le fonds Ôgai (*Ôgai bunko* 鴎外文庫). Il est lacunaire, ne comportant que les volumes 3 et 4 du *Commentaire du printemps et de l'aurore*.

[487] *Yosano Akiko zenshû* 与謝野晶子全集 (Œuvres complètes de Yosano Akiko), Bunsendô shoten, 1972, t. 1, p. 103. Dans le recueil *Vêtements d'amour* sont compilés des poèmes de Yosano Akiko, de Yamakawa Tomiko 山川登美子 (1879-1909) et de Masuda Masako 増田雅子 (1880-1946).

de l'ère Meiji. Il l'analyse comme le symbole de la connaissance ancienne ne résistant pas au flot impétueux de la nature féminine[488]. Le titre de l'édition commentée de Kigin *Commentaire du printemps et de l'aurore* appelle le mot « oreiller » qui arrive plus loin. Le titre de l'édition commentée inclut de façon tacite le titre courant *Livre-oreiller* (*Makura no sôshi*), dans lequel « *Makura* » est pris au sens propre d'appui-tête. Ce qui nous intéresse ici est que le poème ne fonctionne que parce que l'édition de Kigin est l'édition courante du *Livre-oreiller* pour Yosano Akiko, mais aussi pour ses lecteurs.

Pour Ôgai comme pour Yosano Akiko, le *Livre-oreiller* se lit comme il se lisait plus de deux cents ans plus tôt : avec le même support matériel, le même texte et les mêmes commentaires.

L'évolution technique n'a pas pour effet immédiat le changement de contenu. Comme Ôgai et comme Yosano Akiko, les responsables des premières grandes anthologies de la littérature japonaise connaissent le *Livre-oreiller* par le biais de l'édition commentée de Kigin, et c'est tout naturellement qu'ils l'utilisent comme texte de base, mais en réduisant considérablement le nombre de commentaires. C'est le cas de la « Collection complète de littérature japonaise », parue aux éditions Hakubunkan entre 1890 et 1892, et de la « Bibliothèque Yûhôdô », parue sous l'égide des éditions du même nom entre 1910 et 1929. Ces éditions visaient à faire connaître à un public le plus large possible les œuvres représentatives de l'histoire littéraire nationale. Elles n'étaient pas le lieu où se faisait le travail d'élaboration d'un nouveau rapport à ces œuvres.

Cependant, à partir de ces années 1890, époque où paraissent des éditions modernes recourant à la typographie, la situation va progressivement changer, car le changement de technique appelle de nouvelles versions. On passe alors d'une situation de quasi-hégémonie du *Commentaire de l'aurore au printemps* à une possibilité accrue de modifications et d'amendements du texte. Cette première période couvre l'ère Meiji et le premier quart du XXe siècle.

---

[488] SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Kitamura Kigin. Kono yo nochi no yo omou koto naki* 北村季吟—この世のちの世思ふことなき (Kitamura Kigin. Nul regret de ce monde ni de l'autre), Minerva Shobô, 2004, p. 1-5.

Dans son article consacré à l'évolution matérielle du livre à l'ère Meiji, Iwakiri Shin.ichirô montre qu'au cours de cette époque la matérialité des livres a radicalement changé, mais en plusieurs étapes, acceptant des états intermédiaires[489]. Or, à partir du cas du *Livre-oreiller*, il semble que nous pourrions dire la même chose du contenu : il n'y a pas directement la création de nouvelles éditions *ex-nihilo*, dont le texte serait établi et commenté directement à partir de manuscrits anciens, mais, là aussi, des états intermédiaires. Les premières éditions modernes du *Livre-oreiller* prennent toutes pour texte de base le *Commentaire du printemps et de l'aurore*, mais l'on assiste à des amendements, des corrections et à divers aménagements du texte, qui tous témoignent de la remise en cause progressive de la primauté du texte établi par Kigin.

Cette première période est jalonnée par trois grandes éditions pionnières : l'Édition augmentée et corrigée du Livre-oreiller – Commentaire du printemps et de l'aurore, par Suzuki Hiroyasu 鈴木弘恭 (1893)[490], Le Livre-oreiller avec explications détaillées, par Matsudaira Shizuka 松平静 (1898-1899)[491] et Le Livre-oreiller, avec glose systématique, par Mutô Motonobu 武藤元信 (1911)[492].

L'édition par Suzuki Hiroyasu se situe très clairement dans le prolongement du *Commentaire du printemps et de l'aurore*, comme le prouve le titre de son édition commentée. Suzuki Hiroyasu 鈴木弘恭 (1843-1917) était un guerrier du fief de Mito et fut formé à l'école de ce fief, le célèbre Kyôdôkan 弘道館. Il enseigna notamment à l'École normale supérieure de jeunes filles (*Tôkyô joshi kôtô shihan gakkô* 東京女子高等

---

[489] IWAKIRI Shin.ichirô, « L'évolution matérielle du livre à l'époque de Meiji », dans BRISSET Claire-Akiko *et alii*, *op. cit.*, p. 321-339.

[490] SUZUKI Hiroyasu 鈴木弘恭, *Teisei zôho Makura no sôshi shunsho shô* 訂正増補枕草子春曙抄 (Édition augmentée et corrigée du *Livre-oreiller – Commentaire du printemps et de l'aurore)*, Aoyama Seikichi 青山清吉, 1893.

[491] MATSUDAIRA Shizuka 松平静, *Makura no sôshi shôkai* 枕草子詳解 (Le Livre-oreiller avec explications détaillées), Seishidô 誠之堂, 1898-1899.

[492] MUTÔ Motonobu 武藤元信, *Makura no sôshi tsûshaku* 枕草紙通釈 (Le Livre-oreiller avec glose systématique), Yûhôdô 有朋堂, 1911.

師範学校, ancêtre de l'actuelle université Ochanomizu) et à l'École pour jeunes filles de la noblesse (*Kazoku joshi gakkô* 華族女子学校, plus tard intégrée dans l'actuelle université Gakushûin). Le livre est en trois fascicules, et présente les caractéristiques codicologiques d'un ouvrage japonais de l'époque d'Edo : utilisation du papier japonais, brochage en enveloppe, couverture souple nouée. Toutefois, le texte est typographié, ce qui implique l'abandon des graphies cursives qui étaient utilisées dans les imprimés de l'époque d'Edo. Le passage à la typographie implique de composer le texte pour la première fois, et donc de modifier la mise en page, mais aussi le choix des graphies. L'usage moderne implique notamment l'usage plus abondant de sinogrammes. Suzuki Hiroyasu divise le texte en 157 sections : il reprend donc la division et la numérotation proposée par Bansai, mais en l'appliquant à l'édition de Kigin. Il reprend la totalité des annotations de Kigin, mais, comme annoncé dans le titre, il introduit également des nouvelles annotations, certaines pour réfuter un point particulier des annotations de Kigin, d'autres pour ajouter des informations absentes des annotations de Kigin. Il précise que les ajouts proviennent soit des observations de son professeur, Kurokawa Mayori 黒川真頼 (1829-1906), soit de ses propres observations : « selon mon maître Kurokawa Mayori ou mes propres vérifications » (*shi Kurokawa Mayori okina oyobi gukô* 師黒川真頼翁および愚考). Le terme *gukô* employe ici le même caractère *kô* 考 que celui utilisé pour *kangaeru* 考える, que nous avons rencontré dans les annotations de Kigin[493]. Il correspond à cette attitude savante de confrontation de différentes sources anciennes pour expliquer le texte présenté. Cette attitude face au texte se situe donc dans le prolongement du travail des érudits de l'époque d'Edo. L'édition est précédée d'une courte préface de Kurokawa Mayori, qui fonctionne surtout comme un moyen pour l'auteur de placer son édition commentée sous la caution scientifique et morale de celui qu'il présente comme son maître. Ce dernier était un historien formé à l'école des Études nationales et fut l'un des enseignants à la faculté des lettres de l'université de Tôkyô, dès la fondation de l'université. Il y enseigna l'histoire et la

[493] Voir *supra*, p. 248.

littérature, et publia des travaux dans les domaines de l'histoire, des lettres et des beaux-arts[494].

Le Livre-oreiller avec explications détaillées, de Matsudaira Shizuka (1876- ?), paraît en trois volumes, publiés de 1899 à 1900. Il constitue le 20e titre de la collection « Leçons de lettres japonaises et chinoises pour l'enseignement intermédiaire » (*Chûtô kyôiku wakanbun kôgi* 中等教育和漢文講義) et s'inscrit donc dans un projet clairement pédagogique. Pour établir le texte, l'auteur a panaché les versions proposées par le *Commentaire du printemps et de l'aurore* et par le *Commentaire du Livre-oreiller de Sei Shônagon* de Bansai. Comme l'indique la mention « explications détaillées » dans le titre, cette édition se caractérise par l'abondance d'annotations précises portant sur le vocabulaire. Matsudaira cite dans ses notes ce qu'il a appris de son professeur Kurokawa Mayori. Nous retrouvons donc ici le même patronage que pour l'édition de Suzuki Hiroyasu. En outre, une autre préface est signée d'Iida Takesato 飯田武郷 (1827-1900) qui fut, comme Kurokawa Mayori, un spécialiste des études nationales et comme lui exerça en tant que professeur à la faculté des lettres de l'université impériale de Tôkyô. Kurokawa et Iida sont deux figures qui incarnent la transition entre un ancien mode de rapport aux connaissances, hérité des études nationales, et une nouvelle connaissance universitaire. L'influence d'hommes plus jeunes est également perceptible : il s'agit de Haga Yaichi 芳賀矢一 (1867-1927), qui rédige aussi une préface pour cette édition, et de Sekine Masanao 関根正直 (1860-1936), que Matsudaira cite dans ses notes. Haga Yaichi et Sekine Masanao furent tous deux étudiants à l'université impériale de Tôkyô, et auteurs d'ouvrages pionniers concernant l'histoire de la littérature japonaise[495].

Un pas plus décisif encore est franchi en 1911 avec la parution d'une édition commentée établie par Mutô Motonobu 武藤元信 (1854-1918), intitulée *Le Livre-oreiller avec glose*

---

[494] Voir LOZERAND Emmanuel, *op. cit.*, p. 103-104, et MARQUET Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'art national » dans TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude, *La Nation en marche. Études sur le Japon impérial de Meiji*, Philippe Picquier, 1999.

[495] Voir LOZERAND Emmanuel, *op. cit.*, p. 85-87 et p. 272-285.

systématique (*Makura no sôshi tsûshaku* 枕草紙通釈), aux éditions Yûhôdô[496]. Cette édition prend résolument ses distances avec le texte et la glose de l'édition de Kigin, à la fois dans le discours que son auteur tient sur l'édition de Kigin, et dans les choix éditoriaux qu'il fait.

Mutô Motonobu fut un professeur de littérature nationale. Ses principaux travaux furent ceux qu'il consacra au *Livre-oreiller* : un ouvrage établissant la liste des principales variantes du texte parue en 1906, et l'édition parue en 1911 aux éditions Yûhôdô.

L'abandon du texte des éditions de l'époque d'Edo est revendiqué par Mutô Motonobu qui en déplore le manque de fiabilité :

> Il y eut à l'époque d'Edo trois [éditions commentées] : le *Commentaire du Livre-oreiller de Sei Shônagon* de Bansai, le *Commentaire de l'aurore et du printemps* et le *Livre-oreiller avec glose interlinéaire*. Mais toutes trois sont infantiles ; en maints endroits les erreurs du texte n'ont pas été corrigées et la glose ajoute à ces erreurs d'autres erreurs encore.
>
> 江戸時代には、抄、春曙抄、旁註の三種あれど、いづれも幼稚にて、本文の誤謬は訂正せられざる所多く、註釈はその誤謬の上に誤謬を重ねたり。[497]

Ce constat sévère est le corrélat d'une étude approfondie du texte : Mutô met fortement en valeur dans son introduction les problèmes relatifs à l'établissement du texte de l'œuvre. Il recense vingt témoins[498] du texte, correspondant à dix versions différentes, et souligne la

---

[496] MUTÔ Motonobu 武藤元信 (éd.), *Makura no sôshi tsûshaku* 枕草紙通釈 (Le *Livre-oreiller* avec glose systématique), Yûhôdô 有朋堂, 1911. Il ne faut pas confondre cette édition commentée avec une autre édition du *Livre-oreiller* parue la même année dans la collection intitulée « Bibliothèque Yûhôdô », associée dans un même volume aux deux autres ouvrages anciens considérés comme des *zuihitsu* : *Les Heures oisives* et les *Notes de ma cabane*, et dont l'éditeur est Miura Satoshi 三浦理. Dans la préface de l'édition de la Bibliothèque Yûhôdô, il est précisé que celle-ci se fonde principalement sur le *Commentaire du printemps et de l'aurore*.

[497] Makura no sôshi tsûshaku, op. cit., Shogen 緒言 (Avant-propos), p. 6-7.

[498] On nomme « témoin » chacun des exemplaires du texte, manuscrit ou imprimé. Plusieurs témoins peuvent correspondre à une même version du texte.

complexité des relations entre ces différentes versions. Il est également le premier à suggérer que le texte de la branche Sakai (correspondant aux manuscrits à texte classifié) est le produit d'une réfection tardive, et le premier à signaler l'existence du livre Maeda comme relevant d'une branche distincte de la branche Sakai.

Fort de ces observations, Mutô ne va pas reprendre le texte de l'édition de Kigin. Son édition s'appuie sur l'imprimé à caractères mobiles en 13 lignes datant de l'ère Kan.ei 寛永 (entre 1624 et 1644). Comme nous l'avons vu dans le 1er chapitre, l'édition de Kigin s'appuyait en grande partie sur un imprimé datant de l'an 2 de l'ère Keian 慶安 (1649), dont le texte avait été établi à partir de l'imprimé en 13 lignes, mais avait été fortement contaminé par la branche Sankan[499]. Mutô choisit donc un imprimé légèrement antérieur à celui que Kigin a employé pour établir le texte de sa propre édition, et un texte relevant de la branche Nôin qui a moins été contaminé par un manuscrit de la branche Sankan. En outre, il amende ce texte de base en se référant aux autres versions dont il a connaissance.

On peut donc considérer que les études menées par Mutô pour comprendre la tradition textuelle du *Livre-oreiller* l'ont conduit à rejeter la version de Kigin, mais ce n'est toutefois pas un texte radicalement différent de celui-ci : il s'est contenté de remonter d'un cran dans la lignée de l'évolution du texte. Il choisit un texte qui lui semble moins mauvais que celui de Kigin, mais il choisit parmi ceux qui sont très proches du texte de Kigin.

Enfin, l'édition de Mutô Motonobu apporte une importante innovation en faisant le choix d'une division du texte en 321 sections (l'épilogue étant inclus dans la numérotation). Le découpage en 157 sections hérité de l'édition commentée de Bansai avait pour effet de mettre les listes au cœur de la structure de l'œuvre. Tout ce qui n'est pas listes, y compris les récits et les considérations générales, y apparaissait alors des digressions, des écarts gravitant autour de cette colonne vertébrale constituée par les listes. Le découpage en 321 sections n'est pas qu'une simple division en unités plus fines. Il équivaut à l'abandon de cette vision centrée sur les listes, et à l'adoption d'une nouvelle vision, selon laquelle le *Livre-oreiller* est constitué de petites unités se succédant les unes aux autres, avec éventuellement des logiques d'enchaînement d'une section à l'autre, mais sans que cela

---

[499] Voir *supra*, chapitre 1, p. 85.

doive être ramené à un principe organisationnel plus structurant, comme pourraient l'être les listes.

Autre signe de l'influence encore très forte du *Commentaire de l'aurore au printemps*, Mutô indique les endroits qui diffèrent du texte de Kigin en les signalant à la droite du texte concerné par une série de points — marque typographique qui correspond à une forme de soulignement. Ce dispositif doit permettre aux lecteurs de pouvoir comparer facilement les deux versions, ou de pouvoir reconnaître le texte de l'œuvre éditée, malgré les divergences. Il est en tout cas la preuve que l'édition de Kigin constitue encore à cette époque la vulgate du *Livre-oreiller*, ce que Mutô Motonobu stipule clairement dans l'avertissement (*hanrei* 凡例, p. 1) de son édition[500]. Malgré ces réserves, l'édition de Mutô Motonobu peut être considérée comme le moment de la remise en question de l'édition de Kigin, et corrélativement comme le point de départ des travaux portant sur le texte du *Livre-oreiller*.

Si l'on considère le *Commentaire de l'aurore au printemps* comme un point de départ commun, les trois éditions réalisées respectivement par Suzuki, Matsudaira et Mutô correspondent à trois stades d'un éloignement progressif. La première en reprend le titre et le contenu intégral, se contentant de quelques ajouts et corrections ; la deuxième affirme la qualité des éditions commentées de Kigin et de Bansai, prend le texte de l'édition de Kigin en l'amendant un peu plus que ne le faisait Suzuki, et modifie les commentaires, en intégrant largement des commentaires de l'édition de Bansai. La troisième enfin, constitue un changement beaucoup plus radical, puisque Mutô rejette explicitement les commentaires anciens de Kigin, Bansai et Ichû, établit le texte à partir d'une version légèrement plus ancienne, et crée un nouveau corpus de notes.

---

[500] Afin d'expliquer pourquoi il signale par des pointillés les différences d'avec le *Commentaire du printemps et de l'aurore*, tout en critiquant les défauts de l'édition de Kigin, il écrit : « De nos jours, la version la plus diffusée est le *Commentaire de l'aurore au printemps* » (*Ima no yo ni rufu suru wa Shunshoshô mottomo ôku* 今の世に流布するは春曙抄最多く[500]). *Makura no sôshi tsûshaku*, *op. cit*. « *hanrei* », p. I.

On peut considérer que l'édition de Mutô et son introduction correspondent à la première étude critique de la tradition manuscrite du *Livre-oreiller*[501]. Ceci reflète les avancées de la théorie et de la pratique de la philologie dans les premières années du XXe siècle, notamment sous l'impulsion de Haga Yaichi, qui a séjourné en Allemagne entre 1899 et 1902[502].

Les années suivantes voient la parution d'autres éditions commentées qui pour la plupart reprennent encore le texte de l'édition de Kigin, en l'amendant plus ou moins à l'aide des travaux de Mutô Motonobu et d'autres éditions récentes. L'ajout de glose est désormais beaucoup plus libre. Il ne s'agit plus de reprendre les commentaires de Kigin et de Bansai en les complétant, mais bien de créer à chaque nouvelle édition une nouvelle glose, en s'inspirant des travaux antérieurs.

b) Deuxième période (1925-1946) – le foisonnement des variantes

Diversité des manuscrits de base

Si les éditions de la fin de l'ère Meiji et de l'ère Taishô ont pris de plus en plus de distance avec l'édition de Kigin, elles se situaient néanmoins *grosso modo* dans le prolongement de cette édition, ce qui maintenait une certaine homogénéité de la perception du *Livre-oreiller*. En revanche, ce modèle unique éclate à partir de 1925. La période de l'avant-guerre est marquée par la diversité : il y a coexistence entre des éditions extrêmement diverses, tant par le texte de base que par le découpage ou le contenu des commentaires. C'est la même année qu'apparaît un discours critique envers le texte de la branche Nôin, qui débouche sur une controverse opposant les partisans de celui-ci et les partisans du texte de la branche Sankan, controverse qui durera plus de vingt ans.

---

[501] HAMAGUCHI Toshihiro 浜口俊裕 estime que c'est historiquement la plus importante édition commentée depuis le *Commentaire de l'aurore au printemps*. MDJ, p. 798-799.

[502] Voir LOZERAND Emmanuel, *op. cit.*, p. 85.

Cette période qui va de 1925 à 1946 est donc marquée par une activité éditoriale caractérisée par sa richesse et sa diversité. C'est une période de transition où toutes les expérimentations sont possibles.

La première de ces éditions innovantes est *Le Livre-oreiller de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon Makura no sôshi* 清少納言枕草子), qui paraît en 1925 dans la collection des « Livres du peuple » (*Kokumin tosho* 国民図書). C'est la première fois qu'une édition du *Livre-oreiller* s'appuie sur le texte de la branche Sankan, lequel sera amené à devenir la vulgate dans la deuxième moitié du XXe siècle. L'éditeur en est Yamagishi Tokuhei 山岸徳平 (1893-1987), alors professeur à Gakushûin[503]. Yamagishi Tokuhei édite le manuscrit du département des textes anciens de l'agence impériale (Kunaichô shoryôbu 宮内庁書陵部). Pour la première partie de l'œuvre, manquante dans ce manuscrit, il a recours au manuscrit du fonds Taitôkyû. Il découpe le texte en 284 sections.

Dans un texte situé en fin de volume et intitulé « À propos des manuscrits utilisés pour l'édition du *Livre-oreiller de Sei Shônagon* » (*Sei Shônagon Makura no sôshi no teihon ni tsuite* 清少納言枕草子の底本に就いて), il explique les raisons de son choix concernant les manuscrits de base. Tout d'abord, il reconnaît le statut de vulgate de l'édition de Kigin, dû au fait qu'il est facile de se la procurer et qu'elle est d'une lecture aisée. Il affirme même que l'édition de Kigin constitue la meilleure version du texte (*Shunshoshô wa mochiron ta no shohon yori mo yoi* 春曙抄は勿論他の諸本よりも良い), mais ajoute que de nombreuses erreurs de copie en rendent par endroit la lecture malaisée. C'est pourquoi il choisit d'éditer l'un des manuscrits de la branche Sankan — qu'il nomme « manuscrits comportant le colophon de Bôkyû Guô ». Il précise d'ailleurs que c'est grâce à la lecture de l'édition de Kigin que son attention a été attirée sur cette branche de manuscrits. Il

---

[503] Yamagishi Tokuhei, diplômé de l'université impériale de Tôkyô, enseigna l'histoire de la littérature nationale dans plusieurs universités, dont Gakushûin, l'université de jeunes filles Jissen, et l'université Chûô. Ses travaux portent sur des œuvres de l'époque de Heian et du Moyen Âge. Il fut célèbre notamment pour avoir découvert le *Récit non sollicité* (*Towazu gatari* とはずがたり), traduit en français par Alain Rocher sous le titre suivant : *Dame Nijô. Splendeurs et misères d'une favorite*, Arles, Philippe Picquier, 2004.

considère que ces manuscrits reflètent le plus ancien état connu du texte, tout en reconnaissant qu'il n'existe pas de témoin montrant l'état du texte tel qu'il était avant l'époque de Kamakura. Il reconnaît l'impossibilité de reconstituer un original, et avance l'hypothèse selon laquelle l'abondance des variantes serait due au fait que Sei Shônagon aurait rédigé plusieurs versions différentes — un brouillon, et un texte remanié. Nous avons vu que Kigin avait déjà émis cette hypothèse, mais Yamagishi ne précise pas si cette considération lui est inspirée par le commentaire de Kigin allant dans ce sens[504].

La reconstitution de l'original lui semblant impossible, il définit son entreprise comme la reconstitution de l'archétype de la branche des manuscrits comportant le colophon de Bôkyû Guô. Il justifie l'importance de cette démarche en soulignant le fait que le texte de cette branche n'a jamais été diffusé sous la forme d'un livre imprimé :

> Les manuscrits qui transmettent un état ancien du texte sont proches de l'œuvre originale (*gensaku*), cependant, du fait même qu'ils transmettent un état ancien, ce texte a été copié de nombreuses fois, et dans le même temps sont apparues des erreurs de copie, ce qui fait qu'inévitablement la qualité du texte (*honmon*) baisse. Aussi, même dans des manuscrits transmettant un état ancien du texte, il y a aussi des défauts.
>
> Toutefois, comme il nous semble qu'il présente de nombreuses bonnes qualités, nous avons choisi d'éditer le texte [de cette branche] dans cette collection [des Livres du peuple]. C'est ici la première fois qu'un manuscrit comprenant le texte de Bôkyû Guô (*Bôkyû Guô bon*) est sous forme imprimée.
>
> 古い面影を伝へて居るものは、原作に近いわけですけれども、古いだけに、書写の回数を重ねる機会が多いので、その間に又誤写などで、本文の価値を多少づゝ低下させる事は免れません。従つて、古い面影を伝へて居る本文中にも亦、欠点は存在します。
>
> 然し良い所が多いと思ひましたので、本大系にこれを採用しました。耄及愚翁本の伝写本が、版になつたのは本大系が最初なのです。[505]

Dans ces lignes s'affirme la mise en œuvre d'un principe philologique moderne : le choix du texte de base doit se porter sur le manuscrit le plus proche de l'original de l'œuvre, ou,

---

[504] Voir *supra*, chapitre 5, p. 365.

[505] YAMAGISHI Tokuhei, t. 3, p. 74.

lorsqu'un tel manuscrit n'existe pas, sur le plus ancien manuscrit connu (ce qu'il considère être le cas).

En outre, et ce deuxième point nous intéresse plus spécifiquement ici, ce texte illustre la prise de conscience par Yamagishi Tokuhei qu'il existe deux branches distinctes de manuscrits, au sein de l'ensemble composé des livres à textes classifiés. En effet, Kigin louait la qualité des manuscrits portant colophon de Bôkyû Guô, c'est-à-dire les manuscrits aujourd'hui identifiés comme relevant de la branche Sankan, mais éditait pourtant un texte proche des éditions du début de l'époque d'Edo, soit une version dégradée du texte de la branche Nôin. Cette apparente contradiction s'expliquait certainement par le fait que Kigin n'établissait pas de délimitation claire entre ces deux branches : pour lui, branche Nôin et branche Sankan ne faisaient qu'une, confondues dans une proximité suggérée par le caractère non ordonné des sections de texte constituant l'œuvre. Aussi pensait-il sans doute être en train d'éditer l'une des variantes du texte des manuscrits portant colophon de Bôkyû Guô. La confusion était aussi probablement entretenue par le fait que, dans l'imprimé sur lequel Kigin prend appui pour réaliser son édition, le texte de la branche Sankan est contaminé par la branche Nôin[506].

Yamagishi Tokuhei, grâce aux méthodes modernes de l'édition de texte, procède à une collation rigoureuse des différents manuscrits, ce qui lui permet de percevoir pour la première fois l'existence de deux branches distinctes au sein des manuscrits à texte mélangé. La conséquence en est la recherche de l'archétype des manuscrits portant colophon de Bôkyû Guô (branche Sankan). Yamagishi ne présente pas cette position de façon explicite, et n'explique pas comment il est parvenu à cett e conclusion. Toutefois sa pratique éditoriale, et l'énumération qu'il fait de cinq manuscrits de la branche Sankan, montrent qu'il a isolé cette branche de manuscrits. Ce qui retient ici notre attention, c'est que cette démarche de Yamagishi, qui aboutit à la première remise en cause radicale du texte tel qu'il avait été établi par Kigin, trouve son origine dans la lecture que Yamagishi avait faite de la préface de l'édition de Kigin. La recherche du plus ancien état du texte qu'il soit possible de reconstituer se fait encore, paradoxalement, par la médiation de Kigin.

---

[506] Voir *supra*, ch. IV, p. エラー！ブックマークが定義されていません。.

Suite à l'édition de Yamagishi, d'autres philologues prendront pour texte de base des manuscrits de la branche Sankan, comme notamment un professeur de littérature nationale de l'université impériale de Tôkyô, Fujimura Tsukuru 藤村作 (1875-1953), qui publie une édition commentée en 1928[507]. Lui aussi affirme que les manuscrits de la branche Sankan, bien qu'étant estimés, n'ont pas suffisamment circulé. Son édition a beaucoup contribué à la vulgarisation du texte de la branche Sankan.

Dans le même temps, la volonté d'effectuer des travaux systématiques sur le texte et la tradition manuscrite conduit Tanaka Jûtarô à éditer d'autres versions du *Livre-oreiller*. C'est ainsi qu'il édite le manuscrit Maeda en 1951, et le texte de la branche Sakai en 1956. Toutefois, ces éditions répondent aux besoins de la recherche, et ne sont pas des tentatives pour généraliser la lecture de ces versions du texte. Elles demeurent largement confidentielles.

Persistance du texte de Kigin, en tant que « vulgate »

Cependant, le *Commentaire du printemps et de l'aurore* semble demeurer le texte de référence pour de nombreux autres éditeurs.

Parmi ces éditions, il convient de citer l'édition de Kaneko Motoomi, *Le Livre-oreiller commenté et expliqué* (1921-1924)[508]. Elle se situe dans prolongement des éditions de l'époque d'Edo : le texte est établi à partir du *Commentaire du printemps et de l'aurore* et de l'imprimé tabellaire de l'ère Keian, amendé par d'autres versions de l'époque d'Edo. Cette édition est donc peu innovante sur le plan textuel, mais elle se distingue par la clarté et la qualité de sa glose. Par ailleurs, Kaneko accompagne le texte d'un nombre conséquent de documents annexes, parmi lesquels une « Chronologie relative au *Livre-oreiller* » (*Makura no sôshi sankô nenpyô* 枕草子参考年表) et des tableaux généalogiques. La « Chronologie » met en parallèle quatre séries d'évènements : ceux qui sont relatifs à

[507] FUJIMURA Tsukuru 藤村作, *Sei Shônagon Makura no sôshi* 清少納言枕草子 (Le *Livre-oreiller* de Sei Shônagon), Shibundô 至文堂, 1928 (un volume).

[508] KANEKO Motoomi 金子元臣, *Makura no sôshi hyôshaku* 枕草子評釈 (*Le Livre-oreiller commenté et expliqué*), Meiji shoin 明治書院, 1921-1924. Kaneko avait déjà publié une première édition du *Livre-oreiller* en 1914, mais elle semble avoir été moins lue.

l'empereur et à l'impératrice, les nominations de fonctionnaires, les faits marquants dans la société, et ce qui est relaté dans *Le Livre-oreiller*. Dans cette dernière ligne, les faits relatés sont remis dans un ordre chronologique supposé, ce qui reconstitue de fait une linéarité de la vie de Sei Shônagon, au moins pendant les années qu'elle passa à la cour. Ces deux documents sont le signe d'une primauté accordée à la biographie de Sei Shônagon et à l'arrière-plan historique, comme facteurs explicatifs de la signification de ce qui figure dans le texte. Ceci est contemporain d'une attention accrue portée à l'auteur dans les ouvrages d'histoire de la littérature. L'édition de Kaneko a connu plusieurs rééditions, avec des ajouts et des corrections (1929, 1941, 1955), et a servi de référence pour plusieurs traductions occidentales[509].

Sept autres éditions importantes éditent le texte du *Commentaire du printemps et de l'aurore* ou un texte qui en est proche : l'édition de Kurihara Takeichirô en 1927, l'édition de Yoshizawa Yoshinori en 1928-1929, l'édition de Tamai Kôsuke en 1930, l'édition de Kobayashi Eiko en 1931, l'édition d'Ikeda Kikan dans la collection de poche Iwanami bunko entre 1931 et 1934, l'édition de Sekine Masanao en 1931 et l'édition d'Aoki Masashi en 1946.

Tout particulièrement digne d'intérêt est l'édition d'Ikeda Kikan, d'abord parce qu'il s'agit de la collection Iwanami bunko, la première édition de poche de l'histoire de l'édition japonaise. Ikeda Kikan transcrit le texte et les notes de l'édition du *Commentaire du printemps et de l'aurore* sans ajout ni correction, mis à part des modifications graphiques et des modifications de la ponctuation. Il a toutefois ajouté une notice (*kaisetsu* 解説), dans laquelle il explique le titre *Makura no sôshi* , présente Sei Shônagon, explique la genèse (*seiritsu* 成立) du texte, présente la tradition manuscrite (*shohon* 諸本) et le contenu (*naiyô* 内容) de l'ouvrage, propose un historique des recherches consacrées au *Livre-oreiller*, et présente enfin l'édition commentée de Kigin. Cette notice d'Ikeda Kikan figure dans le premier tome du livre de poche, avant la préface (*jo* 序) de Kigin, qu'elle vient en quelque sorte doubler. Dans la notice, Ikeda Kikan se montre passablement critique envers l'édition de Kigin. S'il choisit de l'éditer, c'est vraisemblablement un peu par

---

[509] Voir *infra*, p. 406.

défaut : parce que c'est la vulgate, et qu'elle n'a plus été imprimée depuis longtemps. Cependant, ayant lui-même effectué des travaux de comparaison entre les différentes versions du texte, il affirme que le texte de l'édition de Kigin n'est pas satisfaisant. Cette édition de poche est en quelque sorte le chant du cygne du texte de Kigin : elle est mise à la disposition du plus grand nombre précisément au moment où son autorité est remise en question.

Aujourd'hui, rétrospectivement, l'apport des éditions de Yamagishi et des autres éditions prenant appui sur le texte de la branche Sankan nous semble l'élément le plus important de cette période. Pourtant, ce sont bien encore des éditions proches de l'édition de Kigin qui demeuraient largement éditées, et probablement largement lues. Comme les autres volumes de la collection de poche Iwanami bunko, cette édition connaîtra de très nombreuses rééditions. Il faudra attendre 1962 pour que paraisse dans la même collection une version du *Livre-oreiller* proposant un texte relevant de la branche Sankan, dont l'éditeur est à nouveau Ikeda Kikan[510].

La quête du « bon exemplaire »

Parallèlement à cette activité éditoriale florissante, on observe dans ces mêmes années de vifs débats portant sur la recherche du « bon exemplaire » (*zenpon* 善本) du *Livre oreiller*. Résumons ces débats le plus brièvement possible[511].

Le point de départ de la polémique est un article du philosophe Watsuji Tetsurô 和辻哲郎 (1889-1960), intitulé « Une hypothèse concernant le *Livre-oreiller* »[512]. Son attention avait

---

[510] IKEDA Kikan 池田亀鑑, *Makura no sôshi* 枕草子 (Le Livre-oreiller), Iwanami shoten 岩波書店, coll. « Iwanami bunko » 岩波文庫, 1962.

[511] Cette synthèse se fonde principalement sur l'article suivant : FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, « *Makura no sôshi* kenkyû no genzai »「枕草子」研究の現在 (État actuel des recherches consacrées au *Livre-oreiller*), *Kokubungaku. Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, dossier spécial « *Makura no sôshi* – Mitate, in.yô, yu » 枕草子—見立て・引用・喩 (Le *Makura no sôshi* ; parodie, citations, métaphore), Gakutô-sha 学燈社, avril 1978, p. 136-141.

été attirée par deux sections narratives qui semblaient être étroitement liées et qui pourtant étaient séparées l'une de l'autre. L'une met en scène la narratrice disant qu'elle va se rendre à la tour de la garde de gauche et l'autre débute de façon abrupte par : « Or, après la visite à cette tour de la garde de gauche, [...] » (*sate sono saemon no jin nado ni ikite ato* さてその左衛門の陣などにいきて後[513]). Pour Watsuji, ces deux sections étaient originellement soudées, et ont donc été artificiellement séparées, ce qui l'incite à adopter l'hypothèse selon laquelle la forme originale de l'œuvre serait de type classifié, comme les manuscrits de la branche Sakai et le manuscrit Maeda. Cette position de Watsuji Tetsurô est motivée par une vision idéale de l'original perçu comme parfait ou du moins comme le produit d'une intention. Cet original ne saurait donc être un texte à la forme désordonnée ou aléatoire.

Ikeda Kikan avait déjà auparavant proposé une classification des différents manuscrits en trois branches, puis en quatre. Il avait également distingué au sein de la branche Sankan deux familles, numérotées 1 et 2. S'engageant dans la piste proposée par Watsuji, Ikeda Kikan énonce une théorie en trois points : 1) tous les manuscrits existants sont le produit de réfections effectuées par des compilateurs à une époque postérieure à celle de l'auteur, 2) les manuscrits peuvent être décrits comme « mélangés » (*zassan-teki* 雑纂的) et

---

[512] WATSUJI Tetsurô 和辻哲郎, « *Makura no sôshi* ni tsukite no teian » 枕草紙に就ての提案 (Une hypothèse concernant le *Livre-oreiller*), *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, mars-avril 1925.

[513] Nous donnons la citation en japonais d'après l'édition Mutô, que consultait Watsuji Tetsurô : section n° 87, t. 1, p. 284. Voir NBKZ, section n° 80. L'autre section perçue comme liée à celle-ci porte le n° 77 dans l'édition Mutô, n° 70 dans NBKZ.

« classifiés » (*bunrui-teki* 分類的) avec deux branches pour chaque catégorie, 3) le manuscrit Maeda constitue la version du texte la plus proche de l'original[514].

Cette thèse en faveur des manuscrits à texte classifié fut réfutée par Kusunoki Michitaka 楠道隆 (1909-). S'appuyant sur une étude minutieuse du manuscrit Maeda, il démontre pour la première fois que le livre Maeda est le produit d'une hybridation entre les textes des branches Nôin et Sakai. Ses travaux ont pour conséquence de faire rétrograder les branches des manuscrits à texte classifié, Maeda et Sakai. Désormais, tous les chercheurs considéreront les manuscrits non classifiés comme plus anciens, et les manuscrits à texte classifié comme étant le produit de réfections par des copistes. Par conséquent, le débat se déplace vers une comparaison entre les branches Sankan et Nôin.

Pour Kusunoki, ni le texte de la branche Nôin ni le texte de la branche Sankan ne constituent l'original. Ce sont les produits de réfections effectuées par deux copistes différents. Sankan est mieux structuré. Pourtant, et bien qu'il se défende de trancher entre les deux pour désigner quel est le « bon livre », Kusunoki privilégie la branche Nôin.

Pour Kusunoki, il y aurait donc eu un original perdu, et des versions divergentes toutes dues à des interventions de copistes. Tanaka Jûtarô 田中重太郎 (1917-1987) contredit cette dernière partie de l'interprétation de Kusunoki, en disant que la multiplicité des versions du texte provient de plusieurs versions successives rédigées par l'auteur, Sei Shônagon. Son hypothèse est qu'il y a eu d'abord un brouillon, puis une première version du *Livre-oreiller*, puis une seconde version remaniée. La branche Sankan correspondrait à un état du texte découlant de la première version (dégradée), tandis que la branche Nôin découlerait de la seconde version remaniée. Par cette hypothèse, Tanaka a ouvert la voie aux études consacrées à la genèse du texte, notamment en relation avec des analyses de la postface, perçue comme un document prouvant qu'il y a eu un processus d'écriture en plusieurs étapes.

---

[514] IKEDA Kikan, « *Makura no sôshi* no keitai ni kan suru ichi kôsatsu » 枕草子の形態に関する一考察 (Une réflexion de la forme du *Livre-oreiller*), *Iwanami kôza nihon bungaku* 岩波講座日本文学, 1932.

Ces conclusions de Tanaka Jûtarô closent le débat sur la recherche du texte du *Livre-oreiller*. Aujourd'hui, plus de soixante ans plus tard, l'état de la recherche n'a guère évolué. Le débat s'est déplacé vers deux questions secondaires : le statut exact du texte de la branche Nôin, et la question du choix du meilleur manuscrit au sein de la branche Sankan.

c) Troisième période (1947-1983) – l'avènement de la version Sankan

La date de 1947 est symbolique, car elle est celle de la parution de l'édition du *Livre-oreiller* par Tanaka Jûtarô, dans la Collection complète des classiques Asahi[515]. Produite par le chercheur ayant mené les travaux les plus approfondis sur la comparaison entre les différents témoins du texte, mais résolument destinée à fournir un texte accessible au grand public. Il affirme par exemple avoir conçu les notes marginales (situées en haut de page) dans le but que le texte puisse être lu sans dictionnaire.

En 1958, *Le Livre-oreiller* est publié dans la prestigieuse collection d'ouvrages classiques des éditions Iwanami, la Grande Anthologie de la littérature japonaise classique (*Nihon koten bungaku taikei*)[516]. L'édition et l'apparat critique sont confiés à Ikeda Kikan, mais complétés par Kishigami Shinji après la mort de celui-là. Avec ces deux éditions, le texte de la branche Sankan devient la vulgate du *Livre-oreiller*. Depuis cette époque et jusqu'à nos jours, le texte du *Livre-oreiller* n'a plus beaucoup évolué. Les différences d'approches des éditeurs résident désormais principalement dans deux domaines : d'une part le choix d'un manuscrit secondaire pour combler les lacunes du manuscrit principal, et d'autre part une plus ou moins grande prise en considération des variantes.

---

[515] TANAKA Jûtarô 田中重太郎, *Makura no sôshi* 枕冊子 (*Le Livre-oreiller*), Asahi shinbun sha, collection « Asahi koten zensho » (Collection complète des classiques Asahi), 1947.

[516] IKEDA Kikan 池田亀鑑, KISHIGAMI Shinji 岸上慎二, AKIYAMA Ken 秋山虔, *Makura no sôshi ; Murasaki Shikibu nikki* 枕草子・紫式部日記 (*Le Livre-oreiller ; Le Journal de Murasaki shikibu*), Iwanami shoten 岩波書店, collection « Nihon koten bungaku taikei » 日本古典文学大系, 1958.

Suit une phase que l'on pourrait qualifier de phase d'approfondissement. À la fin des années 1970 et au début des années 1980 paraissent deux éditions qui constituent la base du travail des chercheurs et des éditeurs de textes actuels, et donc la base de notre lecture.

La première est l'édition établie par Ishida Jôji 石田穣二 (1925-) pour la collection de poche des éditions Kadokawa[517]. Comme il est de règle dans cette collection, l'édition est accompagnée d'une traduction en japonais moderne placée en fin de volume. Ishida Jôji considère que la branche Sankan correspond certes au plus ancien état du texte, mais qu'elle constitue un état du texte très dégradé par rapport à l'original, et que par conséquent il ne faut donc pas hésiter à l'amender abondamment en intégrant des variantes, notamment des variantes de la branche Nôin, et même parfois du manuscrit Maeda. Ishida a surtout eu un très gros impact sur les éditions et les recherches ultérieures du fait de la vision de l'œuvre qu'il propose dans son introduction et dans les notes. Pour Ishida Jôji, *Le Livre-oreiller* n'est pas l'expression de la personnalité d'un individu nommé Sei Shônagon, mais celle de la manifestation d'une culture collective, qui serait celle de la cour de l'impératrice Teishi, perçue comme un « salon » (*saron* サロン) savant. Aussi, les listes proviendraient de jeux raffinés pratiqués parmi les suivantes de l'impératrice, les anecdotes et les digressions au fil du pinceau en étant le développement. Partant de cette vision, Ishida Jôji rédige des notes qui prennent largement en compte la culture poétique et notamment les points communs avec les recueils de vocabulaire poétique (*utamakura sho* 歌枕書).

Paru entre 1981 et 1983, le *Livre-oreiller avec explications intégrales* (*Makura no sôshi kaikan* 枕草子解環) de Hagitani Boku 萩谷朴 (1917-) est incontestablement la plus importante édition commentée réalisée à ce jour. Ce colossal ouvrage, qui occupe cinq gros volumes, est le produit du travail préparatoire réalisé par Hagitani pour l'édition qu'il publia un peu plus tôt, en 1977, dans la Collection des classiques Shinchô[518]. Pour chaque section du texte, Hagitani énumère les plus importantes variantes, puis distingue un certain nombre

---

[517] ISHIDA Jôji 石田穣二 (éd.), *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Kadokawa shoten 角川書店, coll. « Sofia bunko » ソフィア文庫, 2 tomes, 1979-1980.

[518] HAGITANI Boku 萩谷朴, *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Shinchô sha 新潮社, coll. « Shinchô koten shûsei » 新潮古典集成, 1977 (deux volumes).

de points posant des difficultés d'interprétation, auxquels il répond en présentant de façon ordonnée les interprétations des éditions commentées antérieures, depuis l'époque d'Edo jusqu'à l'époque contemporaine, avant de proposer sa propre interprétation, de façon étayée et argumentée. Les interprétations de Kigin y figurent bien évidemment, et sont signalées sous l'appellation de « vulgate ». Le résultat est impressionnant par son volume et par sa qualité. Toutefois, selon Mitamura Masako, Hagitani a parfois tendance à céder au désir de proposer une interprétation originale et nouvelle, et donc à rejeter un peu trop souvent les interprétations anciennes[519].

À ce stade de l'histoire du texte, il était possible de considérer que l'héritage de Kigin avait totalement été rejeté, car l'adoption du texte de la branche Sankan par la très large majorité des éditions courantes était synonyme d'abandon de la version du texte tel qu'il l'avait établi et commenté. En un sens, nous sommes encore dans le prolongement de cette situation.

d) Quatrième période (1974 – aujourd'hui) : nouveaux regards sur la pluralité du texte

Aujourd'hui encore, la question du choix du texte de référence inspire aux chercheurs des attitudes antagonistes mais sans doute complémentaires. D'une part s'exprime chez certains le soulagement envers l'état de consensus qui fait des manuscrits de la branche Sankan le texte unique et incontesté du *Livre-oreiller*. D'autre part, on constate à l'inverse la volonté de mettre en valeur la pluralité et la muabilité du texte.

Nous avons pris comme point de départ l'année 1974, quitte à créer un chevauchement avec la période précédente, car c'est l'année de la parution d'une édition du *Livre-oreiller* dans la « Collection complète de la littérature japonaise classique » des éditions

---

[519] MITAMURA Masako 三田村雅子, « Kaisetsu ; *Makura no sôshi* kenkyû shi » 解説—枕草子研究史— (Postface ; Histoire des recherches consacrées au *Makura no sôshi*) dans Mitamura Masako, *Makura no sôshi ; hyôgen to kôzô* 枕草子—表現と構造 (Le *Makura no sôshi* ; expression et structure), Yûseidô 有精堂, 1994, p. 255.

Shôgakukan[520], qui est, avec la collection concurrente aux éditions Iwanami, l'une des deux anthologies de référence. Toutes deux sont généralement disponibles dans tous les établissements scolaires et universitaires, ainsi que dans les grandes bibliothèques publiques. Or, les éditeurs chargés d'éditer et de commenter *Le Livre-oreiller* pour cette collection parue aux éditions Shôgakukan, Matsuo Satoshi 松尾聡 (1907-1997) et Nagai Kazuko 永井和子 (1934-), font le choix d'éditer un manuscrit ancien de la branche Nôin. Ce choix, à une époque où toutes les éditions courantes s'appuient sur la branche Sankan, est surprenant. La volonté, ou la nécessité, de mettre en valeur un manuscrit conservé à Gakushûin, l'université dont les deux éditeurs dépendaient, a probablement influencé ce choix. Mais ce n'est pas là l'explication mise en avant : pour le justifier, les éditeurs font référence à l'importance historique de l'édition de Kigin :

> La présente édition prend pour livre de base le manuscrit du fonds Sanjônishi conservé à l'université Gakushûin, et datant de l'époque de Muromachi. Ce manuscrit est couramment nommé « livre de Nôin » [= livre relevant de la branche Nôin] car il comporte un colophon disant qu'il a été copié à partir d'un « livre appartenant à Nôin ». Ce livre constitue l'origine dont découle le texte du *Commentaire du printemps et de l'aurore* de Kitamura Kigin (1624-1705), lequel a été largement utilisé depuis l'époque d'Edo et jusque dans les années 10 de l'ère Shôwa [= jusque vers 1945].
> 本書の定本には学習院大蔵三条西家旧蔵の室町時代の諸写本を用いた。「能因が本」を写したとする奥書があるのに拠って通称「能因本」といわれる。近世から昭和十年代広く行われた北村季吟（一六二四～一七〇五）の著『枕草子春曙抄』の本文の源をなす本である。[521]

Chez Matsuo et Nagai, le retour au texte de la branche Nôin n'est pas lié à la recherche de l'original ni de la meilleure version mais il est au contraire un choix s'appuyant sur une profonde conscience de l'histoire du texte, perçue comme un processus dynamique, et la volonté de mettre en valeur la dimension plurielle du texte au lieu de chercher à reconstituer

---

[520] MATSUO Satoshi 松尾聡, NAGAI Kazuko 永井和子 (éds.), *Makura no sôshi* 枕草子, Shôgakukan 小学館, « Collection complète de la littérature japonaise classique » 日本古典文学全集, volume n° 11, 1974.

[521] *Op. cit.*, p. 53.

un illusoire original. Leur attitude envers Kigin est nuancée et ambivalente. Ils lui reconnaissent le rôle de catalyseur de la tradition textuelle, puisque c'est le rôle historique majeur tenu par l'édition de Kigin qu'ils mettent en avant pour justifier leur choix. Mais dans le même temps, ils relèvent les défauts de cette édition, et affirment vouloir retourner aux sources. L'édition du texte de la branche Nôin par Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko demeure la seule réalisation importante basée sur un manuscrit ancien de la branche Nôin. Toutefois, elle est prolongée par des travaux récents affirmant que l'essence du *Livre-oreiller* ne se situe pas dans un seul manuscrit, ou dans l'une des branches de manuscrits, mais dans un dialogue entre ces deux versions majeures que sont Sankan et Nôin.

Dans des articles parus au cours des dernières années, Nagai Kazuko a plusieurs fois exprimé avec clarté et force cette posture. Ainsi, dans un article intitulé « *Le Livre-oreiller* : une dynamique », elle écrit :

> Le *Livre-oreiller* est [...] une œuvre difficile à appréhender, mais cette difficulté d'appréhension est précisément le propre de cette œuvre, et je voudrais mettre en valeur sa vitalité singulière, telle qu'il conviendrait de décrire l'œuvre comme une dynamique (*dôtai* 動態), qui continue à évoluer encore aujourd'hui. [...] Aujourd'hui, le *Livre-oreiller* n'a pas de texte établi. Cette situation, étrange pour une célèbre œuvre classique, est précisément la caractéristique de cette œuvre[522].

Reprenant le titre de cet article de Nagai Kazuko en titre d'un ouvrage compilant ses propres articles consacrés au *Livre-oreiller*, Tsushima Tomoaki 津島知明 (1959-) définit son travail comme relevant d'« une attitude consistant à envisager [le texte du *Livre-oreiller*] comme un "processus" ou "un des produits possibles" [de ce processus] » *'katei' moshikuwa 'kekka no hitotsu' to toraeru shisei* 「過程」もしくは「結果のひとつ」

---

[522] NAGAI Kazuko, « Dôtai toshite no *Makura no sôshi* : honmon to sakusha to » 動態としての枕草子—本文と作者と (*Le Livre-oreiller* perçu comme une dynamique : le texte, l'auteur), *Kokubun* 国文 (*Littérature nationale*), revue publiée par la société d'études en langue et littérature nationales de l'université Ochanomizu, numéro 19 (août 1999), p. 10.

と捉える姿勢[523]. Chez Tsushima Tomoaki aussi, l'intérêt accordé à l'édition de Kigin est affirmé, et se manifeste notamment par son choix de la citer fréquemment dans les annotations de l'édition commentée qu'il a publiée en 2010[524].

Contrairement aux philologues des générations précédentes dont tous les travaux visaient à reconstituer l'original des œuvres, Nagai Kazuko et Tsushima Tomoaki adoptent donc de façon résolue le choix de s'intéresser au devenir du texte, et non à une origine qui échappe à toute connaissance possible et qui n'existe peut-être pas. Autrement dit, c'est la prise en compte de l'histoire de la réception du *Livre-oreiller* qui dicte leur choix. En cela, ils marquent ostensiblement, et volontairement, une prise de distance avec la recherche du texte original.

2. Les traductions occidentales du *Livre-oreiller* et l'édition de Kigin

Pour compléter cette présentation de l'histoire récente du texte du *Livre-oreiller*, nous voudrions présenter brièvement le prolongement que constituent les traductions en langues occidentales.

Cette histoire des traductions nous intéresse particulièrement dans le cadre de l'enquête que nous menons sur la place du *Commentaire du printemps et de l'aurore*, car toutes les premières traductions occidentales se fondent sur des éditions qui sont encore très dépendantes des éditions de l'époque d'Edo et surtout de l'édition commentée de Kigin. Le point de départ de la connaissance du *Livre-oreiller* en langue occidentale est l'ouvrage de William G. Aston, *A History of Japanese literature*, initialement publié en 1899, et traduit en français sous le titre de *Littérature japonaise* en 1902. Premier ouvrage en langue occidentale consacré à la littérature japonaise, cette anthologie d'Aston aura une influence importante, y compris au-delà du monde anglophone. Aston y intercale la traduction d'extraits du *Livre-oreiller* avec des explications relatives à Sei Shônagon, ce qui en fait

---

[523] TSUSHIMA Tomoaki 津島知明, *Dôtai toshite no* Makura no sôshi 動態としての枕草子 (*Le Livre-oreiller* perçu comme une dynamique), Ôfû, 2005, p. 4.

[524] TSUSHIMA Tomoaki 津島知明 (éd.), *Shinpen Makura no sôshi* 新編枕草子 (*Le Livre-oreiller*, nouvelle édition), Ôfu, 2010.

une sorte de biographie illustrée d'extraits du texte. Les extraits de traduction se fondent sur le *Commentaire du printemps et de l'aurore*.

Suite à cela paraissent deux ouvrages en français comprenant la traduction de substantiels extraits du *Livre-oreiller* : une présentation des écrits au fil du pinceau intitulée *Étude sur la littérature impressionniste au Japon* par Takéshi Ishikawa (1909)[525], et l'*Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon (1910).

Ishikawa insiste sur l'importance des « commentaires composés par les philologues du temps des Tokougawa pour élucider [le texte du *Makura no sôshi*] » et affirme que « le plus sûr [de ces commentaires] est le *Shounsho Shô*, en 12 volumes, que « Kitamoura Kighinn » (1624-1705) publia en 1674[526]. » Michel Revon était enseignant de civilisation japonaise à la Faculté des lettres de Paris lorsqu'Ishikawa y présenta sa thèse. Il est vraisemblable qu'Ishikawa a joué un rôle de passeur entre le Japon et la France, concernant la connaissance du *Livre-oreiller*. Aussi, dans son *Anthologie de la littérature japonaise*, Michel Revon présente à son tour l'édition de Kigin comme le plus important travail consacré au *Livre-oreiller*, et indique qu'il possède une réédition moderne du « commentaire [...] de Kitamoura Kighinn : le *Makoura no Sôshi Harou no akébono-shô* "Choix (de commentaires) de l'aurore du printemps"[527] ».

On voit ici comment les premiers travaux français portant sur le *Livre-oreiller* ont été inspirés par les travaux effectués au Japon même au tournant du XIXe et du XXe siècle, et qui se fondaient tous sur l'édition de Kigin. La filiation est consciente et perceptible dans la mention du nom de Kigin par Ishikawa et par Revon.

La première publication en français d'une traduction du *Livre-oreiller* en volume indépendant (et non plus d'extraits au sein d'une anthologie) est due au travail conjoint du journaliste Kuni Matsuo (*alias* Matsuo Kuninosuke), et du diplomate et traducteur amateur,

---

[525] ISHIKAWA Takéshi (石川剛), *Étude sur la littérature impressionniste au Japon*, Thèse pour le doctorat de l'université de Paris présentée à la faculté des lettres, A. Pédone, c. 1909.

[526] *Ibid.*, p. 148.

[527] REVON Michel, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Vertiges publication, 1986 (1re publication : Delagrave, 1910), p. 208.

Émile Steinilber-Oberlin. Elle paraît en 1928 sous le titre *Les Notes de l'oreiller*[528]. Ce n'est pourtant pas encore une traduction intégrale, car elle comprend d'importantes coupes. Cette traduction française dit s'appuyer sur une édition de 1915, due à Mizoguchi Hakuyô 溝口白羊[529], laquelle ne semble pas avoir été très importante parmi les travaux effectués au Japon à cette époque. On pourrait presque parler d'une adaptation ou d'une réécriture, tant le texte français s'éloigne de l'original traduit : il y a des suppressions non signalées, des passages de réécriture fortement interprétative, peut-être même des interversions de texte, voire des ajouts, sans que les traducteurs ne l'explicitent. Les listes concrètes sont supprimées. Le caractère hautain et capricieux de Sei Shônagon est amplifié, et il n'y a presque pas de notes explicatives. De ce fait, cette traduction donne très fortement l'impression d'être une œuvre atemporelle, sortie de son contexte, facile à lire et reflétant la sensibilité d'une femme au fort caractère. Cela pourrait être anecdotique, si cette traduction-adaptation n'avait rencontré un certain succès en France[530], et si les éditions Stock n'avaient choisi de rééditer cette belle infidèle en 1990, lui permettant d'être l'une des versions couramment lues en France. Quoi qu'il en soit, l'édition japonaise qui est traduite (ou adaptée) par Matsuo et Steinilber-Oberlin se fonde sur le *Commentaire du printemps et de l'aurore* ainsi que sur l'édition de Bansai, via l'édition de Mizoguchi.

Le premier travail de grande ampleur en français est également la première traduction intégrale du *Livre-oreiller* en langue occidentale. Il s'agit de la traduction d'André Beaujard, parue en 1934 sous le titre de « *Les Notes de chevet de Sei Shônagon* », publiée en même

---

[528] Sei Shônagon, *Les Notes de l'oreiller* (traduites du japonais avec une introduction, par Kuni Matsuo et Stenilber-Oberlin), Stock, 1928.

[529] MIZOGUCHI Hakuyô 溝口白羊, *Yakuchû makura no sôshi* 訳註枕の草紙 (*Le Livre-oreiller*, avec traduction et annotations), Okumura shoten 奥村書店, 1915.

[530] Voir MATSUO Kuninosuke, « *Seiô kara mita Makura no sôshi no bungaku-teki kachi* » 西欧から観た枕草子の文学的価値 (La valeur littéraire du *Makura no sôshi*, vue d'Europe occidentale), *Kokubungaku. Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材, septembre 1955.

temps qu'un volumineux *Sei Shônagon, son temps, son œuvre*[531]. Ce second ouvrage, correspondant au travail de thèse de l'auteur, répond à sa volonté de « rassembler des renseignements indispensables à l'intelligence des *Notes de chevet* »[532].

André Beaujard a étudié auprès de Michel Revon. Dans l'introduction à sa traduction, il souligne à son tour, comme l'avait fait son maître avant lui, l'importance historique des éditions du XVIIe siècle, et notamment de celle de Kigin :

> Les « *Notes de chevet* » ont été souvent transcrites et, plus tard, fréquemment éditées. Sei Shônagon' elle-même avait sans doute fait plusieurs brouillons de son texte ; les copistes ont modifié celui-ci, et comme les « *Notes* » furent imprimées pour la première fois au XVIIe siècle, c'est-à-dire six cents ans après avoir été écrites, on comprend qu'il puisse exister d'innombrables variantes. Des commentateurs, parmi lesquels nous trouvons Kitamoura Kighin', dont l'ouvrage parut en 1674, et Katô Ban'zaï, qui écrivit postérieurement, se sont efforcés de pénétrer le sens des phrases, et d'éclaircir les idées après les mots. Leurs travaux ont été repris, à notre époque, par des érudits japonais qui ont donné, des « *Notes de chevet* », de précieuses traductions en langue moderne. Je me suis servi, pour préparer ma version, des ouvrages de deux de ces auteurs. J'ai pris pour base de mon essai le texte publié par M. Mizogoutchi, et j'ai tâché de tirer parti, le mieux possible, des traductions et des savantes notes qu'ils ont, tous les deux, jointes à ces textes. Du reste, ma traduction diffère sans doute, en nombre d'endroits, de celles de MM. Mizogoutchi et Kanéko ; mais ce n'est point que je veuille substituer mon autorité à la leur ; c'est seulement que je n'ai pas su voir les raisons pour lesquelles ils avaient traduit diverses phrases de telle ou telle façon, et que j'ai tenu à fonder ma version sur le texte ancien et non sur les traductions en japonais moderne.[533].

Dans une note de bas de page, il précise s'être appuyé principalement sur l'édition de « M. Mizogoutchi », avec parfois quelques recours à l'édition de « M. Kanéko », et ajoute que c'est presque toujours à l'édition de « M. Kanéko » qu'il fait référence lorsqu'en note il

---

[531] BEAUJARD André, *Sei Shônagon, son temps, son œuvre : une femme de lettres de l'ancien Japon*, Thèse principale pour le doctorat présentée à la faculté des lettres de l'université de Paris, Maisonneuve, 1934.

[532] *Ibid.*, p. 357.

[533] BEAUJARD André, Les Notes de chevet de Sei Shônagon, dame d'honneur au palais de Kyôto, Maisonneuve, 1934, p. XII.

évoque un « autre texte ». L'édition Mizoguchi est une édition mineure et l'on peut supposer que le choix de Beaujard est principalement dû au fait qu'un exemplaire de cette édition était disponible à Paris, à la Bibliothèque de la Société Asiatique, au Palais de l'Institut, où l'avaient déposé Matsuo et Steinilber-Oberlin, les auteurs de la première traduction en français[534]. Le choix de l'édition de Kaneko est beaucoup plus pertinent, car il s'agit d'une édition de qualité. Conscient du fait que les éditions de Kaneko (1921-1924) et de Mizoguchi (1915) s'appuient directement sur l'édition de Kigin, André Beaujard rappellera à nouveau l'importance historique de ce dernier dans l'introduction de la nouvelle édition de sa traduction, en 1960[535].

La traduction française d'André Beaujard, première traduction intégrale du *Livre-oreiller,* s'appuie par conséquent sur deux éditions qui sont des adaptations de l'édition de Kigin, et donc une version tardive et dégradée du texte de la famille Nôin-bon. L'ironie de l'histoire veut que les quelques années écoulées entre la parution de ces deux éditions et la parution de la traduction française par Beaujard sont précisément les années au cours desquelles intervient le grand bouleversement du changement de texte du *Livre-oreiller* : depuis la fin des années 1920, les éditions japonaises favorisent de plus en plus les textes de la branche Sankan. Ce cruel chassé-croisé a pour conséquence que Beaujard traduit un texte devenu totalement obsolète.

En anglais, Arthur Waley publie une traduction partielle en 1930, en se fondant sur l'édition Kaneko[536]. Et c'est encore cette édition Kaneko qui est utilisée par la première traduction complète en anglais, due à Ivan Morris (1967)[537], quoique celui-ci complète sa

---

[534] Voir la « Note des traducteurs », Sei Shônagon, *Les Notes de l'oreiller* (traduites du japonais avec une introduction, par Kuni Matsuo et Stenilber-Oberlin), Stock, 1928, p. 20.

[535] Sei Shônagon, *Notes de chevet* (traduction et commentaires par André Beaujard), Gallimard / Unesco, collection « Connaissance de l'Orient », 1966 (préface datée de 1960), p. 24-25.

[536] Arthur Waley, *The Pillow-Book of Sei Shônagon*, George Allen and Unwin, 1928.

[537] Ivan Morris, *The Pillow Book of Sei Shônagon*, Oxford University Press, 1967. Le choix d'intégrer dans le titre le nom de Sei Shônagon provient de ce que le traducteur perçoit *Makura no sôshi* comme étant un terme générique. Il y aurait un « livre-oreiller » (dont il donne pour équivalent « *Notes of the pillow* ») de Sei Shônagon comme il y aurait eu d'autres livres-oreillers écrits par d'autres auteurs (mais qui ne se seraient pas transmis). Voir p. XI.

traduction en ajoutant les passages qui ne figurent que dans la version Sankan parue aux éditions Iwanami (1958). C'est donc la traduction d'un texte hybride :

> On the whole, [...] it seemed that the advantages of completeness should prevail over those of critical selection. The present translation accordingly includes the entire *Shunsho Shôhon* version as edited by Kaneko Motoomi in 1927, in addition to many sections and passages that do not appear in the *Shunsho Shôhon* and that I have taken from the 1953 Nihon Koten Bungaku Taikei edition of the *Sangenbon* version by Ikeda Kikan and Kishigami Shinji[538].

L'attachement à l'édition Kaneko et au texte de la branche Nôin étonne dans le cas de Morris, à une époque où au Japon la préférence pour la branche Sankan s'est généralisée. Sans doute les traductions en langues étrangères subissent-elles une forme de force d'inertie, d'où découle une répugnance à changer de texte de base et à préférer celui choisi par une traduction antérieure dans la même langue.

Dans les langues où la première traduction est plus récente, la variante Sankan est favorisée : en bulgare, Tzvetana Kristeva traduit à partir de la branche Sankan, en se fondant sur l'édition d'Ishida Jôji (1979-1980).

Il fallut attendre la traduction par Meredith McKinney (2006)[539] pour qu'une traduction en langue anglaise choisisse résolument de traduire la branche Sankan. Fondée sur la nouvelle édition Iwanami (Watanabe, 1991), cette nouvelle traduction permet aux lecteurs anglophones de lire enfin une version du *Livre-oreiller* correspondant à celle que les Japonais lisent de nos jours. En français, nous lisons toujours le *Livre-oreiller* à peu près comme le lisaient les Japonais dans les années 1920.

Conclusion : Éditeurs, chercheurs, traducteurs

L'édition Kigin, découlant d'une forme tardive de la branche Nôin, a pendant deux siècles et demi constitué le texte du *Livre-oreiller*. Vers 1927, cette situation fut remise en question par plusieurs travaux philologiques. Par la suite, des éditions du texte de la branche Sankan et de la branche Nôin ont coexisté, avec une tendance de plus en plus nette à favoriser la variante Sankan. En témoigne notamment le choix du manuscrit du fond Iwase (branche

---

538 *Ibid.*, p. XVI.

539 Sei Shônagon, *The Pillow Book*, Penguin Classics, 2006.

Sankan) pour l'édition de 1958 dans la première version de l'anthologie des classiques de la littérature japonaise des éditions Iwanami[540]. Pour la branche Nôin, la plus récente des éditions de référence est celle de la collection des classiques de la littérature japonaise de Shôgakukan[541], qui édite le manuscrit de la famille Sanjônishi (ms. de l'université Gakushûin).

Depuis 1973, c'est presque exclusivement le texte de la branche Sankan qui est édité. Les éditions les plus courantes sont l'édition de 1991 pour la nouvelle anthologie des classiques de la littérature japonaise d'Iwanami[542], qui se fonde sur le manuscrit de la collection Yômei complété par le manuscrit des archives nationales (Naikaku), et l'édition de 1997 pour la nouvelle collection des classiques de la littérature japonaise de Shôgakukan[543], laquelle se fonde également sur le manuscrit du fonds Yômei, mais complété par le manuscrit Yatomi. La branche Nôin demeure étudiée ou lue en contrepoint de la branche Sankan, mais n'est jamais reprise dans les manuels scolaires, ni les éditions les plus courantes. La branche Sakai et le livre Maeda ne sont lus que par quelques spécialistes. Ils ne font l'objet d'aucune édition courante. Il convient à cet égard de signaler les travaux de Yamanaka Yuki, qui constituent les plus importants travaux consacrés exclusivement à la branche Sakai.

La situation d'aujourd'hui peut être résumée de la façon suivante : il y a une forme de dichotomie entre l'approche pragmatique des éditeurs, qui tend à promouvoir une vision unifiée du texte, et une approche pluraliste de certains chercheurs, qui s'intéressent plutôt à l'histoire du texte dans sa diversité. Les traducteurs sont en général dans une démarche pragmatique. Choisissant une édition récente qui leur semble fiable, ils donnent du texte du *Livre-oreiller* une vision unifiée.

---

[540] IKEDA Kikan, KISHIGAMI Shinji, AKIYAMA Ken (éds), *Makura no sôshi, Murasaki Shikibu nikki*, Iwanami shoten, coll. « Nihon koten bungaku taikei », t. 19, 1958.

[541] MATSUO Satoshi, NAGAI Kazuko (éds.), *Makura no sôshi*, Shôgakukan, coll. « Nihon koten bungaku zenshû », t. 11, 1972.

[542] WATANABE Minoru (éd.), *Makura no sôshi*, Iwanami shoten, coll. « Shin Nihon koten bungaku taikei », t. 25, 1991.

[543] MATSUO Satoshi, NAGAI Kazuko (éds), *Makura no sôshi*, Shôgakukan, collection « Shin Nihon koten bungaku zenshû », t. 18, 1997.

B) Qu'est-ce que « Sei Shônagon » ?

La présentation de l'histoire des éditions nous a permis de mesurer l'écart entre le texte du *Livre-oreiller* à la fin de l'époque d'Edo et ce que ce texte est devenu aujourd'hui. De façon parallèle, entre 1890 et les années 1960, les contours de ce que l'on désigne sous le nom de « Sei Shônagon » ont radicalement changé. L'histoire de l'image de l'auteur obéit à une chronologie qui ne suit pas forcément toujours celle de l'histoire du texte, car elle est soumise à des influences extérieures, comme l'évolution des études consacrées à l'histoire de la littérature japonaise. Mais l'histoire du texte et l'histoire de l'image de l'auteur se nourrissent d'influences réciproques.

Ce changement s'est fait en trois étapes : la première fut le développement d'un portrait psychologique et moral, fondé sur quelques anecdotes du *Livre-oreiller* et les légendes médiévales que nous avons déjà évoquées[544] ; la deuxième fut l'élaboration d'une biographie à proprement parler, c'est-à-dire la mise en forme du récit d'une vie, ancré dans une datation et fondé sur une recherche de la preuve historique ; la troisième phase, enfin, fut la mise en corrélation des éléments développés par les premières phases (description psychologique et biographie) avec un arrière-plan socio-historique. Ce sont donc trois phases assez contrastées, faisant de Sei Shônagon successivement une géniale égoïste, puis une femme émancipée avant l'heure, travaillant après avoir perdu tout soutien, et enfin la représentante la plus brillante d'une culture collective.

Pierre Bayard dit à propos d'Homère que « tout nom d'auteur est un roman ». Il précise : « Loin d'être un simple mot, il attire autour de lui toute une série d'images ou de représentations, tant personnelles que collectives, qui viennent interférer avec le texte et en conditionnent la lecture. [...] Autrement dit, la part d'invention que comporte toute activité de lecture ne s'arrête pas à l'œuvre, elle s'étend jusqu'à l'auteur, qui est lui-même pris dans ce moment de création[545]. » Sei Shônagon constitue une parfaite illustration de ce principe. Le recul historique nous permet de considérer avec distance, et parfois avec amusement, les romans successifs créés par les lecteurs à partir de leur lecture du *Livre-oreiller*. En

---

[544] Voir *supra*, chapitre 2, p. 115 *sq*.

[545] BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, p. 27-28.

présentant de la sorte l'histoire de l'image de Sei Shônagon, nous aurons à cœur de rechercher les signes d'une influence de l'image de l'auteur sur la façon dont le texte est lu.

1. Sei Shônagon : un anti-modèle pour les bonnes épouses (1890-1915)

a) Valeur morale et valeur littéraire

Nous prenons comme point de départ l'année 1890, année charnière parce qu'elle vit la parution de plusieurs études historiques, dont *L'Histoire de la littérature japonaise* de Mikami et Takatsu.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'importance accrue accordée au *Livre-oreiller* passait par sa description en tant qu'« écrit au fil du pinceau ». Ici, nous allons compléter cette analyse en voyant comment cela s'articule avec l'image de l'auteur, absolument centrale dans les ouvrages de l'ère Meiji. La question de la description du *Livre-oreiller* et de son auteur chez Mikami et Takatsu, et plus spécifiquement la question de ce que valent l'œuvre et son auteur, doivent être envisagées dans le cadre plus large de la façon dont ils envisagent l'histoire littéraire du Japon.

Ces deux auteurs produisant un discours de valorisation de la littérature de Heian, et notamment de la prose de Heian, cela les conduit à mettre en lumière des œuvres dont les auteurs sont des femmes, et tout particulièrement le *Roman du Genji* de Murasaki Shikibu et le *Livre-oreiller* de Sei Shônagon.

Comme il s'agit d'un ouvrage dont l'enjeu est d'illustrer ce qui constitue l'essence de l'âme nationale, y est développé un discours dans lequel la question de la moralité est omniprésente, que ce soit en ce qui concerne les époques ou en ce qui concerne les auteurs.

Dans le chapitre consacré à l'époque de Heian, Mikami et Takatsu se montrent critiques envers la moralité de l'époque de Heian, mais cela ne les empêche pas de vanter la valeur de la production proprement littéraire de cette époque :

> Selon nous, la littérature est le reflet de l'âme humaine. L'âme des gens de l'époque de Heian, splendide et raffinée, était pareille aux fleurs, ou pareille à la lune. Ils étaient mous et manquaient de puissance ; étaient voluptueux et manquaient de vertu. Aussi, cette âme, se révélant sous forme de mots, donna naissance à la littérature de Heian, et en retour cette littérature influença les âmes. Et c'est ainsi que l'âme et la littérature, dépendant réciproquement l'une de l'autre, ont guidé la société pendant quatre siècles. Cette époque était ainsi molle et voluptueuse, et pourtant en la considérant du point de vue littéraire,

elle est d'une valeur extrême, et dans sa prose comme dans sa poésie, nombreuses sont les œuvres incontournables.

蓋し文学は人心の射映なり。平安の朝の人心は、艶麗優美なると花の如く、又、月の如し。然れども、柔弱にして気力なく、淫逸にして節操を欠く。さては此人心、文学にあらはれて、平安の朝の文学となり、其文学また翻りて人心を動かし、彼此相頼りて、四百年間の社会を左右したり。

此時代はかくの如く、柔弱なり、又淫逸なりと雖も、国文学の上より観察すれば、極めて価値あるものにして、其散文、韻文どもに見るべき者多し。[546]

Une attitude similaire se retrouve chez Fujioka Sakutarô 藤岡作太郎, qui publie en 1905 une *Histoire générale de la littérature* (*Kokubungaku zenshi* 国文学全史). Fujioka reconnaît la supériorité des études chinoises pour renforcer la nation mais affirme la valeur de la culture féminine de la littérature de Heian pour permettre l'épanouissement de la culture[547].

Dans ces textes, on observe une distinction entre deux formes de valeur : la valeur morale et la valeur littéraire. Or si les caractéristiques morales collectives de la société d'une époque influent sur les caractéristiques des textes littéraires produits par les membres de cette société, cela n'implique pas que les qualités proprement littéraires de ces œuvres dépendent de leurs éventuelles qualités morales. Une distinction similaire se retrouve dans la vision des individus. On trouve ainsi dans les mêmes textes des propos évaluant la moralité des auteurs, mais un commentaire dépréciant la moralité d'un auteur n'empêche pas d'énoncer sa valeur littéraire.

---

[546] MIKAMI et TAKATSU, *op.cit.*, p. 209-210.

[547] Voir SHIRANE Haruo, SUZUKI Tomi (dir.), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity and Japanese Literature* (L'invention des classiques : modernité, identité nationale et littérature japonaise), Stanford University Press, 2000. p. 11-12.

b) Murasaki Shikibu et Sei Shônagon : l'indissociable couple Shisei 紫清

L'association du *Livre-oreiller* et du *Roman du Genji* dans un éloge commun, déjà présente dans l'édition de Kitamura Kigin, a fait florès à l'ère Meiji.

C'est ainsi que Haga et Tachibana les désignent ensemble comme : « les deux joyaux des lettres anciennes » *kobun no sôheki* 古文の双璧[548], tandis que Mikami et Takatsu usent d'une expression presque identique : « les deux joyaux des lettres élégantes » *gabun no sôheki* 雅文の双璧[549]. Dans un ouvrage plus tardif, Haga Yaichi vante le *Livre-oreiller* en disant que cette œuvre est « célébrée à l'égal du *Roman du Genji* de Murasaki Shikibu » *Murasaki Shikubu no Genji monogatari to ainarande wa ga kuni no kokubun ni sôzetsu to tonaerareru* 紫式部の源氏物語と相並んで我國の國文に双絶と唱へられる[550].

Cette association des deux œuvres dans un même éloge est relativement étonnante, tant les histoires de la transmission de l'une et l'autre furent différentes. Si le *Roman du Genji* fut constamment placé près du sommet de la hiérarchie des textes depuis le Moyen Âge, et tout aussi constamment loué, étudié, imité, nous avons vu à maintes reprises que tel n'était pas le cas du *Livre-oreiller*. Mais malgré cet état de fait, des citations faisant un éloge conjoint des deux se retrouvent sporadiquement dans certains écrits. Ainsi par exemple dans *Les Heures oisives*, mais aussi dans un ouvrage de Sôgi. Au XVIIe siècle, l'expression est courante, et elle figure dans la préface du *Commentaire du printemps et de l'aurore*. Nous voudrions ici avancer l'hypothèse selon laquelle l'édition de Kigin a joué un rôle de catalyseur de l'appréciation du *Livre-oreiller* par les historiens de l'ère Meiji. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, Kigin affirme dans sa préface que le *Livre-oreiller* est « estimé autant que le *Roman du Genji* », lequel est qualifié de « plus grand trésor de notre pays ». Lire le *Livre-oreiller* dans l'édition de Kigin, cela revient à en lire le texte précédé de l'affirmation de sa valeur. L'association valorisante au *Roman du Genji* est devenue

---

548 HAGA et TACHIBANA, *op.cit.*, p. 58.

549 MIKAMI et TAKATSU, *op.cit.*, p. 318.

550 HAGA, *op.cit.*

depuis l'ère Meiji une constante des descriptions du *Livre-oreiller*, et se retrouve jusqu'aux notices de dictionnaires de nos jours[551].

Ce qui est plus spécifique à l'ère Meiji est le glissement de la comparaison entre les deux œuvres à la comparaison entre leurs deux auteurs. Car ce ne sont plus deux titres, mais deux noms de personnes que l'on associe.

Ainsi dans l'ouvrage de Haga Yaichi et Tachibana Senzaburô : « Sei Shônagon, qui était la fille de Kiyohara no Motosuke, le gouverneur de la province de Higo, fut en son temps l'égale de Murasaki Shikibu, réputée pour sa grande science[552]. »

Cette association entre les deux figures des lettres anciennes se cristallise dans des expressions abrégées où elles se fondent l'une dans l'autre, comme *Sei Shi jijo* 清紫二女 ou *Shi Sei ryôjo* 紫清両女, deux expressions dans lesquelles *Sei* est l'abréviation de Sei Shônagon et *Shi* l'abréviation de Murasaki Shikibu (*Shi* étant la lecture sino-japonaise de Murasaki). Quant à *jijo* 二女 ou *ryôjo* 両女, ce sont deux expressions qui signifient « les deux femmes ». On pourrait donc traduire ces expressions par « les deux femmes Shi et Sei ».

Dans *Dix leçons de littérature japonaise*, Haga écrit encore :

> Cette époque brillante où le pouvoir était concentré, à égalité, entre les deux cours de l'impératrice et de l'impératrice première, fut une époque où, en littérature aussi, ces deux femmes Shi et Sei (*Shi Sei ryôjo*) étaient telles deux sommets se faisant face[553].

La tendance à s'intéresser en priorité aux auteurs est une forte caractéristique des historiens de la littérature de l'ère Meiji. C'est tout particulièrement vrai de Haga et Tachibana, puisque leur ouvrage est structuré par la nécessité d'associer un auteur à chaque œuvre[554]. C'est moins visible chez Mikami et Takatsu, dont l'ouvrage est le premier à être

---

[551] C'est le cas notamment de l'entrée « *Makura no sôshi* » dans le dictionnaire *Kôjien* : « [Le *Makura no sôshi*] est considéré, avec le *Genji monogatari*, comme l'un des deux joyaux de la littérature de l'époque de Heian (*Genji monogatari to tomo ni Heian bungaku no sôheki to sareru* 源氏物語とともに平安文学の双璧とされる) ».

[552] HAGA et TACHIBANA, *op.cit.*, p. 58.

[553] HAGA, *op.cit.*, p. 38.

[554] Voir notamment LOZERAND, *op.cit.*, p. 272-285.

organisé selon les époques et les genres, la chronologie et la logique générique semblant donc premières chez eux. Et pourtant, la propension à glisser de la description de l'œuvre à la présentation des auteurs est, là encore, évidente :

> Nous avons précédemment discuté du texte du *Roman du Genji.* Pour évoquer les *Notes de chevet*, nous souhaitons montrer ce qui différencie ces deux œuvres, afin de comparer ces deux joyaux des lettres raffinées. De ces deux livres, l'un est un roman (*monogatari*), l'autre est un essai au fil du pinceau (*zuihitsu*) et de ce fait il va de soi qu'ils diffèrent en ce qui concerne la forme (*teisai*)[555]. Nous allons maintenant décrire les différences entre les styles (*bunpitsu*). Ces deux femmes, Sei Shônagon et Murasaki Shikibu (*Shi Sei jijo*), étaient deux écrivaines sans pareilles à leur époque (*tôji musô no keishû*) : leur science était immense, elles étaient d'une haute distinction, elles étaient l'égale l'une de l'autre, si bien qu'on est en peine de dire laquelle des deux était supérieure, laquelle était inférieure.
> 余輩は先に、既に源氏物語の文を評論せしにより、枕の草子を論ずるに当たりてはかれとこれを照らし合して、雅文の双璧を比較するの便りとせん。此二書、一は物語にして、一つは随筆なれば、其体裁の異なるは論なし。今は唯其文筆の上にあらはれたる差異を云はん。此紫清二女、共に当時無双の閨秀にして、学問の博さ、気韻の高さ、互いに相伯仲して其の間に軒輊をなしがたし。[556]

Ce passage introduit une comparaison entre les caractères des deux femmes, qui explique selon Mikami et Takatsu la différence de nature des deux œuvres.

Suivons bien le cheminement : Mikami et Takatsu nous annoncent que pour décrire le *Livre-oreiller*, il faut le comparer avec l'œuvre qui lui est d'égale valeur, le *Roman du Genji*. Puis ils ajoutent que pour comprendre pourquoi les deux livres diffèrent en forme, il faut s'intéresser à leurs auteures respectives, qui sont aussi égales en savoir et en distinction que les deux joyaux qu'elles ont produits sont égaux en beauté.

D'ailleurs, bien qu'ayant commencé en comparant le *Livre-oreiller* au *Roman du Genji*, Mikami et Takatsu changent en cours de description l'un des éléments de la comparaison : ce n'est plus le *Roman du Genji* mais le *Journal de Murasaki Shikibu* qu'ils observent, arguant que ce dernier est d'une nature plus proche de celle du *Livre-oreiller*. C'est bien

---

[555] Par « forme », il faut ici entendre quelque chose de l'ordre du genre de l'œuvre, puisqu'ici il s'agit du roman et de l'écrit au fil du pinceau.

[556] MIKAMI et TAKATSU, *op.cit.*, p. 321.

parce que l'élément central de l'analyse de l'œuvre est la compréhension du caractère de l'auteur qu'il est possible de passer aussi facilement de la présentation d'une œuvre (*Le Roman du Genji*) à l'analyse d'une autre (*Le Journal de Murasaki Shikibu*).

Dans les textes de l'ère Meiji, l'égalité de valeur entre Murasaki Shikibu et Sei Shônagon est exprimée soit par des expressions qui isolent ce couple des autres auteurs, disant que nul autre ne pouvait rivaliser avec elles, soit par des expressions qui disent l'impossibilité de considérer l'une comme supérieure à l'autre. Cependant, plusieurs éléments viennent contredire cette omniprésente affirmation d'égalité. Tout d'abord, cette comparaison est toujours convoquée pour présenter le *Livre-oreiller* mais jamais pour présenter le *Roman du Genji*. On chercherait en vain, dans une présentation du *Roman du Genji*, une affirmation selon laquelle le *Roman du Genji* est, à égalité avec le *Livre-oreiller*, l'un des deux joyaux des lettres anciennes du Japon, ou que Murasaki Shikibu est aussi lettrée que Sei Shônagon. De ce constat ressort l'impression que ces deux œuvres sont placées sur un pied d'égalité... inégal. Le *Livre-oreiller* est admirable relativement au *Roman du Genji*, mais le *Roman du Genji* est en revanche admirable absolument.

De surcroît, dès que l'on entre dans les descriptions détaillées des caractères des deux femmes, les termes employés pour décrire Sei Shônagon sont souvent une forme d'éloge ambigu, voire clairement dépréciatif.

c) Que vaut Sei Shônagon en tant que femme ?

Outre le fait d'avoir vécu à la même époque, Sei Shônagon et Murasaki Shikibu ont un autre point commun : elles sont des femmes, ce que les savants de l'ère Meiji n'oublient jamais de bien signaler par des termes spécifiques.

Il en est ainsi du terme *keishû* 閨秀 employé par Mikami et Takatsu : à l'époque d'Edo il servait à désigner, dans le domaine de la peinture, des « femmes artistes », mais à l'ère Meiji il était utilisé pour désigner des « femmes auteurs »[557]. Il en va de même pour

[557] Voir KAMEI Hideo 亀井秀雄, « Meiji-ki "joryû sakka" no buntai to kûkan » 明治期「女流作家」の文体と空間 (Style et espace chez les « écrivaines » de l'époque de Meiji), Texte d'une

l'expression « femmes de science » (*onna no gakusha* 女の学者), utilisée par Haga Yaichi[558].

Or, si les deux femmes sont à égalité en intelligence et en érudition, elles ne le sont pas dans leurs façons d'être femmes. Car si Murasaki Shikibu est perçue comme le modèle de l'épouse et de la mère idéale, ce n'est pas le cas de Sei Shônagon, qui ne sait pas se comporter comme une femme. Et malgré les affirmations réitérées d'égalité entre les œuvres et leurs auteurs, la description antagoniste des caractères laisse percevoir que l'une est estimée plus que l'autre.

> Toutefois, qu'en est-il de leurs caractères (*jinbutsu* 人物) ? L'une était, comme nous l'avons déjà écrit, douce et chaste (*onjû teishuku* 温柔貞淑) ; étant un parangon de vertu féminine (*tokugyô aru fujin no kikan* 徳行ある婦人の亀鑑), ce qui se révèle dans ce qu'elle écrit est naturellement de cette veine. L'autre est trop moderne (*amari imayô* あまり今様) ; elle ne sait contenir ses mouvements intérieurs et de plus s'enorgueillit souvent de ses connaissances. Par conséquent, bien que Murasaki Shikibu soit lettrée, elle ne le montre pas et feint même d'ignorer le caractère signifiant « un » (*ichi*), tandis que Sei Shônagon, ne considérant pas les hommes comme des hommes, leur répond en invoquant anecdotes anciennes et citations célèbres, si bien que sa vigueur a fait l'étonnement de plus d'un homme dans les temps ultérieurs[559].
>
> されども、其人物に至りては、一は既に前に云いしごとく、温柔貞淑にして、徳行ある婦人の亀鑑なるがゆえに、其文章にあらはれたるところ、自づから其風あ

---

conférence prononcée le 14 mai 1995 à l'université de Washington : http://homepage2.nifty.com/k-sekirei/symposium/western/wash_01.html (site personnel de l'auteur, consulté le 15 août 2013).

[558] HAGA, *op.cit.*.

[559] MIKAMI et TAKATSU, *op.cit.*, p. 321-322.

り、他はあまり今様にして、内行も収まらず、且つ才学に誇ること常なり。故に、式部は博学なりといへども、之をあらはさず。一という文字をだに、知らざるさましたれども、清少納言は、男を男とも思はず、故事古語を引きて、盛んな議論し、其活発なること鬚眉男子も、しばしば後に瞠若たることあり。

À l'appui de ces affirmations, sont cités un extrait du *Livre-oreiller* qui constitue une mise en scène de la vaste science de la narratrice : l'anecdote du pic de Kôro et du store relevé, puis une évocation de la première anecdote relative à Sei Shônagon dans les *Propos sur les choses du passé*, où celle-ci répond avec panache à une remarque méprisante émanant de jeunes hommes, en se comparant aux os d'un fringuant cheval. On retrouve dans ces descriptions de Sei Shônagon les traits qui étaient mis en valeur à la fin de l'époque de Heian et du Moyen Âge : sa connaissance des textes chinois, son arrogance face aux hommes, sa fin misérable. Ce sont là d'étranges éloges, où l'affirmation appuyée de la valeur est toujours accompagnée d'une description plutôt dévalorisante.

La présentation par Hayashi Shigetarô, quinze ans plus tard, va plus loin dans le même registre. Après l'affirmation de l'égalité des deux femmes, les propos censés dire les qualités de Sei Shônagon sont à double tranchant :

> Pour comparer le *Roman du Genji* et le *Livre-oreiller*, il est difficile de désigner qui des deux auteurs était supérieure à l'autre, car toutes deux étaient incontestablement des génies de leur temps, cependant leurs caractères étaient fort différents. Shikibu était chaste et modeste (*teishuku kenjô* 貞淑謙譲), si bien que c'est cette attitude qui naturellement transparaît dans ses textes aussi, et qu'elle dissimule l'art de son pinceau. [...] Sei Shô [= Sei Shônagon] est vive (*kibin* 機敏), d'une intelligence sans faille, fière de sa science, ne réprime pas ses mouvements intérieurs, d'une force de caractère telle qu'elle refuse de plier devant autrui, buvant beaucoup, toujours en train de débattre, comme ces hommes vigoureux qui venaient à tout instant se mettre en avant auprès de l'impératrice[560].

L'affirmation selon laquelle Sei Shônagon aimait boire demeure relativement rare[561] et n'aura pas une grande postérité[562]. Mais, pour l'essentiel, c'est le développement du portrait,

---

[560] HAYASHI, 1905.

[561] La plus ancienne occurrence de cette affirmation que nous ayons trouvée se trouve dans l'introduction à l'édition de Matsudaira Shizuka, qui l'étaye en citant un extrait du journal de

en germe chez Mikami et Takatsu, d'une femme au fort caractère, qui ne se soucie de rien d'autre que de satisfaire ses caprices et ses humeurs. De texte en texte, le paradigme de l'opposition entre les deux femmes s'affirme. Murasaki Shikibu est perçue comme une bonne épouse et une mère avisée. Sei Shônagon, à l'inverse, est le modèle de la femme libre. En effet, à l'ère Meiji, il était acquis que Sei Shônagon était une célibataire sans enfant. Ceci sera démenti par les études biographiques ultérieures[563], mais à l'ère Meiji, c'est une certitude étayée par une phrase dans le colophon de certains manuscrits anciens.

Se développe ici un discours qui juge les deux femmes auteurs à l'aune de la place qu'une femme est censée tenir dans la société. On en perçoit toutes les implications si l'on sort du cadre des études sur l'histoire littéraire *stricto sensu*. En effet, ces descriptions contrastives de Sei Shônagon et Murasaki Shikibu ont nourri vers la fin de l'ère Meiji et le début de l'ère Taishô des discours utilisant Sei Shônagon comme modèle ou comme anti-modèle féminin. Pour le versant positif, Higuchi Ichiyô 樋口一葉 évoque dans plusieurs poèmes le célibat de Sei Shônagon pour exprimer sa propre situation, tandis que la féministe Ueno Yô 上野葉 en fait un modèle de femme qui choisit de ne pas se marier[564]. À ces *pro* Sei Shônagon s'oppose un camp des *anti*, dont le cas le plus spectaculaire est celui d'Umezawa Waken

---

Fujiwara no Michitaka, où il est question d'une dame de compagnie, fille d'un gouverneur de Higo, qui buvait beaucoup. Il considère que la présence, dans la liste des « Choses qui égayent le cœur » de l'élément « De l'eau qu'on boit quand on se réveille la nuit. » pourrait être un indice allant dans le même sens. MATSUDAIRA, *op.cit.*, t. 1, p. 44-45.

[562] Elle resurgit néanmoins en français dans l'*Anthologie de littérature japonaise* de Michel Revon, qui la réfute. REVON Michel, *op. cit.*, p. 195.

[563] KISHIGAMI, 1943.

[564] NAKAJIMA, *op.cit.*

梅澤和軒[565]. Dans la préface de son ouvrage intitulé *Sei Shônagon et Murasaki Shikibu* (*Sei Shônagon to Murasaki Shikibu* 清少納言と紫式部), Umezawa fustige les figures emblématiques de la femme nouvelle (*atarashiki onna* 新しき女), comme Olympe de Gouge, la Nora de *Maison de poupée* et Ellen Key. Sei Shônagon, présentée comme une « femme nouvelle » avant l'heure, est décrite comme « célibataire, instable, arrogante, ayant une forte personnalité » (*dokushin de hôrô de kyôkan de gôtô* 独身で放浪で嬌奸で豪宕), par opposition à une Murasaki Shikibu « bonne épouse, mère avisée, chaste et douce » (*ryôsai de kenbo de teisô de onryô* 良妻で賢母で貞操で温良)[566].

Il y a là une projection sur les auteurs des temps anciens des débats sociétaux de l'époque. La « femme nouvelle » Sei Shônagon, jugée trop arrogante, est présentée en contrepoint de la « chaste » Murasaki Shikibu[567], laquelle est présentée en modèle idéal de la femme. Les termes employés pour décrire cette dernière sont éminemment modernes : dans un contexte de recomposition de la conception de la famille autour de la cellule familiale restreinte, fondée sur la monogamie, se développe un idéal de la femme vertueuse et bien éduquée, dévouée à l'éducation d'enfants qui feront la force de la nation, ce qui est résumé par les expressions de *ryôsai* 良妻 (bonne épouse) et *kenbo* 賢母 (mère avisée)[568].

d) Psychologie de l'auteur, style et genre littéraire

Les historiens des lettres ne vont pas aussi loin qu'Umezawa et ne sont jamais aussi clairement critiques, mais leurs descriptions de Sei Shônagon sont loin de proposer au

---

[565] Voir UMEZAWA Waken 梅澤和軒, *Sei Shônagon to Murasaki Shikibu* 清少納言と紫式部 (Sei Shônagon et Murasaki Shikibu), Jitsugyô no Nihon sha, 1912, p. 1-21. Ce discours hostile à Sei Shônagon est présenté dans les deux articles suivants : MIYAZAKI, 2009, et TSUSHIMA, 2011.

[566] UMEZAWA Waken, *op. cit.*, p. 27.

[567] À propos de l'importance de la chasteté dans les débats de l'ère Taishô, voir KONUMA 2012. À propos des « femmes nouvelles », voir SAUCIER 2012. Notons toutefois que ces deux articles concernent une période légèrement postérieure à celle qui nous intéresse.

[568] Voir GALAN Christian et LOZERAND Emmanuel, *La Famille japonaise moderne (1868-1926). Discours et débats*, Philippe Picquier, 2011, p. 47-48 et p. 61-63.

lecteur un modèle admirable. Et pourtant, elles aboutissent *in fine* à une forme de valorisation, car c'est ce caractère de Sei Shônagon qui a, selon eux, donné naissance au genre des écrits au fil du pinceau.

Si Mikami et Takatsu, puis Hayashi Shigetarô, s'intéressent tant au caractère des auteurs classiques, ce n'est pas seulement parce qu'ils cherchent dans les figures du passé des modèles pour leurs contemporains : c'est parce qu'ils perçoivent une profonde corrélation entre le caractère des auteurs et la forme des œuvres.

Chez Mikami et Takatsu, de même que la littérature nationale est l'expression de l'âme de la Nation, et que la littérature d'une époque exprime la nature de cette époque, la littérature que produit un auteur est le reflet de la psychologie de cette personne. Ce postulat les conduit à décrire de la façon suivante le *Livre-oreiller* :

> Dans l'ensemble, le style des essais au fil du pinceau est dans la plupart des cas de réagir à ce qui provient de l'extérieur ; c'est la compilation d'écrits qui consignent ce que, à tel ou tel moment, on a vu, on a entendu, on a ressenti. [...] Par la profondeur de la pensée, par l'excellence des controverses, par la liberté du style, par l'intérêt que suscite les récits, il n'est rien, dans les temps anciens, qui égale le *Livre-oreiller*[569].

C'est bien le caractère impulsif et extraverti de Sei Shônagon qui a pu donner naissance à cette prose au style original.

De même, après avoir fait le portrait de Sei Shônagon sous les traits d'une femme trop libre, Hayashi Shigetarô poursuit, en des termes très proches de ceux employés par Mikami et Takatsu :

> Par conséquent, sa prose aussi est brève et elliptique, abonde en revirements, et est pourvue d'avantages originaux. C'est en particulier son pinceau critique qui doit le plus retenir notre attention. Autrement dit, parmi les écrits au fil du pinceau, du fait de la profondeur de sa signification, la spiritualité des controverses, la liberté du style, l'intérêt des récits, rien dans les temps anciens n'égale le *Livre-oreiller*[570].

---

[569] MIKAMI et TAKATSU, *op. cit.*, p. 322-323.

[570] HAYASHI, *op. cit.*

Ainsi, le caractère fier et libre de Sei Shônagon, qui peut porter à des jugements négatifs s'il est envisagé à l'aune de l'idéal féminin, fait à l'inverse l'objet d'éloges s'il est envisagé comme ayant rendu possible une œuvre singulière et admirable.

Nous avons vu que, chez Mikami et Takatsu, le constat du manque de vertu des hommes et femmes de l'époque de Heian n'impliquait pas l'absence de valeur littéraire des œuvres de cette époque. Une même distance entre valeur morale et valeur littéraire est observable à l'échelle des individus. Certes, le caractère d'un auteur se reflète dans les caractéristiques de son œuvre. Mais ce constat n'est pas porteur d'une charge dévalorisante. Le cas de Sei Shônagon montre que l'énoncé des traits de caractères d'un auteur ne s'arrête pas à la valorisation ou dévalorisation morale ; il a pour but la caractérisation du style propre à cet auteur.

Signalons pour finir que l'opposition entre Murasaki Shikibu et Sei Shônagon perdure sous la double métaphore de la fleur de prunier d'un blanc immaculé pour la première et de la fleur de cerisier à la teinte moins pure mais plus attrayante pour la seconde, qui fleurit durablement dans les descriptions du *Livre-oreiller* en français[571]. Plus largement, les descriptions en français sont restées durablement attachées à cette opposition de caractère entre Murasaki Shikibu et Sei Shônagon, au moins jusqu'aux années 1960 (préface d'André Beaujard à la nouvelle édition de sa traduction) et 1970 (article de René Sieffert pour l'*Encyclopaedia Universalis*). Ceci révèle que les descriptions en français sont demeurées très influencées par les descriptions de l'ère Meiji, à une époque où les études japonaises s'attachaient plutôt à la biographie ou à l'arrière-plan historique qu'à la psychologie des auteurs.

De cette présentation de l'image du *Livre-oreiller* et de Sei Shônagon à l'ère Meiji, nous retirons un bilan contrasté. La description du *Livre-oreiller* par comparaison au *Roman du Genji* a indéniablement abouti à une certaine valorisation de l'œuvre, et à son installation

---

[571] Voir REVON, *Anthologie de la littérature japonaise*, p. 196 (p. 204 dans la nouvelle édition), Beaujard (1960), p. 24. Nous n'avons pas trouvé l'origine de cette métaphore dans les textes japonais. Mikami et Takatsu, par allusion à une citation chinoise, comparent Murasaki Shikibu à un bon vin, et Sei Shônagon à un excellent vin mais avec quelques impuretés (p. 325). Se pourrait-il que ce soit une transposition, plus acceptable, de cette métaphore ?

définitive dans le corpus canonique des classiques de la littérature japonaise. Le *Livre-oreiller* est désormais un livre à lire, sa place est acquise dans les anthologies, les manuels scolaires et les anthologies. Cependant, les descriptions par opposition entre Sei Shônagon et Murasaki Shikibu ont fortement contribué à donner de Sei Shônagon l'image d'une femme peu vertueuse et arrogante, ce qui la placerait plutôt en position d'anti-modèle. Mais paradoxalement, ne pas être un modèle de vertu n'empêche pas d'être un modèle pour l'écriture. Les descriptions laudatives du style du *Livre-oreiller*, lequel est présenté comme découlant du caractère de l'auteur, permettent de réaffirmer que c'est un chef d'œuvre des lettres anciennes, et par conséquent permettent que le genre des écrits au fil du pinceau devienne une forme possible d'expression littéraire.

Ce mode de présentation de Sei Shônagon n'est pas seulement dépréciatif : il est aussi statique. Il repose sur la description du caractère de Sei Shônagon en dehors de toute temporalité. Or, c'est peu de temps plus tard que vont se développer des discours réellement biographiques.

2. Une vie à découvrir derrière l'œuvre : la naissance des études biographiques (1940-1960)

Entre les années 1920 et la fin des années 1930, il n'y a guère de nouveaux travaux visant à décrire Sei Shônagon, sa vie ou son caractère. Sans doute est-ce parce qu'en ces années, l'énergie de ceux qui effectuaient des recherches sur le *Livre-oreiller* portait principalement sur l'étude de la tradition manuscrite et la comparaison entre les différents manuscrits.

La connaissance de la biographie de Sei Shônagon repose principalement sur les travaux de deux auteurs, Kishigami Shinji 岸上慎二 et Tanaka Jûtarô 田中重太郎, et se concentrent sur les décennies 1940 et 1950.

Ces travaux de Kishigami et de Tanaka étaient en rupture avec les présentations du caractère de Sei Shônagon telles qu'on pouvait les trouver dans l'ouvrage de Mikami et Takatsu par exemple, mais ils pouvaient s'appuyer sur quelques apports antérieurs.

Tout d'abord, il nous semble que les prémisses de la reconstitution biographique se trouvent dans la glose de Kitamura Kigin, comme nous avons voulu le démontrer dans le chapitre 7.

D'autre part, avant la parution de monographies détaillant la vie de Sei Shônagon, des éditions proposaient en annexe du texte édité et commenté des documents mettant en parallèle l'histoire de la cour impériale (telle qu'elle peut être reconstituée par des sources historiques) et les évènements relatés dans le *Livre-oreiller*. Le plus ancien cas d'une telle édition étant celle de Kaneko Motoomi, en 1921-1925. L'apport de dispositifs de ce type est déterminant. Il aboutit à la possibilité d'une double logique de la lecture : la première logique est celle de la lecture linéaire du texte, avec des anecdotes présentées dans un ordre aléatoire et insérées entre des sections de natures diverses (listes, pensées). La seconde linéarité est celle des tableaux historiques et biographiques ; constituée des anecdotes et d'autres éléments historiques, le tout remis dans un ordre chronologique supposé, elle forme une sorte de diégèse en appendice du texte. Ainsi, le lecteur a-t-il la possibilité de relire l'œuvre à la lumière de cette chronologie reconstituée, ce qui fait du présupposé biographique, et de la linéarité que cela implique, d'importants éléments structurant la lecture du *Livre-oreiller* au XXe siècle. Le *Livre-oreiller* devient un texte intime de l'ordre des mémoires, dont les divers éléments se présentent à la lecture dans le désordre. Fournir en annexe une trame chronologique est un moyen de remédier à ce désordre sans attenter à l'intégrité de l'œuvre.

Les schémas généalogiques sont dans le prolongement d'une même démarche. Ils présupposent derrière l'œuvre la présence structurante d'une personne, et inscrivent celle-ci dans une logique de lignée familiale, mais aussi dans une certaine logique sociale.

Paru en 1943, l'ouvrage de Kishigami Shinji, *Étude sur la biographie de Sei Shônagon*, (*Sei Shônagon denki kô* 清少納言伝記攷) fait une synthèse des sources historiographiques fiables permettant de reconstituer la biographie de Sei Shônagon. Il est organisé en cinq chapitres : « À propos du nom de Sei Shônagon », « À propos de la généalogie de Sei Shônagon », « À propos de la famille de Sei Shônagon », « À propos du service auprès de l'impératrice de Sei Shônagon » et « À propos des dernières années de Sei Shônagon ».

La démarche mise en œuvre par Kishigami s'appuie sur le présupposé que la totalité du *Livre-oreiller* est un témoignage historique impliquant Sei Shônagon. Auteur, narrateur et personnage se confondent. Ceci permet un processus de définition réciproque : tout élément contenu dans le *Livre-oreiller* vaut preuve biographique, et tout élément de la vie de Sei Shônagon pouvant être déduit d'une source extérieure doit pouvoir être mis à profit pour

mieux comprendre le *Livre-oreiller*. L'œuvre parle de l'auteur, et l'auteur se donne à lire tout entière dans l'œuvre.

Très logiquement, dans son édition de 1947, Tanaka Jûtarô intègre les résultats de ses travaux biographiques sous la forme d'un tableau biographique présentant la vie de Sei Shônagon dans un ordre chronologique, situé en fin de volume[572]. Dès lors, cet élément du paratexte devient indispensable à toute nouvelle édition, et les principales données biographiques se retrouvent également dans la glose marginale et dans les préfaces.

Le présupposé biographique est depuis lors l'un des plus importants vecteurs de la lecture du *Livre-oreiller*. *Le Livre-oreiller* est devenu le récit de la vie d'une femme. Cette possibilité de lecture se perçoit de façon manifeste dans les adaptations en bande dessinée, qui sont des narrations plus ou moins linéaires de la vie d'une Sei Shônagon recréée grâce aux travaux biographiques, dans lesquels viennent s'insérer des extraits des anecdotes du *Livre-oreiller*[573].

On en retrouve également l'écho dans les adaptations romancées du *Livre-oreiller* : *Autrefois, l'aurore*. *Le roman du Livre-oreiller* (*Mukashi, akebono*. *Shôsetsu Makura no sôshi* むかし・あけぼの一小説枕草子) publié par Tanabe Seiko en 1983[574], et *Le Livre de Tsukinowa* (*Tsukinowa-zôshi* 月の輪草子) publié en 2012 par Setouchi Jakuchô, qui se

---

[572] TANAKA Jûtarô 田中重太郎 (ed.), *Makura no sôshi* 枕冊子, Asahi shinbun sha 朝日新聞社, collection « Nihon koten zensho » 日本古典全書, 1947 (un volume).

[573] MORI Yûko 森有子, HIRATA Yoshinobu 平田喜信, *Makura no sôshi* 枕草子 (Le Livre-oreiller), Kumon shuppan くもん出版, 1991 ; MENDÔ Kazuki 面堂かずき, *Makura no sôshi* 枕草子 (Le Livre-oreiller), collection « NHK manga de yomu koten » (Les classiques lus en *manga* de la NHK), Hômu sha ホーム社, 2006.

[574] TANABE Seiko 田辺聖子, Mukashi, akebono. Shôsetsu Makura no sôshi むかし・あけぼの一小説枕草子 (Autrefois, l'aurore. Le roman du *Livre-oreiller*), Kadokawa Shoten 角川書店, 1983.

présente comme des mémoires écrites à la fin de sa vie par une Sei Shônagon nostalgique[575].

Si en France *Le Livre-oreiller* est objet d'imitations, c'est en tant que listes ou qu' « écrit au fil du pinceau ». Au Japon, en revanche, c'est cette lecture biographique qui stimule l'imagination et la créativité des auteurs, jusqu'à nos jours.

3. Shônagon, porte-parole du « salon » de l'impératrice Teishi (à partir de 1960)

Parallèlement aux études biographiques mettant en valeur le parcours individuel d'une femme, se développe une autre tendance qui insiste à l'inverse, ou de façon complémentaire, sur ce que le *Livre-oreiller* révèle de l'histoire sociale.

À partir de la fin des années 1940 avec Saigô Nobutsuna et plus encore à partir des années 1960 avec Akiyama Ken, Sei Shônagon est perçue comme l'une des représentantes d'une classe sociale particulière : les filles de gouverneurs de provinces (*zuryô* 受領). Les gouverneurs de province constituaient la basse ou moyenne noblesse, par opposition à la haute noblesse des fonctionnaires de la cour, mais il est établi que certains d'entre eux constituaient l'élite lettrée de leur époque. C'est pourquoi les filles de gouverneurs, comme Sei Shônagon, Murasaki Shikibu ou Izumi Shikibu, étaient les plus brillants éléments de la cour des impératrices qu'elles servaient. On perçoit les cours des impératrices comme des salons, où Sei Shônagon et ses semblables jouent un rôle central.

Il y a là une rupture majeure avec toutes les présentations antérieures du *Livre-oreiller* : il s'agit beaucoup moins d'une œuvre personnelle, que l'expression d'une culture commune à toute une cour. Les éditions récentes répercutent cette évolution de la recherche dans la glose.

Un renversement similaire de l'interprétation n'est pas propre au *Livre-oreiller* : il est observable en ce qui concerne d'autres œuvres de l'époque de Heian, comme les *Mémoires d'une éphémère* (*Kagerô nikki* 蜻蛉日記, 954-974) ou le *Récit non sollicité* (*Towazu-gatari* とはずがたり, 1313 *ad quem*), toutes œuvres pour lesquelles les études

---

[575] SETOUCHI Jakuchô 瀬戸内寂聴, *Tsukinowa-zôshi* 月の輪草子 (Le Livre de Tsukinowa), Kôdan sha 講談社, 2012.

récentes insistent moins sur la sensibilité singulière des auteurs, et plus sur leurs liens avec leur entourage ou les membres de la cour.

On peut considérer que sont inspirées par le paradigme de la sociologie de la littérature toutes les études qui présentent *Le Livre-oreiller* comme « littérature de cour » (*ôchô bungaku* 王朝文学), « littérature féminine » (*joryû bungaku* 女流文学)[576].

Dans ces études, Sei Shônagon et Murasaki Shikibu ne sont plus opposées, mais rapprochées par leur appartenance à un même milieu et à une même période historique. Illustration emblématique de cette vision des choses, lorsque *Le Livre-oreiller* paraît dans l'anthologie de littérature japonaise classique des éditions Iwanami en 1958, il partage un même volume avec *Le Journal de Murasaki Shikibu*. La mention publicitaire placée sur le bandeau rassemble les deux auteurs et les deux œuvres dans un éloge commun : « La cour de Heian peinte par deux fières génies féminins ; des sensibilités raffinées pour une littérature de salon ! » (*Hokori takai saijo-tachi no egaku Heian kôtei no senren sareta kankaku to shakô no bungaku* 誇り高い才女たちの描く平安宮廷の洗練された感覚と社交の文学！).

Orientées par ces thématiques de la recherche, les commentateurs récents accordent beaucoup d'importances à certaines sections narratives du *Livre-oreiller*, comme l'anecdote du chien Okinamaro, condamné à l'exil pour avoir attaqué la chatte favorite de l'empereur. Il y a aujourd'hui consensus pour considérer que ce récit est une métaphore de la disgrâce de la famille du grand chancelier Michitaka, l'exil du chien symbolisant l'exil imposé à Korechika, frère de l'impératrice Teishi, après la mort de son père Michitaka. Cette lecture métaphorique fut suggérée pour la première fois par Kaneko Motoomi (1921-1924), mais elle prend une dimension nouvelle, plus systématique dans le contexte des études inspirées par l'histoire sociale. La violence de l'émotion de la narratrice et de ses compagnes dans ce

---

[576] SUZUKI Hideo 鈴木日出男, *Sei Shônagon to Murasaki Shikibu : ôchô jôryû bungaku no sekai* 清少納言と紫式部 – 王朝女流文学の世界 (Sei Shônagon et Murasaki Shikibu. L'univers de la littérature féminine de cour), Hôsô daigaku kyôiku shinkôkai 放送大学教育振興会, 1998.

passage s'expliquerait par le fait qu'elles sont émues par le destin de la haute famille à laquelle elles sont liées.

De même, les épisodes où la narratrice et ses compagnes se moquent de personnages de basse extraction (une nonne mendiante, un homme dont la maison a brûlé) ne seraient pas dus à la cruauté individuelle de Sei Shônagon, mais à la sensibilité collective des dames de compagnie de l'impératrice, qui par désir de s'identifier à la culture de leur maîtresse, rejettent dans un mépris très nettement affirmé tous ceux qui leur sont socialement inférieurs.

Toutefois, moins qu'une rupture, il y a là une inflexion de l'interprétation. En un sens, la démarche d'Akiyama Ken demeure dans le prolongement des penseurs de l'ère Meiji. De Fujioka Sakutarô à Akiyama Ken, le point commun est de chercher à reconstituer la sensibilité et les valeurs morales de l'auteur de cette œuvre. Sei Shônagon est dans tous les cas un individu, qui est la fille de Motosuke, soit un exemple type de cette noblesse de province lettrée, à l'époque où la régence des Fujiwara est proche de son apogée. L'auteur est un individu dont l'analyse de l'œuvre permet de reconstituer la psychologie.

Une posture beaucoup plus radicale est adoptée par Ishida Jôji 石田穣二. Dans la postface de son ouvrage, il explique que *Le Livre-oreiller* n'est pas l'expression de la personnalité singulière d'un individu, mais le compte-rendu d'une culture collective, qui serait celle de la cour de l'impératrice Teishi, perçue comme une sorte de salon (*saron* サロン) savant. Aussi, les listes proviendraient de jeux raffinés pratiqués parmi les suivantes de l'impératrice, les anecdotes et les digressions au fil du pinceau en étant le développement. Sei Shônagon ne serait pas un individu à la personnalité unique, mais plutôt une simple porte-parole, ou une secrétaire consignant par écrit ce qui se passait à la cour. Partant de cette vision, Ishida Jôji rédige des notes qui prennent largement en compte la culture poétique, et notamment les points communs avec les recueils de vocabulaire poétique (*utamakura sho* 歌枕書).

Negoro Tsukasa apporta ensuite des arguments d'ordre linguistique à la position d'Ishida[577]. Il observa en effet la fréquence élevée du verbe *ôseraru* 仰せらる, formulation honorifique utilisée pour rapporter les paroles d'une personne de rang très élevé. Selon Negoro, cette forme verbale est beaucoup plus fréquemment attestée dans le *Livre-oreiller* que dans le *Journal de Murasaki Shikibu* ou d'autres œuvres comparables de la même époque. Cela trahit selon lui une attitude consistant pour l'auteure à retranscrire les paroles de celle qu'elle sert.

L'impératrice Teishi serait alors une sorte de mécène et de commanditaire, et en tant que telle une co-créatrice de l'œuvre, et c'est en ce sens qu'est interprétée l'anecdote racontée dans l'épilogue du *Livre-oreiller* et qui justifie le titre de l'œuvre : si Teishi donne des liasses de très beau papier à la narratrice pour qu'elle en fasse un « Livre-oreiller », c'est une forme de demande officielle de rédiger l'ouvrage collectif du salon de l'impératrice.

En revanche, Hagitani Boku, dont l'édition est quasiment contemporaine de celle d'Ishida Jôji, fonde ses interprétations sur le présupposé d'une forte conscience individuelle d'auteur, et tend donc à minorer la part d'inspiration collective. Les deux éditions d'Ishida et de Hagitani représentant les deux pôles de l'analyse du *Livre-oreiller*, sont adossées à deux visions antagonistes de l'œuvre : produit d'activités collectives d'un salon pour Ishida, expression d'une sensibilité individuelle pour Hagitani. Nous pourrions dire que les recherches et les travaux ultérieurs se situent tous dans une situation de compromis entre ces deux pôles, plus ou moins aimantés par l'un ou par l'autre.

Que reste-t-il du *Commentaire du printemps et de l'aurore* ? En un siècle environ, *Le Livre-oreiller* a connu une très profonde métamorphose. L'œuvre a désormais un nouveau texte, perçu comme le plus proche possible de l'original. Son auteur, Sei Shônagon, est devenu une personne, dotée d'une biographie, qui constitue une grille de lecture pour comprendre l'œuvre. Sei Shônagon est également inscrite dans une histoire socio-culturelle, qui est celle de la cour de Heian et des « salons » des impératrices.

---

[577] NEGORO Tsukasa 根来司, « Makura no sôshi no bunshô » 枕草子の文章（Le style du *Livre-Oreiller*）in *Bungaku-gogaku* 文学・語学, n° 49 (septembre 1968).

Bilan

En guise de bilan, reprenons cette histoire moderne et contemporaine du *Livre-oreiller* de façon linéaire, en voyant comment elle s'est articulée avec ce qu'avait apporté le *Commentaire du printemps et de l'aurore*.

Une première étape importante fut la parution de l'*Histoire de la littérature japonaise* de Mikami et Takatsu en 1890, car, s'agissant du premier ouvrage qui présente le patrimoine littéraire japonais de façon cohérente, organisé de façon chronologique et thématique (selon les genres), elle assigna de façon durable au *Livre-oreiller* une place dans l'histoire et un caractère propre. Mikami et Takatsu disposaient principalement de deux sources. D'une part, le *Commentaire du printemps et de l'aurore* comme texte de référence, avec sans doute aussi à titre secondaire les éditions de Bansai et d'Ichû ; d'autre part, un corpus de textes faisant allusion à Sei Shônagon, présentée comme une femme de la cour hautaine ou tombée dans la déchéance. Dans l'*Histoire de la littérature japonaise* se joue la rencontre de ces deux sources. Alors que les légendes et les commentaires dépréciatifs s'étaient développés à l'écart du texte du *Livre-oreiller*, et alors que Kigin, travaillant au cœur du texte, ne citait pas ces commentaires dépréciatifs, Mikami et Takatsu plaquent cette image du caractère de Sei Shônagon sur le texte commenté qu'ils lisent. Les propriétés référentialisantes et homogénéisantes des gloses établies par Kigin permettaient de percevoir le texte comme un ensemble cohérent : chez Mikami et Takatsu, cette cohérence se situe dans le caractère de Sei Shônagon. En outre, on peut voir chez Mikami et Takatsu l'aboutissement d'un processus déjà à l'œuvre chez Kigin, consistant à identifier une forme d'écriture particulière, par enchaînement libre de courts segments, ce qui chez Mikami et Takatsu prend le nom d'écrit au fil du pinceau. En revanche, la description du *Livre-oreiller* comme écrit au fil du pinceau, c'est-à-dire comme l'une des formes possibles de la prose, marque une rupture avec le mode de lecture pour lequel le *Commentaire du printemps et de l'aurore* avait été conçu, à savoir un livre pour l'apprentissage de la poésie.

Dans un deuxième temps, c'est l'étude critique de la tradition textuelle qui concentre les efforts des chercheurs. Ces travaux avaient commencé dès l'ère Meiji, avec les premières éditions typographiques, mais s'intensifient dans les années 1920 et 1930. Nous retiendrons deux dates symboliques : 1925, date de la première édition s'appuyant sur la branche Sankan, et point de départ des débats sur le classement des manuscrits ; et 1947, date de la parution de l'édition de Tanaka Jûtarô, qui assoit la légitimité exclusive du texte de la branche Sankan. Cette étape se conclut par le rejet du texte établi par l'édition Kigin. Il y a

donc là une rupture très forte, qui est un cas unique parmi les œuvres éditées par Kigin, mais aussi un cas unique dans l'histoire littéraire, où le texte des classiques est généralement resté à peu près inchangé depuis le Moyen Âge.

Dans un troisième temps, qui débute dans les années 1940 alors que les débats sur le texte sont encore vifs, apparaissent les premiers travaux systématiques concernant la biographie de Sei Shônagon. Dans ce registre, l'ouvrage de Kishigami Shinji, *Étude sur la biographie de Sei Shônagon*, paru en 1943, fait figure de phare incontesté, et n'a jamais été remis en cause. Cette étude fait émerger une Sei Shônagon ayant une existence historique tangible, et pourvue d'une vie que l'on peut reconstituer presque année après année. C'est là quelque chose de tout à fait nouveau, si l'on considère que jusqu'alors Sei Shônagon était surtout un nom associé à quelques qualificatifs et quelques anecdotes. L'apport de Kishigami est indéniablement colossal par la quantité des informations relatives à Sei Shônagon qu'il apporte, ainsi que par la rigueur de son travail d'érudition conditionné par une démarche positiviste de recherche de la preuve. Cependant, tout ce qu'apporte Kishigami était déjà en germe dans l'édition de Kigin. Dans sa préface, celui-ci déclinait déjà la vie de Sei Shônagon en origine généalogique, signification du nom, service à la cour et dernières années. Quelques notes suggéraient également l'identité de potentiels amants ou époux. Nous pourrions dire que Kishigami part des éléments ou des catégories donnés par Kigin, qu'il vérifie et qu'il complète. En outre, la démarche de Kishigami consistant à considérer *Le Livre-oreiller* comme un document historique permettant de reconstituer une biographie, et réciproquement à expliquer le texte grâce à cette biographie reconstituée, n'est pas différente en nature de l'attitude de Kigin lorsqu'il rédigeait ses notes.

Sans doute est-ce le biais de notre étude, qui est de retracer l'histoire du *Livre-oreiller* à partir de Kigin, qui nous incite à présenter une forme de continuité logique entre l'édition de Kigin et les travaux de Kishigami. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'affirmer qu'il y a un lien direct et univoque entre l'un et l'autre : nous ne menons pas une enquête de causalité. Simplement, force est de constater que Kishigami ne créa pas un paradigme nouveau, et put s'appuyer sur le précédent que constituait l'édition de Kigin.

Dans un quatrième temps, les études de sociologie historique prennent le pas sur les études purement biographiques. Cette attitude trouve sa plus importante illustration dans l'édition d'Ishida Jôji en 1979-1980, adossée à l'idée que Sei Shônagon écrit en tant que représentante d'un groupe. Depuis lors, l'un des enjeux dominants est d'évaluer la part de l'individu et la part du collectif. Cette approche socio-historique est résolument nouvelle et

repose sur les paradigmes qui structuraient le champ des sciences humaines et sociales dans les années 1970 et 1980. En ce sens, elle est très éloignée de l'approche de Kigin. Mais elle permet de remettre au centre de l'analyse une lecture associée à la poésie, qui avait été minorée depuis l'ère Meiji.

Pour finir, et même si nous manquons évidemment de recul, nous pourrions dégager deux grandes tendances dans les recherches récentes. L'une, initiée par les travaux de Mitamura Masako dans les années 1970, et prolongée notamment par Tabata Chieko et Matsubara Kazuyoshi, est centrée sur la recherche de la part de fiction que contient *Le Livre-oreiller*, ou la part de reconstruction subjective du réel qu'elle implique. Cette approche tourne résolument le dos à Kigin. L'autre grande tendance pourrait être qualifiée d'historique, et s'incarne remarquablement dans les travaux de Tsushima Tomoaki, mais aussi de Fujimoto Munetoshi. Il s'agit pour ces chercheurs, non pas de rechercher quels étaient la forme et le sens originels du *Livre-oreiller*, mais d'observer comment l'œuvre a évolué à différentes époques. En relation avec cette approche, l'étude de l'édition de Kigin devrait permettre des développements intéressants, soit pour reconnaître son rôle historique, soit pour utiliser les ressources documentaires offertes par ses notes.

CONCLUSION

Comment définir le moment que constitua *Le Commentaire du printemps et de l'aurore* ?

Nous venons de parcourir environ mille ans de la vie du *Livre-oreiller*, mille ans au cours desquels les textes possibles du *Livre-oreiller* sont devenus une œuvre. Finalement, l'histoire de la réception de cette œuvre pourrait se résumer à une histoire de tentatives successives pour *améliorer* cette œuvre insaisissable.

Dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Pierre Bayard affirme qu'un texte ne peut être réussi que s'il donne « le sentiment d'être organisé autour de l'un des fantasmes majeurs du psychisme humain [...]. », le travail de l'interprétation revenant alors à préciser le fantasme. Ainsi, le travail d'amélioration vise à « rendre plus explicite – moins indécidables – certains éléments du texte, qu'ils concernent le contenu manifeste ou le contenu latent[578]. » Les multiples traitements imposés au *Livre-oreiller* au cours des siècles montrent l'embarras ressentis par ceux qui s'y sont confronté, face à l'indécision du sens et au manque d'organisation du texte qu'ils lisaient. Aussi, les interventions faites sur le texte — par la copie, le commentaire ou la transformation — apparaissent comme autant de tentatives pour donner forme à l'un des nombreux *Livre-oreiller* potentiels.

À la fin de l'époque de Heian ou au Moyen Âge, l'amélioration passe par une réorganisation des éléments la constituant, ce qui aboutit à l'apparition des manuscrits à texte classifié. Un autre moyen d'amélioration est de renoncer à lire la totalité du texte, et de n'en saisir qu'un élément et d'élaborer une signification à partir de cet élément. C'est ce que font les anecdotes en développant la figure d'une Sei Shônagon vieille et déchue mais fière.

---

[578] BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Les Éditions de Minuit, 2000.

Avec Bansai, l'amélioration repose principalement sur le découpage du texte, centré sur les listes. Avec Bansai et Kigin, la glose permet de restituer (ou constituer) un volume considérable d'éléments servant de support à la lecture. Puis, à la fin de l'époque d'Edo, l'identification progressive du genre des essais au fil du pinceau, et, conjointement, l'identification du *Livre-oreiller* comme étant l'archétype de ce genre, fait du désordre caractérisant *Le Livre-oreiller* sa logique première. Dans les premières années du XXe siècle, ceci s'adosse à des portraits psychologiques de Sei Shônagon : *Le Livre-oreiller*, œuvre d'une femme hautaine et fantasque, est logiquement une œuvre à la forme fantaisiste.

Au XXe siècle, l'amélioration de l'œuvre passe surtout par l'importance accordée au référent biographique, logique implicite de l'œuvre, qui permet une double lecture.

À l'autre bout de la chaîne historique, la tendance du XXe siècle est d'appuyer l'œuvre sur un arrière-plan biographique, comme le montre la généralisation de la pratique consistant à adjoindre aux éditions du *Livre-oreiller* des tableaux biographiques de Sei Shônagon. Cette pratique implique que l'on perçoive *Le Livre-oreiller* comme un texte de la même nature que des mémoires, mais dans le désordre. La production de fictions fondées sur cette biographie reconstituée, que ce soient des romans, des bandes-dessinées ou des dessins-animés, révèle à quel point cette lecture biographique de l'œuvre est pregnante.

Notre point de départ était le fait que, dans le courant de cette histoire, l'édition commentée de Kitamura Kigin, *Le Commentaire de l'aurore au printemps*, représente le moment le plus important. Au terme de notre étude, comment pourrions-nous caractériser ce moment particulier ?

Le moment du passage à la forme de l'imprimé commenté fut d'abord, dans le cas du *Livre-oreiller*, le moment de l'établissement du texte. Ce fut une fixation provisoire, puisque le texte de référence a changé depuis lors. Mais cette forme provisoire a tout de même duré deux siècles et demi. C'est un record de durée de texte de référence, inégalé jusqu'à présent. La fixation du texte, associée à une diffusion à grande échelle rendue possible par l'imprimerie commerciale, permet que la grande majorité des lecteurs potentiels se réfèrent à la même œuvre lorsqu'ils parlent du *Livre-oreiller*.

C'est également le moment où l'œuvre est devenue lisible. Non qu'elle n'ait pas été lue du tout avant les éditions commentées du XVIIe siècle. Mais la quasi absence de glose ne permettait pas que l'œuvre soit lue au-delà d'un très petit nombre de lecteurs érudits. En outre, il semble assez probable qu'avant l'apparition des éditions commentées, *Le*

Livre-oreiller ait surtout fait l'objet de lectures partielles, et non de lectures permettant de saisir le texte dans sa totalité. Il fallait un texte accepté par tous (au moins temporairement), la foi en une unité de l'œuvre garantie par l'intention d'un auteur, et un premier corpus d'explication des mots. Sans ces trois éléments, il n'aurait pas été possible de développer un discours sur le *Livre-oreiller*.

Le texte interstitiel que constitue la glose, définie comme mésotexte, supplée les carences culturelles du lecteur et comble les silences du texte. En outre, la présence de la glose fait du texte une totalité cohérente, ou du moins pourvue d'une certaine cohésion. Tout cela rend la lecture possible et rend le texte présent.

Une grande partie des notes de Kigin a servi de base à l'élaboration d'une exégèse de l'œuvre : la recherche extensive de la signification des mots permet une transmission du sens du texte. C'est un relais entre l'époque de Heian et notre époque. Depuis l'ère Meiji, les éditions commentées modernes successives ont progressivement pris leurs distances avec les notes de Kigin : dans certains cas, l'interprétation diffère de celle de Kigin, dans d'autres, des explications inexistantes à l'époque de Kigin ont été ajoutées, certaines explications ont été supprimées. Parfois, enfin, une explication de Kigin est retenue parmi d'autres théories. En somme, il est difficile de considérer qu'il y a une continuité entre la glose de Kigin et les gloses d'aujourd'hui, mais il est également difficile de situer précisément le moment où la rupture est intervenue.

Concernant l'interprétation du texte, il y a chez Kigin les premiers signes de deux aspects rendant possibles les développements ultérieurs de l'analyse de l'œuvre : l'attention portée à Sei Shônagon et l'attention portée au style. L'importance accordée par les notes de Kigin à la personne de Sei Shônagon a ouvert la possibilité d'une personnification de l'auteur, élément central pour la plupart des approches de cette œuvre au XXe siècle, que ce soit une lecture insistant sur les aspects narratifs ou une lecture fondée sur une approche socio-historique. D'autre part, par le découpage du texte qu'il met en place et par sa façon de signaler ce qu'il nomme « fantaisie du pinceau », Kigin pose un important jalon dans la genèse d'un genre des « écrits au fil du pinceau » (*zuihitsu*), genre dont l'avènement est intimement lié à la compréhension du *Livre-oreiller*.

Texte et glose

Le mésotexte, tel que nous l'avons défini à la fin de la deuxième partie de la thèse, est un texte médiant ou médiateur. Il se présente comme rétablissant des liens entre le texte et le réel qu'il est supposé représenter. Mais finalement, il est surtout un médiateur entre le texte et le lecteur du texte.

Selon Christian Jacob, toute lecture est une expérience de l'altérité : « L'effort de compréhension ou l'empathie de la projection visent à résorber l'écart entre le moi et une altérité[579] ». Née dans l'univers extrêmement restreint de la cour impériale à l'époque de Heian, chargée de références propres à cet univers, écrite pour les personnes qui vivaient dans ce monde, *Le Livre-oreiller* constitue une altérité radicale, pour nous, lecteurs francophones du XXIe siècle, mais aussi pour les lecteurs japonophones d'aujourd'hui, et certainement aussi depuis la fin de l'époque de Heian. Détachée de l'univers qui était à la fois sa matrice et sa destination, le texte est voué à rencontrer des lecteurs qui, *a priori*, ne peuvent pas le comprendre.

« L'expérience de la résistance ou de l'opacité du texte conduit à déployer des médiations[580]. », dit encore Christian Jacob. L'acte de commenter est précisément une forme de médiation entre un texte opaque et un lecteur potentiel. Dans le cas d'une œuvre particulièrement opaque comme *Le Livre-oreiller*, ce vecteur est indispensable, car sans lui le texte est illisible. C'est pourquoi le mésotexte finit par devenir un intermédiaire incontournable pour le lecteur. Le symptôme en est la capacité du mésotexte à devenir du texte. Ainsi, lorsque *Le Livre-oreiller* est adapté en bande-dessinée, ou traduit en langue étrangère, c'est souvent le contenu des notes qui est traduit ou transposé, au lieu du texte principal. Même si graphiquement le mésotexte reste à sa place médiane entre les lignes, ou marginale autour du texte principal, il occupe finalement une place centrale dans l'exercice mental de la lecture, et les aller-retour de l'œil entre texte et mésotexte.

L'auteur, ou la cristallisation de l'interprétation

---

[579] JACOB Christian, « L'art de lire », *Des Alexandries II*, p. 31.

[580] Ibid.

Parmi les manifestations principales du mésotexte, il y a l'attachement au réel (référentialisation), la structuration et l'homogénéisation. Dans cet ensemble de manifestations, l'image de l'auteur joue un rôle central, car c'est bien la présence de l'auteur derrière le texte qui en fait une représentation du réel, le structure par des choix stylistiques et en garantit par essence l'unité. L'auteur est la forme que prend ce que collectivement les lecteurs perçoivent de la signification de l'œuvre. Dans des œuvres anciennes comme *Le Livre-oreiller*, dont l'auteur est mal connu, la glose est l'un des lieux privilégiés du développement de la figure de l'auteur, car elle récupère un ensemble d'éléments internes et externes au texte pour leur donner la forme d'une figure cohérente. L'image de l'auteur est ainsi un pari fait sur la cohérence intrinsèque de l'œuvre. Clef de voûte de l'œuvre, il garantit l'équilibre de l'édifice qu'elle constitue, et donc permet la lecture.

Addenda : Glose et traduction

En guise d'épilogue, nous aimerions envisager ce que nous pourrions attendre d'une nouvelle traduction du *Livre-oreiller*.

Premièrement, il conviendrait de réfléchir de façon approfondie au texte de base. Le choix du texte de l'édition de Kitamura Kigin, agrémentée de quelques ajouts et corrections correspondant aux éditions du début du XXe siècle, qui fut celui d'André Beaujard, ne peut plus être satisfaisant à l'égard des nombreux travaux consacrés à cette œuvre depuis près d'un siècle au Japon. Il faudrait donc prendre pour appui l'une des éditions récentes basées sur le texte de la branche *Sankan*. L'édition réalisée par Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko pour les éditions Shôgakukan (collection *Shinpen Nihon koten bungaku zenshû*) en 1997 serait un bon choix, du fait de sa clarté, et de la fiabilité du travail d'édition réalisé.

Nous pourrions toutefois proposer une solution plus osée, en traduisant en parallèle deux versions différentes de l'œuvre. Cette solution serait plus respectueuse de la spécificité du *Livre-oreiller* dont l'histoire textuelle est marquée par le dialogue entre les deux versions des branches Sankan et Nôin.

En conclusion de son *Éloge de la variante*, dans un élan visionnaire puisque antérieur à la naissance de l'Internet, Bernard Cerquiglini prévoit que le développement informatique pourra rendre aux œuvres anciennes à la réalité plurielle qui était la leur dans un contexte de copie manuscrite. Tirant inspiration de cette considération, nous pourrions trouver une application en traduisant *Le Livre-oreiller* dans sa pluralité. Sans pousser le scrupule érudit jusqu'à traduire toute les variantes, tâche sans doute trop vaste pour un seul traducteur, il devrait être possible de mettre ensemble une traduction du texte de la branche Sankan et une traduction du texte de la branche Nôin. Ce projet pourrait être mené à bien dans une édition sur papier, mais gagnerait probablement en pertinence, en élégance et en confort s'il s'agissait d'une édition électronique. Le lien hypertexte permettrait le passage d'une version à une autre, facilement, mais seulement lorsque le lecteur le voudrait, restituant ainsi — avec un confort accru — l'expérience de Kigin en train de réaliser son édition commentée, mais aussi l'expérience des chercheurs d'aujourd'hui, lisant en parallèle plusieurs versions.

Deuxièmement, il faudrait reconsidérer le découpage du texte. En effet, le découpage opéré par Beaujard, découlant indirectement de la pratique de Bansai, a pour conséquence de placer les listes comme principal élément structurant de l'œuvre, masquant par conséquent la richesse foisonnante qui réside dans les ruptures de forme et de contenu qui caractérisent le *Livre-oreiller*.

Un nouveau découpage pourrait se faire selon la libre appréciation du traducteur, ou tout simplement en suivant le découpage proposé par l'édition choisie pour servir de texte de base à la traduction. C'est ce qu'a fait Meredith McKinney dans la nouvelle traduction anglaise, en 2006, en reprenant la numérotation de l'édition qu'elle traduit[581]. En outre, elle place cette numérotation de façon discrète, entre crochets. Ce faisant, elle suggère que la numérotation n'a qu'un statut relatif et transitoire.

Troisièmement, il ne faudrait pas subjectiviser le texte plus qu'il n'est nécessaire. Le texte de la traduction de Beaujard, accentuant fortement une tendance des éditions japonaises de son époque, a tendance à préciser que le sujet de l'énonciation est le « je » subjectif de Sei Shônagon, dans de nombreux cas où le sujet est imprécis ou sous-entendu[582]. Ce faisant, il en fait une œuvre essentiellement intime et subjective : il minore ou passe sous silence la part du collectif et le caractère public du *Livre-oreiller*, et ne permet pas que le texte soit lu comme le reflet de la culture de toute la cour d'une impératrice. Un sujet sous-entendu en japonais peut être « je », mais il peut être aussi une personne indéterminée, perçue comme étant dans la sphère du « je », comme par exemple n'importe quelle suivante. Le sujet peut aussi être parfois une absence de sujet, car une scène peut être décrite sur une modalité générale, atemporelle ou itérative, et non comme ce qui a été vécu comme une expérience unique et précise de la narratrice.

De l'ancienne traduction, fortement subjective, on retire l'impression d'une œuvre structurée par une sensibilité égocentrique, ce qui place dans l'angle mort de la traduction tout ce que l'œuvre a de ludique et de jubilatoire dans la transcription de conversations

---

[581] Meredith McKinney traduit l'édition réalisée par Watanabe Minoru en 1991, S-NKBT 25.

[582] Voir TSUSHIMA Tomoaki, *Dôtai toshite no Makura no sôshi* 動態としての枕草子, Ôfu, 2005, p. 35-51. Selon Tsushima Tomoaki, ceci est une tendance des traducteurs du XXe siècle.

savantes et spirituelles, qui sont plaisirs collectifs de cette cour où la poésie est l'une des bases de la vie en société.

Par conséquent, il faudrait s'efforcer de ne recourir au « je » que lorsque l'usage grammatical est suffisamment clair dans sa restriction du sujet. Dans les autres cas, il faudrait tâcher de recourir à des tournures impersonnelles ou neutres.

Quatrièmement, l'un des enjeux spécifiques d'une traduction du *Livre-oreiller* est de résoudre le problème des listes de choses concrètes, et notamment des listes de toponymes. En effet, dans de nombreuses listes, l'intérêt du texte repose tantôt sur les effets produits par l'imaginaire associé à un lieu, et dans ce cas il faut plutôt traduire de façon à mettre en valeur le signifié (le lieu), tantôt sur les effets plaisants produits par des jeux de mots ou des effets poétiques à partir des noms, et dans ce cas il faut que la traduction mette en valeur le signifiant (le nom). Sans compter que dans bien des cas, il est possible de supputer que l'intérêt réside à la fois dans le signifiant et dans le signifié, qu'il est parfois impossible de déterminer quel aspect est le plus important, et enfin que parfois il n'est pas du tout possible de déterminer d'où provient l'intérêt de la présence d'un mot dans cette liste. Les notes de Kigin ont tendance à privilégier la désignation du référent réel (le signifié). Faute d'avoir eu les moyens de pouvoir comprendre les enjeux des listes, Michel Revon, dans son anthologie parue en 1910, renonce à les traduire, les qualifiant de « simples listes »[583]. La traduction de Beaujard hésite entre désignation du référent et mise en valeur des jeux de mots. La traduction anglaise a clairement tranché pour le signifiant, ce qui ne permet pas au lecteur de comprendre les associations d'idées et les effets de double sens. Les éditions récentes japonaises tentent de donner le maximum d'informations, sur les lieux et sur les mots.

La difficulté de ce problème particulier conduit le traducteur à un exercice d'équilibriste entre forme en sens, qui le fait toucher à l'essence même de l'expérience de traduction.

Cinquièmement, et cela est probablement le principal enseignement de notre travail de thèse, la traduction des textes anciens doit réfléchir de façon approfondie à la place de l'appareil critique, et notamment à la place des notes de traducteur. Les traducteurs de

---

[583] REVON Michel, *Anthologie de la littérature japonaise*, Delagrave, 1910, rééd. 1986, p. 212-213.

textes anciens peuvent s'appuyer sur les éditions annotées dans la langue d'origine, et disposent donc d'une importante mine de commentaires potentiels. L'enjeu est le suivant : comment fournir au lecteur français les informations dont il a besoin pour comprendre l'œuvre, sans alourdir le texte d'un pesant appareil de notes qui risquerait de tuer tout plaisir de la lecture.

La solution ne saurait être que de compromis, et deux positions extrêmes peuvent être d'emblées écartées. L'une serait de traduire intégralement toutes les notes d'une édition japonaise récente (voire toutes les notes de toutes les éditions récentes !). Le luxe d'information ne serait d'aucune utilité pour le lecteur français, car elles n'ont pas été écrites pour lui : trop nombreuses, trop précises, destinées à des lecteurs qui ont déjà une certaine connaissance de la langue ancienne japonaise, de la culture de Heian et de l'histoire littéraire du Japon. Ce ne serait que rendre l'œuvre inaccessible et illisible en l'étouffant. L'autre solution, inverse, mais tout aussi peu souhaitable, serait de n'accompagner le texte traduit d'aucune note. Mais pour le rendre intelligible, il faudrait intégrer, pour ainsi dire en catimini, toutes sortes d'éléments qui sont, dans les éditions japonaises, pris en charge par les notes. Le gain se situe dans l'élégance du texte traduit, et le confort de lecture. La perte se situe dans ce qu'elle éloigne, de façon irrémédiable, le texte original du lecteur.

Il est patent que Beaujard a su trouver une certaine forme d'équilibre dans sa façon d'utiliser les notes autochtones : intégrant une partie d'entre elles dans sa traduction, résumant les autres dans ses propres notes de traducteur. L'indéniable beauté de sa traduction provient en grande partie de son habile dosage entre les deux choix possibles. Et même si, moralement, nous aimerions peut-être dire qu'il faudrait s'interdire absolument d'intégrer le contenu des notes d'origine dans le texte de la traduction, il faut bien admettre que ce n'est pas possible en pratique. Que le traducteur de textes de l'époque de Heian qui n'a jamais ajouté dans sa traduction le nom d'un personnage absent du texte original mais présent dans les notes, ou qui n'a jamais souligné un changement de situation du discret ajout d'un adverbe temporel absent du texte original jette à Beaujard la première pierre ! Toutefois, il est probablement possible de réduire l'emprise des notes sur la traduction.

Il nous semble que, pour rendre accessible le texte du *Livre-oreiller*, il faudrait considérablement augmenter le volume des notes par rapport à l'ancienne traduction : par un phénomène de vases communicants, cela permettrait de faire sortir du texte traduit un certain nombre d'éléments issus des notes d'éditeurs japonais et non du texte original. Mais afin de ne pas noyer le lecteur dans l'ennui, il faudrait veiller à ce que cet apport paratextuel

(mesotextuel) ne soit pas dans un but d'érudition gratuite. Il semble que trois importantes dimensions du texte pourraient gagner à l'utilisation de cette augmentation des notes.

- D'abord, elles devraient présenter, de façon pédagogique, l'arrière-plan historique, sans lequel les récits contenus dans *Le Livre-oreiller* sont incompréhensibles. C'est, nous l'avons vu, l'apport principal du plus ancien appareil de notes connu pour *Le Livre-oreiller* (les annotations de Bôkyû Guô), et un élément central dans les notes de Kigin. Certes, Beaujard signale dans son introduction l'arrière-plan historique que constitue la destinée de l'impératrice Teishi et de sa famille (p. 16-17), et y fait référence dans plusieurs notes. Il signale aussi parfois le nom d'un personnage dont le texte ne donne que le titre. Toutefois, il semble bien qu'il n'est pas allé assez loin dans cette direction. Rendre plus visible l'arrière-plan historique aura un double mérite : rendre intelligibles, et donc intéressants, les récits ; et nous rapprocher de l'expérience de lecture de ceux qui lisent aujourd'hui l'œuvre en japonais.
- Ensuite, les notes devraient mettre à disposition du lecteur les nombreuses références poétiques, qui sont l'un des ressorts principaux de l'œuvre. Leur relative absence dans la traduction d'André Beaujard est un handicap à la compréhension. L'édition de Kitamura Kigin est une mine qu'il convient d'exploiter.
- Enfin, les notes pourraient être une des pièces de la stratégie du traducteur pour traduire à la fois le signifiant et le signifié des listes, quand nécessaire (voir ci-dessus, quatrièmement) : le texte principal des notes donnant simplement le nom du lieu, la note fournissant en outre des explications sur les effets de double sens.

Sixièmement, pour rendre acceptable l'augmentation du volume des notes que nous préconisons, il faudrait que, inspiré par le foisonnement créatif des livres de l'époque d'Edo, le traducteur cherche à mettre au point une mise en page élégante, qui permette la présence des notes sans gêner par de trop gros obstacles dans une lecture linéaire. En effet, la pratique courante, consistant à rejet en fin de volume les notes, est décourageante et fait perdre le fil de la lecture, si bien que le lecteur n'a le choix qu'entre renoncer à lire les notes, ou renoncer à lire le texte de façon linéaire.

Pour une publication en papier, la solution la plus simple pourrait être de faire figurer le texte traduit sur une page, avec les notes sur la page en regard. Pour une publication électronique, on pourrait tirer avantage des menus déroulants ou des fenêtres pop-up. Dans les deux cas, il faudrait que la mise en page permette une lecture *ad libitum* et non une

lecture contrainte. Le lecteur doit pouvoir choisir à tout moment entre une lecture linéaire, sans aucun recours aux notes, et une lecture « à sauts et à gambades », caractérisée par des aller-retour entre le texte traduit et la glose.

La traduction, tout comme la glose, est une forme de médiation entre le texte et le lecteur. Mais glose et traduction sont deux modalités de la médiation qui diffèrent radicalement en nature. La glose est la domestication de l'altérité, tandis que la traduction est la dissimulation de l'altérité. Christian Jacob affirme que « dans le cas d'une traduction, on reconstruit l'intelligibilité d'un texte dans un contexte linguistique et culturel différent de sa rédaction originelle[584] ». Cette opération de reconstruction d'une intelligibilité peut être faite, dit-il, soit dans la préservation, soit dans la domestication de l'altérité. Mais d'une façon générale, la traduction a tendance à dissimiler l'altérité plus qu'à la préserver.

Si la glose est un flux continu, en interaction permanente avec l'œuvre et avec la glose antérieure, la traduction est plutôt un arrêt du flux : c'est un instantané du sens saisi à un moment donné, par une personne donnée. En plaçant la traduction comme horizon de mon étude sur la glose, je souhaitais faire dialoguer ces deux modes de rapport au texte. La traduction d'une œuvre ancienne intervient au bout d'une longue chaîne d'interprétations successives. Si elle est consciente de l'histoire qui la précède, la traduction peut s'élaborer en interrogeant les étapes successives de cette histoire, et ainsi s'enrichir du flux de l'interprétation sans cesse renouvelée.

---

[584] *Les Alexandries* II, p. 31.

Bibliographie

Liste des principales abréviations

Collections

S-NKBZ : coll. *Shinpen Nihon koten bungaku zenshû* 新編日本古典文学全集, Shôgakukan 小学館, 1994-2002, 88 vol.

NKBZ : coll. *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集, Shôgakukan 小学館, 1970-1976, 51 vol.

S-NKBT : coll. *Shin Nihon koten bunkgaku taikei* 新日本古典文学大系, Iwanami shoten 岩波書店, 1989-2005, 100 vol.

NKBT : coll. *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系, Iwanami shoten 岩波書店, 1957-1968, 100 vol.

Dictionnaires

NKBDJ : *Nihon koten bungaku daijiten* 日本古典文学大辞典 (Grand dictionnaire de la littérature japonaise classique), Iwanami shoten 岩波書店, 1986 (6 volumes).

NKDJ : *Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典 (Grand dictionnaire de la langue japonaise), Shôgakukan 小学館, 2006, 2e édition (13 volumes).

MDJ : *Makura no sôshi daijiten* 枕草子大事典 (Grand dictionnaire du *Livre-oreiller*), Bensei shuppan 勉誠出版, 2001.

Ouvrages de référence

Kôza : *Makura no sôshi kôza* 枕草子講座 (Leçons sur *Le Livre-oreiller*) (4 volumes), Yûseidô shuppan 有精堂出版, 1975-1976.

Kaikan : HAGITANI Boku 萩谷朴, *Makura no sôshi kaikan* 枕草子解環 (*Le Livre-oreiller* avec explications intégrales), Dôhô sha shuppan 同朋舎出版, 1981-1983.

Ikeda : IKEDA Kikan 池田亀鑑 (éd.), *Makura no sôshi. Shunsho shô*, 枕草子・春曙抄 (*Le Livre-oreiller. Commentaire de l'aurore au printemps.*), Iwanami shoten 岩波書店, coll. *Iwanami bunko* 岩波文庫, 1931-1935, 3 vol.

Beaujard : *Sei Shônagon, Notes de chevet,* trad. et commentaires de BEAUJARD André, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1966 (préface datée de 1960).

I. Texte du *Livre-oreiller*

1. Texte et éditions commentées (par ordre chronologique de parution)

Éditions commentées de l'époque d'Edo

Katô Bansai 加藤盤斎, *Sei shônagon Makura sôshi shô* 清少納言枕双紙抄 (Commentaire du *Livre-oreiller* de Sei Shônagon), cinquième mois, an 2 de l'ère Enpô 延宝 (1674), fac-similé, Nihon tosho sentâ 日本図書センター, 1978.

Kitamura Kigin 北村季吟, *Makura sôshi Shunsho shô* 枕草子春曙抄 (*Le Livre-oreiller. Commentaire de l'aurore au printemps*), an 2 de l'ère Enpô 延宝 (1674) ; fac-similé : *Kitamura kigin ko-chûshaku shûsei* 北村季吟古注釈集成 (Recueil des éditions commentées de Kitamura Kigin), Shinten sha 新典社, t. 3-4, 1976 et 1977.

Okanishi Ichû 岡西惟中, *Makura sôshi bôchû* 枕草紙旁註 (*Le Livre-oreiller, avec glose latérale*), an 1 de l'ère Tenna 天和 (1681), ac-similé, Nihon tosho sentâ 日本図書センター, 1978.

Éditions commentées depuis l'ère Meiji

SUZUKI Hiroyasu 鈴木弘恭, *Teisei zôho Makura no sôshi shunsho shô* 訂正増補枕草子春曙抄 (Édition augmentée et corrigée du *Livre-oreiller. Commentaire de l'aurore au printemps.*), Aoyama Seikichi 青山清吉, 1893.

MATSUDAIRA Shizuka 松平静, *Makura no sôshi shôkai* 枕草紙詳解 (*Le Livre-oreiller* avec explications détaillées), Seishidô 誠之堂, 1898-1899.

MUTÔ Motonobu 武藤元信, *Makura no sôshi tsûshaku* 枕草紙通釈 (*Le Livre-oreiller* avec glose systématique), Yûhôdô 有朋堂, 1911.

MIZOGUCHI Hakuyô 溝口白羊, *Yakuchû makura no sôshi* 訳註枕の草紙 (*Le Livre-oreiller*, avec traduction et annotations), Okumura shoten 奥村書店, 1915.

NAGAI HIDENORI 永井一孝, *Kôtei Makura no sôshi shinshaku* (*Le Livre-oreiller* ; nouvelle édition annotée), Sansei sha 三星社, 1919.

KANEKO Motoomi 金子元臣, *Makura no sôshi hyôshaku* 枕草子評釈 (*Le Livre-oreiller* commenté et expliqué), Meiji shoin 明治書院, 1921-1924.

YAMAGISHI Tokuhei 山岸徳平, *Sei Shônagon Makura no sôshi* 清少納言枕草子 (*Le Livre-oreiller* de Sei Shônagon), *Kôchû Nihon bungaku taikei 3* 校註日本文学体系３, Kokumin tosho 国民図書, 1925. Première édition à prendre pour texte de base un manuscrit relevant de la famille dite Sankanbon.

KURIHARA Takeichirô 栗原武一郎 (éd.), *Makura no sôshi zenshaku* 枕草子全釈 (Édition complète et annotée du *Livre-oreiller*), Kôbundô 広分堂, 1927.

SEKINE Masanao 関根正直 (éd.), *Makura no sôshi shûchû* 枕草子集註 (*Le Livre-oreiller* annoté), Rokugôkan 六合館, 1931.

IKEDA Kikan 池田亀鑑 (éd.), *Makura no sôshi. Shunsho shô*, 枕草子・春曙抄 (*Le Livre-oreiller. Commentaire de l'aurore au printemps.*), Iwanami shoten 岩波書店, coll. *Iwanami bunko* 岩波文庫, 1931-1935, 3 vol.

YAMAGISHI Tokuhei 山岸徳平 (éd.), *Kôchû Makura no sôshi* 校註枕草子 (Édition commentée du *Livre-oreiller*), Musashino shoin 武蔵野書院, 1939.

TANAKA Jûtarô 田中重太郎, *Makura no sôshi* 枕冊子, Asahi shinbun sha 朝日新聞社, coll. *Nihon koten zensho* 日本古典全書 (Collection complète des classiques japonais), 1947.

IKEDA Kikan 池田亀鑑, *Zenkô Makura no sôshi* 全講枕草子 (*Le Livre-oreiller,* entièrement enseigné), Shibundô 至文堂, 1956 (*jô* 上, vol. 1) et 1957 (*ge* 下, vol. 2).

TANAKA Jûtarô 田中重太郎 (éd.), *Kôhon Makura no sôshi* 校本枕冊子 (Édition synoptique du *Livre-oreiller*), Koten bunko 古典文庫, 1953-1957.

IKEDA Kikan 池田亀鑑, KISHIGAMI Shinji 岸上慎二, AKIYAMA Ken 秋山虔 (éds), *Makura no sôshi. Murasaki Shikibu nikki* 枕草子・紫式部日記 (*Le Livre-oreiller. Le Journal de Murasaki shikibu*), Iwanami shoten 岩波書店, coll. *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系, 1958.

IKEDA Kikan 池田亀鑑, *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Iwanami shoten 岩波書店, coll. *Iwanami bunko* 岩波文庫, 1962.

MATSUO Satoshi 松尾聡, NAGAI Kazuko 永井和子 (éds), *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Shôgakukan 小学館, coll. *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集 (Collection de la littérature classique du Japon), t. 11, 1974 (édition qui prend pour texte de base un manuscrit de la branche Nôin).

HAGITANI Boku 萩谷朴, *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Shinchô sha 新潮社, coll. *Shinchô Nihon koten shûsei* 新潮日本古典集成 (Recueil des classiques japonais Shinchô), 1977 (deux volumes).

ISHIDA Jôji 石田穣二 (éd.), *Shinpen Makura no sôshi* 新編枕草子 (Nouvelle édition du *Livre-oreiller*), Kadokawa shoten 角川書店, coll. *Kadokawa Bunko* 角川文庫, 1979-1980.

HAGITANI Boku 萩谷朴, *Makura no sôshi kaikan* 枕草子解環 (*Le Livre-oreiller* avec explications intégrales), Dôhô sha shuppan 同朋舎出版, 1981-1983.

WATANABE Minoru 渡部実, *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Iwanami shoten 岩波書店, coll. *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系, 1991.

MATSUO Satoshi 松尾聡, NAGAI Kazuko 永井和子 (éds), *Makura no sôshi* 枕草子 (*Le Livre-oreiller*), Shôgakukan 小学館, coll. *Shinpen Nihon koten bungaku zenshû* 新編日本古典文学全集 (Collection de la littérature classique du Japon. Nouvelle édition), t. 18, 1997 (édition qui prend pour texte de base des manuscrits de la branche Sankan).

TSUSHIMA Tomoaki, NAKAJIMA Wakako (éds), *Shinpen Makura no sôshi*, Ôfû, 2010, p. 306.

2. Traductions

Les Notes de l'oreiller de Sei-Shonagon, trad. KUNI Matsuo (nom de plume de Matsuo Kuninosuke 松尾国之助) et STEINILBER-OBERLIN Émile, Stock, Paris, 1928 (1990).

Les Notes de chevet de Sei Shônagon, dame d'honneur au palais de Kyôto : essai de traduction, trad. et commentaires de BEAUJARD André, Paris, G.-P. Maisonneuve, 1934. Réédition, dans une version simplifiée : *Sei Shônagon, Notes de chevet,* trad. et commentaires de BEAUJARD André, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1966 (préface datée de 1960) (1969, 1985, 2007).

The Pillow Book of Sei Shônagon, trad. MORRIS Ivan, Oxford, Oxford University Press, 1967.

The Pillow Book, trad. MCKINNEY Meredith, Londres, Penguin, coll. *Penguin classics*, 2006.

HENITIUK Valerie, *Worlding Sei Shônagon. The pillow book in translation*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2012.

II. Autres œuvres de la littérature japonaise

1. Textes et éditions commentées

Heian shika shû 平安私家集 (Recueils personnels de poésie de l'époque de Heian), S-NKBT, vol. n° 28, 1994.

Hyakunin isshu 百人一首 (De Cent poètes un poème), Kadokawa shoten 角川書店, coll. *Sofia bunko* ソフィア文庫, SHIMAZU Tadao 島津忠夫 (éd.), 1999.

Kojidan 古事談 (Propos sur les choses du passé), coll. *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系, Iwanami shoten 岩波書店, KAWABATA Yoshiaki 川端善明, ARAKI Hiroshi 荒木浩 (éds), 2005.

Mumyô-zôshi 無名草子 (Écrit sans titre), coll. *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集, Shôgakukan 小学館, HIGUCHI Yoshimaro 樋口芳麻呂, Kuboki Tetsuo 久保木哲夫 (éds), 1999.

Murasaki Shikibu nikki 紫式部日記 (Journal de Murasaki Shikibu), S-NKBT, ITÔ Hiroshi 伊藤博 (éd.), 1989.

Shinpen kokka taikan 新編国歌大観 (Panorama de la poésie nationale. Nouvelle édition), Kadokawa shoten 角川書店, 1985-1989 (7 volumes + 7 volumes d'index).

Zuihitsu jiten 随筆辞典 (Dictionnaire des écrits au fil du pinceau), Tôkyô-dô shuppan 東京堂出版, SHIBATA Shôkyôku 柴田宵曲 *et alii* (éds), 1960-1961 (5 vol.).

2. Traductions

Dame Nijô. Splendeurs et misères d'une favorite (*Towazu gatari*), trad. ROCHER Alain, Éditions Philippe Picquier, 2004.

De cent poètes un poème, trad. SIEFFERT René, Publication Orientalistes de France, 1993.

Ki no Tsurayuki 紀貫之, *Journal de Tosa*. *Poèmes du Kokinshû*, trad. SIEFFERT René, Publications Orientalistes de France, 1993.

URABE Kenkô, *Les Heures oisives,* suivi de KAMO no Chômei, *Notes de ma cabane de moine,* traduits du japonais par GROSBOIS Charles, YOSHIDA Tomiko et le R.P. CANDAU Sauveur, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1968.

III. Kitamura Kigin

1. Œuvres

Kitamura kigin ko chûshaku shûsei 北村季吟古注釈集成 (Recueil des éditions commentées de Kitamura Kigin), 44 volumes + 6 volumes d'annexes, Shinten sha, 1975-1983.

Poèmes de Kigin, dans *Kinsei haiku haibun shû* 近世俳句俳文集 (Anthologie de haiku et de textes en style haikai de l'époque d'Edo), S-NKBZ, vol. n° 72.

Haikai umoregi 誹諧埋木 (L'Arbre fossile du Haikai), dans OGATA Tsutomu 尾形仂 (éd.), *Kigin hairon shû* 季吟俳論集 (Recueil de traités sur le *haikai* de Kigin), anthologie *Koten bunko* 古典文庫 (La bibliothèque des classiques), vol. n° 151, 1960.

Shiwasu no tsukiyo 師走の月夜 (Nuit de lune du douzième mois) [également connu sous le titre de *Hitorikoto* 独琴 (La Cythare solitaire)], dans *Kinsei bungaku shiryô ruiju* 近世文学資料類従 (20), Bensei sha 勉誠社, 1944 (édition en facsimilé).

Yama no i 山之井 (La source dans la montagne), dans *Kinsei haiku haibun shû 近世俳句俳文集* (Anthologie de haiku et de textes en style haikai de l'époque d'Edo), S-NKBZ, vol. n° 72.

2. Études

AOKI Shizuko 青木賜鶴子, « *Ise monogatari* shûsui shô no seiritsu » 「伊勢物語拾穂抄」の成立, dans *Joshi-dai bungaku (Koku bungaku hen)* 女子大文学（国文学篇）, n° 38 (mars 1987), p. 29-46.

ESAKA Hironao 榎坂浩尚, « Kigin no koten chûshaku no seiritsu » 季吟の古典注釈の成立 (L'élaboration des commentaires de classiques de Kigin), dans *Kokugo kokubun* 国語国文, n° 22(4), avril 1953, p 256-267.

ESAKA Hironao 榎坂浩尚, « Meireki ni nen no haidan ni tsuite » 明暦二年の俳壇について (Le monde du haikai en l'an 2 de l'ère Meireki), dans *Kokugo kokubun* 国語国文, n° 27(9), mai 1958, p. 535-550.

ESAKA Hironao 榎坂浩尚, « *Yama no i* no kenkyû » 山之井の研究 (Recherches sur *La Source dans la montagne*), dans *Kinsei bungei Shiryô to kôshô* 近世文芸資料と考証, Fukuoka, Shichinin sha 七人社, 1963, p. 7-27.

ESAKA Hironao 榎坂浩尚, *Kitamura Kigin ronkô* 北村季吟論考 (Études sur Kitamura Kigin), Shinten sha 新典社, 1996.

ISHIKURA Shigetsugu 石倉重継, *Kitamura Kigin den* 北村季吟伝 (Biographie de Kitamura Kigin), Sanshô dô Matsumura shoten 三松堂松邑書店, 1897.

KURASHIMA Toshihito 倉島利仁, « *Shiwasu no tsukiyo* shiron » 『師走の月夜』試論 (Essai de réflexion sur *Shiwasu no tsukiyo*), dans *Rikkyô daigaku no nihon bungaku* 立教大学の日本文学, juillet 2007.

NAKAMURA Shunjô 中村俊定, *Teishitsu to Kigin* 貞室と季吟 (Teishitsu et Kigin), coll. *Shomotsu Tenbô* 書物展望, 1944.

NOMURA Takatsugu 野村貴次, « Edo ni okeru Kigin » 江戸に於ける季吟 (Kigin à Edo), dans *Kinsei bungei* 近世文芸, mars 1957.

NOMURA Takatsugu 野村貴次, « Kigin no denju kan » 季吟の伝授観 (Comment Kigin percevait la transmission), dans *Kokugo to koku bungaku* 国語と国文学, octobre 1974.

NOMURA Takatsugu 野村貴次, *Kitamura Kigin no hito to shigoto* 北村季吟の人と仕事 (Kitamura Kigin, sa personnalité et son œuvre), Shinten sha 新典社, 1977.

NOMURA Takatsugu 野村貴次, *Kigin-bon e no michinori* 季吟本への道のり (À la rencontre des textes de Kigin), Shinten sha 新典社, 1983.

ODAKA Toshirô 小高敏郎, « Teitoku ; Kigin » 貞徳・季吟, dans *Bungaku* 文学, n° 23(11), Iwanami shoten 岩波書店, numéro de novembre 1955.

OGATA Tsutomu 尾形仂, « Bashô to *Umore-gi* » 芭蕉と埋木 (Bashô et *L'Arbre fossile*), *Renga haikai kenkyû* 連歌誹諧研究, n° 13, 1957.

SATÔ Katsuaki 佐藤勝明, « Kitamura Kigin. Sakku to koten chûshaku » 北村季吟—作句と古典注釈 (Kitamura Kigin. La composition poétique et les commentaires de la littérature ancienne), *Kokubungaku – Kaishaku to kanshô* 国文学—解釈と鑑賞, Shibundô 至文堂, numéro de mai 2000, p. 104-110.

SCHALOW P. G., « The invention of a literary tradition of male love: Kitamura Kigin's Iwatsutsuj », *Monumenta Nipponica*, n° 48, 1993.

SCHALOW P. G., « Formulating a theory of women's writing in 17th-century Japan: Kitamura Kigin's Ominaeshi monogatari », *Early Modern Japan*, 5.ii, 1995.

SCHALOW P. G., « Theorizing sex/gender in early modern Japan: Kitamura Kigin's Maidenflowers and Wild azaleas », *Japanese Studies*, n° 18, 1998.

SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Kitamura Kigin. Kono yo nochi no yo omou koto naki* 北村季吟—この世のちの世思ふことなき (Kitamura Kigin. Nul regret de ce monde ni de l'autre), Kyôto, Minerva shobô ミネルヴァ書房, 2004.

STRUVE Daniel, « "Les Heures oisives" et le XVIIe siècle », dans KYBURZ Josef, MACÉ François, VON VERSCHUER Charlotte (dir.), *Éloge des sources. Reflet du Japon ancien et moderne*, Éditions Philippe Picquier, 2004.

IV. Études sur *Le Livre-oreiller*

1. Ouvrages de référence

Makura no sôshi daijiten 枕草子大事典 (Grand dictionnaire du *Livre-oreiller*), Bensei shuppan 勉誠出版, *Makura no sôshi kenkyûkai hen* 枕草子研究会編, AMAGAI Hiroyoshi 雨海博洋 *et alii* (dir.), 2001 (abrégé en MJD).

Makura no sôshi kôza 枕草子講座 (Leçons sur *Le Livre-oreiller*) (4 volumes), Yûseidô shuppan 有精堂出版, 1975-1976.

KISHIGAMI Shinji 岸上慎二 (dir.), *Makura no sôshi hikkei* 枕草子必携 (*Vade-mecum* du *Livre-oreiller*), Gakutô sha 学灯社, 1967.

SHIODA Ryôhei 塩田良平 (éd.), *Makura no sôshi : Shosetu ichiran*「枕草子」諸説一覧 (Abrégé des théories concernant *Le Livre-oreiller*), Meiji shoin 明治書院, 1970.

2. Études générales

AKUTSU Minako 圷美奈子, *Atarashii Makura no sôshi ron : shudai, shuhô soshite honbun* 新しい枕草子論：主題・手法そして本文 (Nouvelles théories sur *Le Livre-oreiller*. Thèmes, formes littéraires et texte, Shinten sha 新典社, 2004.

BEAUJARD André, *Sei Shônagon, son temps et son œuvre*, Paris, G.-P. Maisonneuve, 1934.

FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, « "*Yomarenai*" *sakuhin toshite* » 〈読まれない〉作品として (Une œuvre qui n'est pas lue), dans AMAGAI Hiroyoshi 雨海博洋 *et alii*, *Makura no sôshi daijiten* 枕草子大事典 (Grand dictionnaire du *Livre-oreiller*), Bensei shuppan, 2001, p. 823-835.

FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, *Makura no sôshi kenkyû* 枕草子研究 (Recherches sur *Le Livre-oreiller*), Kazama shobô 風間書房, 2002.

IKEDA Kikan 池田亀鑑, « *Makura no sôshi* no keitai ni kan suru ichi kôsatsu » 枕草子の形態に関する一考察 (Une réflexion de la forme du *Livre-oreiller*), coll. *Iwanami kôza Nihon bungaku* 岩波講座日本文学, Iwanami shoten 岩波書店, 1932.

ISHIKAWA Takeshi, *Étude sur la littérature impressionniste au Japon*, Paris, Pédone, 1909.

ISHIKAWA Takeshi, « Une poétesse japonaise et son œuvre. Sei Shonagon et le Makoura-no-soshi », dans *Bulletin de la Société Franco-japonaise de Paris*, n° 18, 1910.

MITAMURA Masako 三田村雅子, « Makura no sôshi kenkyû no ashibumi » 枕草子研究の足踏み (Le piétinement des recherches sur *Le Livre-oreiller*), *Nihon bungaku*, n° 31-2 (février 1982).

MITAMURA Masako 三田村雅子, *Makura no sôshi. Hyôgen to kôzô* 枕草子—表現と構造 (*Le Livre-oreiller.* Expression et structure), Yûseidô shuppan 有精堂出版, 1994.

PIGEOT Jacqueline, « Listes d'ici et de là-bas » [texte d'introduction], dans *Questions de poétique japonaise*, PUF, coll. « Orientales », 1997, p. 59-82.

PIGEOT Jacqueline, « La liste éclatée », *ibid*., p. 83-107.

SHIMADA Ryôji 島田良二, « Daimei no yûrai » 題名の由来 (L'origine du titre), dans SHIODA Ryôhei 塩田良平 (dir.), *Shosetsu ichiran. Makura no sôshi* 諸説一覧—枕草子 (*Le Livre-oreiller*. Tableau synthétique des théories), Meiji Shoin 明治書院, 1970.

SUZUKI Hideo 鈴木日出男, « Kôgû no bungaku. *Makura no sôshi. Murasaki Shikibu nikki* » 后宮の文学一枕草子・紫式部日記 (Les lettres à la cour des impératrices. *Le Livre-oreiller* et le *Journal de Murasaki Shikibu*), dans *Iwanami kôza Nihon bungaku shi* 岩波講座日本文学史, t. 2, p. 83-113.

TANAKA Jûtarô 田中重太郎, *Makura no sôshi kenkyû* 枕冊子研究 (Études sur *Le Livre-oreiller*), Koten bunko 古典文庫, 1952 (1979).

TANAKA Jûtarô 田中重太郎, *Makura no sôshi honbun no kenkyû* 枕冊子本文の研究 (Études sur le texte du *Livre-oreiller*), Hatsune shobô 初音書房, 1960.

TSUSHIMA Tomoaki 津島知明, *Dôtai toshite no Makura no sôshi* 動態としての枕草子 (*Le Livre-oreiller* perçu comme une dynamique), Ôfû おうふう, 2005.

3. Revues – numéros spéciaux (par ordre chronologique)

« *Makura no sôshi* » *枕草子* (*Le Livre-oreiller*), coll. *Nihon koten kanshô kôza* 日本古典鑑賞講座, vol. 9 *Dai kyû kan* 第九巻, SHIODA Ryôhei 塩田良平 (éd.), Kadokawa shoten 角川書店, 1958.

« Sei shônagon no bungaku to kankyô » 清少納言の文学と環境 (Sei Shônagon, son œuvre littéraire et son environnement), *Kokubungaku – Kaishaku to kanshô* 国文学—解釈と鑑賞, Shibundô 至文堂, numéro de novembre 1964.

« Zuihitsu bungaku no keifu » *随筆文学の系譜* (Généalogie d'une littérature au fil du pinceau), *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, numéro de juillet 1965.

« *Makura no sôshi* no sekai » *枕草子の世界* (L'univers du Livre-oreiller.), *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, numéro de juin 1967.

« *Makura no sôshi.* Horobiyuku mono e no banka. » *枕草子—ほろびゆくものへの挽歌* (*Le Livre-oreiller.* Chant funèbre pour ceux qui disparaissant.), *Kokubungaku – Kaishaku to kanshô* 国文学—解釈と鑑賞, Shibundô 至文堂, numéro de novembre 1977.

« *Makura no sôshi*. Mitate, in.yô, yu » 枕草子—見立て・引用・喩 (*Le Livre-oreiller* : parodie, citation, métaphore), dossier spécial de la revue *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, numéro d'avril 1978.

« *Makura no sôshi*. Hyôgen no jiba » 枕草子—表現の磁場 (*Le Livre-oreiller.* Les champs magnétiques de l'expression), dossier spécial de la revue *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, numéro de janvier 1996.

« *Makura no sôshi* teki jinsei sekkei » 枕草子的人生設計 (*Un projet de vie comme dans Le Livre-oreiller*), dossier spécial de la revue *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, numéro de juin 2007.

4. Études sur le texte

IKEDA Kikan 池田亀鑑, « Sei Shônagon Makura no sôshi no ihon ni kansuru kenkyû » 清少納言枕草子の異本に関する研究 (Études sur les variantes du *Livre-oreiller* de Sei Shônagon), dans *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, n° 5-1 (janvier 1928).

IKEDA Kikan 池田亀鑑, « Makura no sôshi no keitai ni kansuru ichi kôsatsu » 枕草子の形態に関する一考察 (Réflexion sur la forme du *Livre-oreiller*), dans *Nihon bungaku* 日本文学, coll. *Iwanami kôza* 岩波講座 (Les séminaires Iwanami), Iwanami shoten 岩波書店, 1932.

KUSUNOKI Michitaka 楠道隆, « Makura no sôshi ihon kenkyû. Ruisan keitai bon kôshô. Jô / ge » 枕草子異本研究—類纂形態本考証—上・下 (Étude des variantes du *Livre-oreiller* ; critique textuelle des livres à texte ordonnés ; vol. 1 et 2), dans *Kokugo kokubun* 国語国文, n°s 4-6 et 4-7 (juin et juillet 1934).

KUSUNOKI Michitaka 楠道隆, « Makura no sôshi Sankanbon ryôruibon kô » 枕草子三巻本両類本考 (Réflexions sur les deux catégories de livres de la branche Sankan), dans *Kokugo kokubun* 国語国文, n° 5-6 (juin 1935).

SUZUKI Tomotarô 鈴木知太郎, « Ikeda hakase to Makura no sôshi kenkyû » 池田博士と枕草子研究 (Le professeur Ikeda et les recherches sur *Le Livre-oreiller*), dans *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, n° 34-3 (mars 1957).

TANAKA Jûtarô 田中重太郎, « Shohon no denryû » 諸本の伝流 (La tradition manuscrite), dans KISHIGAMI Shinji 岸上慎二 (dir.), *Makura no sôshi hikkei* 枕草子必携 (*Vade-mecum* du *Livre-oreiller*), Gakutô sha 学灯社, 1967, p. 32-44.

WATSUJI Tetsurô 和辻哲郎, « Makura no sôshi ni tsukite no teian » 枕草子に就ての提案 (Une hypothèse concernant *Le Livre-oreiller*), dans *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, numéro d'avril 1925.

YAMANAKA Yuki 山中悠希, « *Sakai-bon Makura no sôshi* no ruisan keitai. Fukugôtai toshite no zuisôgun to sono tenkaisei » 堺本枕草子の類纂形態—複合体としての随想郡とその展開性 (Les textes classifié du *Livre-oreiller* dans la branche Sakai. Les « groupes de sections de pensées libres » comme corps composites, et leur potentialité), dans *Chûko bungaku* 中古文学, n° 80, Chûko bungaku kai 中古文学会, février 2007, p. 40-53.

5. Sei Shônagon

FUJIMOTO Munetoshi 藤本宗利, *Sei Shônagon. Kansei no kirameki* 清少納言—感性のきらめき (Sei Shônagon. L'éclat de le sensibilité), Shinten sha 新典社, coll. *Nihon no sakka* 日本の作家, 2000.

GOTÔ Shôko 後藤祥子, « Sei Shônagon den no mondai » 清少納言伝の問題 (Questions relatives à la biographie de Sei Shônagon), dans *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, n° 33-5 (avril 1988), Gakutô-sha 学燈社, p. 28-35.

HAGINO Atsuko 萩野敦子, *Sei Shônagon. Hito to bungaku* 清少納言—人と文学 (Sei Shônagon, sa vie, son œuvre littéraire), Bensei shuppan 勉誠出版, coll. *Nihon no sakka 100* 日本の作家 100, 2004.

KISHIGAMI Shinji 岸上慎二, *Sei Shônagon denki kô* 清少納言伝記攷 (Étude sur la biographie de Sei Shônagon), Unebi shobô 畝傍書房, 1943 ; rééd. Shinsei sha 新生社, 1958.

KISHIGAMI Shinji 岸上慎二, *Sei Shônagon* 清少納言 (Sei Shônagon), Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, 1962.

MIYAZAKI Sôhei 宮崎荘平, *Sei Shônagon to Murasaki Shikibu. Sono taihi ron josetu* 清少納言と紫式部—その対比論序説 (Sei Shônagon et Murasaki Shikibu. Introduction aux théories contrastives), Chôbun sha 朝文社, 1993.

TSUNODA Bun.ei 角田文衛, *Bannen no Sei Shônagon* 晩年の清少納言 (Les dernières années de Sei Shônagon), dans *Kodaigaku* 古代学, vol. 12, n° 4, février 1966, p. 202-227.

UMEZAWA Waken 梅澤和軒, *Sei Shônagon to Murasaki Shikibu* 清少納言と紫式部 (Sei Shônagon et Murasaki Shikibu), Jitsugyô no Nihon sha 実業之日本社, 1912.

6. Le *Recueil de poèmes de Sei Shônagon*

Fujin bunko 婦人文庫 (La bibliothèque des femmes), *Kashû* 歌集 (volume « Recueils poétiques »), Fujin bunko kankô kai 婦人文庫刊行会, 1915.

TAKEDA Sanae 武田早苗, SATÔ Masayo 佐藤雅代, NAKA Shûko 中周子, *Waka bungaku taikei* 和歌文学大系 (Anthologie du *waka*), vol. 20, Meiji shoin 明治書院, 2000.

V. Intertextualité : allusions, réécritures et autres textes inspirés par *Le Livre-oreiller*

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, Le Seuil, t. IV, 2002, p. 575-771.

BOUVIER Nicolas, *Chronique japonaise*, Payot, 1975.

DANTZIG Charles, *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Grasset, 2009.

FERRIER Michaël, *La Barrière des rencontres*, Éditions Cécile Defaut, 2009.

JOUFFROY Alain, *L'Indiscrétion faite à Charlotte*, Robert Laffont, 1980.

MENDÔ Kazuki 面堂かずき, *Makura no sôshi* 枕草子 (Le Livre-oreiller), Hômu sha, coll. « NHK manga de yomu koten » (Les classiques lus en *manga* de la NHK), 2006.

PÉREC Georges, *Penser/Classer*, Hachette, 1985.

QUIGNARD Pascal, « L'Oreiller de Sei », *Petits traités*, t. II, Clivages, 1982 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 379-394.

QUIGNARD Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1984.

QUIGNARD Pascal, *Les Ombres errantes*, Grasset, 2002.

SETOUCHI Jakuchô 瀬戸内寂聴, *Tsukinowa-zôshi* 月の輪草子 (Le Livre de Tsukinowa), Kôdan sha 講談社, 2012.

TANABE Seiko 田辺聖子, *Mukashi, akebono. Shôsetsu Makura no sôshi* むかし・あけぼの一小説枕草子 (Autrefois, l'aurore. Le Roman du *Livre-oreiller*), Kadokawa Shoten 角川書店, 1983.

VI. Littérature japonaise – études

ASADA Tôru 浅田徹, KATSUHARA Haruki 勝原晴希, SUZUKI Ken.ichi 鈴木健一, HANABE Hideo 花部英雄, WATANABE Yasuaki 渡部泰明, *Uta no chikara* 和歌の力 (La puissance du waka), Iwanami shoten 岩波書店, série *Waka o hiraku* 和歌をひらく, vol. 1, 2005.

CHANCE Linda, *Formless in form. Kenkô, "Tsurezuregusa" and the Rhetoric of Japanese Fragmentary prose*, Palo Alto, Stanford University Press, 1997.

Haibungaku daijiten 俳文学大辞典 (Grand dictionnaire du haikai), Kadokawa gakugei shuppan 角川学芸出版, 2008.

HYÔDÔ Hiromi 兵藤裕己, *Taihei ki « yomi » no kanôsei* 太平記〈よみ〉の可能性 (Peut-on « lire » le *Taihei-ki* ?), Kôdan sha 講談社, 1995.

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Muromachi monogatari to ko-chûshaku* 室町物語と古注釈 (Les récits de l'époque de Muromachi et les commentaires anciens), Miyai shoten 三弥井書店, 2002.

KATAGIRI Yôichi 片桐洋一, *Ise monogatari no kenkyû* 伊勢物語の研究 (Recherches sur *Les Contes d'Ise*), Meiji shoin 明治書院, 1968-1969.

KYBURZ Joseph A., MACÉ François, VON VERSCHUER Charlotte, *Éloge des sources. Reflets du Japon ancien et moderne*, Éditions Philippe Picquier, 2004.

LACHAUD François, *La Jeune Fille et la mort. Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2006.

LOZERAND Emmanuel, « La Constitution d'une "littérature nationale" dans le Japon de 1890 », dans TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude, *La Nation en marche ; Études sur le Japon impérial de Meiji*, Éditions Philippe Picquier, 1999, p. 123-141.

LOZERAND Emmanuel, « L'Affirmation de la critique (1886-1889) – Sohô, Hanpô, Ônishi, Ôgai », *Cipango – Cahiers d'études japonaises*, numéro hors-série, 2002, p. 325-397.

LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle*, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005.

LOZERAND Emmanuel, « La littérature japonaise au XIXe siècle – Deux ou trois récits d'une autre modernité », dans TOMICHE Anne et GARNIER Xavier, *Modernités occidentales et extra-occidentales*, L'Harmattan, 2009, p. 151-170.

MARQUET Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'art national », dans TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude, *La Nation en marche. Études sur le Japon impérial de Meiji*, Éditions Philippe Picquier, 1999, p. 143-162.

MORI Kazuya, « Motoori Norinaga », *Ebisu – Études japonaises*, numéro 15 (1997), p. 107-147.

ODAKA Toshirô 小高敏郎, « Bashô to hiden » 芭蕉と秘伝 (Bashô et la transmission secrète), *Haiku* 俳句, septembre 1957.

OKAMOTO Masaru 岡本勝, KIRA Sueo 雲英末雄, *Kinsei bungaku kenkyû jiten* 近世文学研究事典 (Dictionnaire des recherches sur la littérature de l'époque d'Edo), Ôfû おうふう, 1986.

ORIGAS Jean-Jacques, *La Lampe d'Akutagawa. Essais sur la littérature japonaise*, Les Belles lettres, coll. « Japon », 2008.

ÔSONE Shôsuke 大曽根章介, « "Ki" no bungaku no keifu » 「記」の文学の系譜 (Généalogie d'une littérature du « ki »), dans *Nihon kanbungaku ronshû* 日本漢文学論集 (Collection d'études sur la littérature en chinois au Japon), Kyûko shoin 汲古書院, 1998.

PARVULESCO Marguerite-Marie, *Écriture, lecture et poésie. Lettrés japonais du XVIIe au XIXe siècle*, Publications Orientalistes de France, 1991.

PIGEOT Jacqueline, TSCHUDIN Jean-Jacques, *La Littérature japonaise*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1983.

PIGEOT Jacqueline, « Autour du monogatari : question de terminologie », *Cipango – Cahiers d'études japonaises*, n° 3 (1994), p. 93-107.

PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun ; poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Collège de France, 2009 (édition revue et corrigée).

REVON Michel, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Vertiges publication, 1986 (1re publication : Delagrave, 1910).

SHIMAUCHI Keiji 島内景二, *Genji monogatari monogatari* 源氏物語ものがたり (Le Roman du *Roman du Genji*), Shinchô sha 新潮社, coll. *Shinchô bunko* 新潮文庫, 2008.

SHINADA Yoshikazu 品田悦一, *Man.yô shû no hatsumei. Kokumin kokka to bunka sôchi toshite no koten* 万葉集の発明—国民国家と文化装置としての古典 (La découverte du Man.yô shû. L'État-nation et l'utilisation des classiques comme dispositif culturel), Shin.yô sha 新曜社, 2001.

SHIRANE Haruo シラネ・ハルオ, SUZUKI Tomi 鈴木登美 (dir.), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature* (L'invention des classiques : modernité, identité nationale et littérature japonaise), Stanford University Press, 2000.

SHIRANE Haruo シラネ・ハルオ, SUZUKI Tomi 鈴木登美 (éds), *Sôzô sareta koten. Kanon keisei, kokumin kokka, Nihon bungaku* 創造された古典—カノン形成・国民国家・日本文学 (L'invention des classiques. Formation du corpus littéraire canonique, État-nation, littérature japonaise), Shin.yôsha 新曜社, 1999.

SIEFFERT René, *Le Haïkaï selon Bashô*, Publications Orientalistes de France, 1983.

SIEFFERT René, *Treize siècles de lettres japonaises*, Publications Orientalistes de France, 2001.

STRUVE Daniel, « Les traditions secrètes dans le haikai de Matsunaga Teitoku à Ihara Saikaku », dans le dossier spécial « Étude de l'époque d'Edo à travers les transmissions secrètes (hiden) d'un art ou d'une pensée », Benkyô-kai ; revue d'études japonaises du CEEJA, Publications Orientalistes de France, 2005.

TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises. La genèse de la poésie en chaîne*, Collège de France, coll. « Bibliothèque de l'Institut des Hautes études japonaises », 2004.

TERADA Sumie, « Valeur poétique du haikai », dans *Japon pluriel 7. Actes du 7e colloque de la Société française des études japonaises (20-22 décembre 2006)*, Éditions Philippe Picquier, 2007, p. 283-291.

VIEILLARD-BARON Michel, « Un recueil de poèmes exemplaires : le Kingyoku waka-shû de Fujiwara no Kintô (966-1041) », dans *Japon pluriel 2. Actes du 2e colloque de la Société française des études japonaises (19-21 décembre 1996)*, Éditions Philippe Picquier, 1998, p. 183-189.

VIEILLARD-BARON Michel, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*, Collège de France, Institut des Hautes études Japonaises, 2001.

VIEILLARD-BARON Michel, « Une fracture esthétique dans le Japon du XIIe siècle : la lettre de protestation de Kenshô », dans *Japon pluriel 7. Actes du 7e colloque de la Société française des études japonaises (20-22 décembre 2006)*, Éditions Philippe Picquier, 2007, p. 313-321.

VIEILLARD-BARON Michel, *Les Enjeux d'un lieu. Architecture, paysages et représentations du pouvoir impérial à travers les poèmes pour les cloisons de la Résidence des*

Quatre Dieux Rois Suprêmes. Saishô shitennô-in shôji waka (1207) suivi de *Quelques commentaires à propos de la notion de* meisho, par BROSSEAU Sylvie, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2013.

YODA Tomiko, *Gender and national literature*, Durham, Duke University Press, 2004.

YOKOI Kaneo 横井金男, *Kokin denju no shiteki kenkyû* 古今伝授の史的研究 (Recherches historiques concernant la tradition de la poésie), Rinsen shoten 臨川書店, 1980.

Waka to kizoku no sekai 和歌と貴族の世界 (Le waka et l'univers de la noblesse), *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan hen* 国立歴史民俗博物館編 (Comité éditorial du Musée national d'histoire du Japon), Hanawa shobô 塙書房, 2007.

VII. Théorie littéraire

BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.

BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010.

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Le Seuil, coll. « Poétiques », 1995.

CHARLES Michel, « Sur le point de vue », dans « La Canonisation du texte : aux origines d'une tradition », revue *Extrême-Orient Extrême-Occiden*t, numéro 5 (1984), p. 9.

CLAES Paul, « De l'intertextualité restreinte et généralisée » dans WEISBERGER Jean, *Les Avant-gardes et la tour de Babel : interactions des arts et des langues*, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 2000.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main*, Le Seuil, 1979.

CONRAD Thomas, « Le tout et les parties : le chapitre comme unité intermédiaire », carnet Chapitres présenté sur la plateforme Hypothèses.org : http://chapitres.hypotheses.org/192 (consulté le 20 août 2013).

ECO Umberto, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009.

ESCOLA Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam/New-York, Rodopi, *CRIN*, vol. 57, 2012.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

ISER Wolfgang, *L'Appel du texte*, Allia, 2012.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975.

ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires*, José Corti, 1962.

« La canonisation du Texte : aux origines d'une tradition », dans la revue *Extrême-orient, extrême-occident*, numéro 5, 1984.

ZINK Michel (dir.), *Livres anciens, lectures vivantes*, Odile Jacob/Collège de France, 2010.

VIII. Pratiques du commentaire et traditions lettrées au Japon et en Chine

AZUMA Jûji 吾妻重二, « Edo shoki ni okeru gakujuku no hatten to Chûgoku » 江戸初期における学塾の発展と中国 (Le développement des cours privé au début de l'époque d'Edo et la Chine), dans la revue *Higashi Ajia bunka kôshô kenkyû* 東アジア文化交渉研究, n° 2 (mars 2009).

GARDNER Daniel K., « Confucian Commentary and Chinese Intellectual History », *The Journal of Asian studies*, vol. 57, n° 2 (mai 1998), p. 397-422.

GARDNER Daniel K., « La Canonisation du texte : aux origines d'une tradition », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, numéro 5 (1984).

HAYASHI Tatsuya 林達也, *Yûsai o ronjite Yoshino hanami no eiga ni itaru* 幽斎を論じて吉野花見の詠歌に至る (À propos de Yûsai, considérations sur les poèmes célébrant les cerisiers de Yoshino), dans *Kokubungaku – Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, vol. 51-11, (octobre 2006), p. 6-13.

KORNICKI Peter F., « Le Nationalisme et la construction d'une tradition philologique au Japon au XIXe siècle », dans JACOB Christian et GIARD Luce (dir.), *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Bibliothèque nationale de France, 2001.

KORNICKI Peter F., « Unsuitable Books for women? Genji monogatari and Ise monogatari in Late Seventeenth-Century Japan. », dans *Monumenta Nipponica*, n° 60.2 (2005), p. 147-193.

MORI Kazuya, « Motoori Norinaga », *Ebisu – Études japonaises,* n° 15.

NISHIDA Masahiro 西田正宏, *Matsunaga Teitoku to monryû no gakugei no kenkyû* 松永貞徳と門流の学芸の研究 (Recherches sur Matsunaga Teitoku et l'art de ses disciples), Kyûko shoin 汲古書院, 2006.

ODAKA Toshirô 小高敏郎, *Matsunaga Teitoku no kenkyû* 松永貞徳の研究 (Études sur Matsunaga Teitoku), Rinsen shoten 臨川書店, 1988.

PIGEOT Jacqueline, « Le Système de lecture de Motoori Norinaga », dans GIRARD Frédéric, HORIUCHI Annick, MACÉ Mieko, *Repenser l'ordre, repenser l'héritage. Paysage intellectuel du Japon (XVIIe-XIXe siècles)*, Droz, 2002.

IX. Histoire matérielle du livre, bibliologie, philologie

BOWERSOCK G.W., « The Art of Footnote », The American Scholar, hiver 1983-1984 ; cité par GENETTE Gérard, *Seuils*, Le Seuil, coll. « Poétique », p. 329.

BRISSET Claire-Akiko, GRIOLET Pascal, MARQUET Christophe, SIMON-OIKAWA Marianne (éds), *Du pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre*, École française d'extrême-orient, coll. « Études thématiques », 2006.

CANFORA Luciano, *Le Copiste comme auteur*, Anacharsis, coll. « Essais », série « Philologie », 2012 (traduction de *Copista come autore*, 2002).

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Le Seuil, collection « Des travaux », 1989.

Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire, France-Italie (XIVe-XVIE siècles). Actes du colloque international sur le Commentaire, Paris, (19-21)mai 1988, textes réunis et présentés par MATHIEU-CASTELLANI Gisèle et PLAISANCE Michel, Aux Amateurs de livres, 1990.

Collectif : Romance philology, 1991, vol. 45, 1.

Mise en page et mise en texte du livre manuscrit, MARTIN Henri-Jean et VEZIN Jean (dir.), Cercle de la librairie-Promodis, 1990.

Repenser l'ordre, repenser l'héritage. Paysage intellectuel du Japon (XVIIe-XIXe siècles), GIRARD Frédéric, HORIUCHI Annick, MACÉ Mieko (dir.), Droz, 2002.

KORNICKI Peter F., *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the nineteenth Century*, Brill, 1998.

DE LUBAC Henri, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Cerf, Aubier, 1959-1964.

DI STEFANO Giuseppe, « Editore : tradutore ! Réflexion sur l'art d'éditer les textes », dans *Du manuscrit à l'imprimé. Actes du colloque international, Université McGill, Montréal, 3-4 octobre 1988,* publié dans *Le Moyen Français*, t. 22, p. 61-67, Ceres, Montréal, 1989.

FEBVRE Lucien, MARTIN Henri-Jean, *L'Apparition du livre*, Albin Michel, 1958.

FOULET Alfred, SPEER Mary Blakely, *On Editing Old French Texts*, Lawrence, The Regents Press of Kansas, 1979.

FUJIZANE Kumiko 藤實久美子, *Kinsei shoseki bunka-ron. Shiryô-ron teki apurôchi* 近世書籍文化論—資料論的アプローチ (Une histoire culturelle des livres de l'époque d'Edo. Pour une démarche codicologique), Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, 2006.

GRAFTON Anthony, *Commerce with the Classics: Ancient Books and the Renaissance Readers*, Ann Arbor, 1997.

HASHIMOTO Fumio 橋本不美男, *Genten o mezashite. Koten bungaku no tame no shoshi* 原典 F をめざして一古典文学のための書誌 (En Quête de l'original. Une philologie pour la littérature ancienne), Kasama shoin, 1974.

HENDERSON John B., *Scripture, Canon, and Commentary. A Comparison of Confucian and Western Exegesis*, Princeton University Press, 1991

HIRONIWA Motosuke 廣庭基介, NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Nihon shoshi-gaku o manabu hito no tame* ni 日本書誌学を学ぶ人のために (Pour ceux qui s'initient à la paléographie japonaise), Sekai shisô sha 世界思想社, 1998

IRVINE Martin, *The Making of Textual culture: "grammatica" and literary theory 350-1100*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

KAWASE Kazuma 川瀬一馬, *Nihon shuppan bunka shi* 日本出版文化史 (Histoire de la culture de l'imprimé au Japon), Nihon editâ sukûru shuppan-bu 日本エディタースクール出版部, 1983.

Kinsei to shuppan. Hon.ya to sakusha 近世の出版—本屋と作者 (L'édition à l'époque d'Edo. Libraires et auteurs), collectif, dossier spécial de la revue *Kokubungaku* –

Kaishaku to kyôzai no kenkyû 国文学—解釈と教材の研究, Gakutô-sha 学燈社, septembre 1997.

JACOB Christian et GIARD Luce (dir.), *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Bibliothèque nationale de France, 2001.

JACOB Christian (dir.), *Des Alexandries II. Les Métamorphoses du lecteur*, Bibliothèque nationale de France, 2003.

JACOB Christian (dir.), *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, Albin Michel, 2007.

KORNICKI Peter, *The Book in Japan. A Cultural History from the beginnings to the Nineteenth Century*, Leyde, Brill, 1998.

LABARRE Albert, *Histoire du livre*, PUF, 1970.

LAUFER Roger, *Introduction à la textologie : vérification, établissement, édition des textes*, Larousse, 1972.

MARTIN Henri-Jean et CHARTIER Roger, *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1983-1987.

MUNEMASA Isoo 宗政五十緒, *Kinsei Kyôto shuppan bunka no kenkyû* 近世京都出版文化の研究 (Recherches sur la culture de l'imprimé dans le Kyôto de l'époque d'Edo), Dôhô sha shuppan 同朋舎出版, 1982.

NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Edo jidai no shomotsu to dokusho* 江戸時代の書物と読書 (Les livres et la lecture à l'époque d'Edo), Tôkyô-dô shuppan 東京堂出版, 2001.

NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, « Shôgyô shuppan no kaishi » 商業出版の開始 (Les débuts de l'imprimerie commerciale), dans *Iwanami kôza Nihon bungaku shi* 岩波講座日本文学史, vol. 7, Iwanami shoten 岩波書店, 1996.

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, *Edo no hanpon* 江戸の板本 (Le livre imprimé à l'époque d'Edo), Iwanami shoten 岩波書店, 1995.

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏 (dir.), *Edo no shuppan* 江戸の出版 (L'édition à l'époque d'Edo), Perikan sha ぺりかん社, 2005.

ROQUES Mario, « Établissement de règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux », dans *Romania,* t. LII (1926), p. 243-249.

Speculum, 1990, vol. 65, 1, « The New Philology ».

VÉDÉNINA Ludmilla, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peteers, SELAF, 1989.

ZALI Anne (dir.), *L'Aventure des écritures : la page. Catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, (19 octobre 1999-6 février 2000),* Bibliothèque nationale de France, 1989.

X. Histoire

HÉRAIL Francine, *La Cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Droz, 2006.

MACÉ Mieko, *Médecins et médecine dans l'histoire du Japon : aventures intellectuelles entre la Chine et l'Occident*, Les Belles Lettres, coll. « Japon », série « Études », 2013.

TOTMAN Conrad, *Early modern Japan*, University of California Press, 1995.

TOTMAN Conrad, *A History of Japan* (second edition), Blackwell Publishing, 2005.

XI. Usuels

Encyclopædia Universalis (1970-1973), article « Sei Shônagon »

DIDIER Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, Presses universitaires de France, 1994, article « *Makura no sôshi* ».

KATAGIRI Yôichi 片桐洋一, *Utamakura utakotoba jiten sôtei han* 歌枕歌ことば辞典増訂版 (Dictionnaire des mots-oreillers et du vocabulaire poétique, édition corrigée et augmentée), Kasama shoin 笠間書院, 1999.

KUBOTA Jun (dir.), *Nihon koten bungaku jiten* (Dictionnaire de la littérature japonaise classique), Iwanami, 2007.

SIEFFERT René, *La Littérature japonaise*, Publication Orientalistes de France, 1973.

Annexes

Biographie succincte de Kitamura Kigin

1624 Naît à Kyôto dans une famille de médecins lettrés.

c. 1639 Devient disciple de Yasuhara Teishitsu 安原貞室 pour l'étude du *haikai* (école Teimon).

c. 1645 Devient disciple direct de Matsunaga Teitoku 松永貞徳, le chef de file de l'école Teimon. Suivent huit années d'intense activité d'étude, durant lesquelles il prend également part à de prestigieuses réunions poétiques.

1646 *Yama no i* 山之井 (La source dans la montagne), recueil de *haikai* accompagné de commentaires.

1649 *Shiwasu no tsukiyo* 師走の月夜 (Nuit du douzième mois), journal poétique en style *haikai*.

1653 Parution de sa première édition commentée d'un texte ancien (sous forme imprimée) ***Yamato monogatari shô*** **大和物語抄 (*Commentaire sur les Contes de Yamato*)**.

Décès de son maître, Matsunaga Teitoku.

1656 Kigin, qui enseignait le *haikai* depuis plusieurs années, s'émancipe de la tutelle de l'école Teimon et s'érige en chef d'école.

1660 *Shin zoku inu tsukuba shû* 新続犬筑波集 (Nouveau recueil augmenté de poèmes « de chiens »), recueil de *haikai*.

1661 ***Tosa nikki shô*** **土佐日記抄 (*Commentaire sur le Journal de Tosa*)**.

1663 ***Kasen shûsui shô*** **歌仙拾穂抄 (*Commentaire du glaneur sur le recueil des trente-six poètes*)**.

1667 ***Tsurezure-gusa mondan shô*** **徒然草文段抄 (*Commentaire sur les Heures oisives, divisé en paragraphes*)**.

1671 ***Wakan rôei shû chû*** **和漢朗詠集註 (*Commentaire sur l'Anthologie de poèmes en japonais et en chinois*)**.

1673 Publication de *Haikai tsumore-gi* 誹諧埋木 (*L'arbre fossile du haikai*), dans lequel il consigne l'essentiel de son enseignement relatif au *haikai* (rédigé en 1656).

Genji monogatari kogetsu shô **源氏物語湖月抄 (*Commentaire de la lune sur le lac - Roman du Genji*)**.

1674 Transmet à Matsuo Bashô 松尾芭蕉 l'enseignement relatif au *haikai* contenu dans *Haikai tsumore-gi*.

Makura no sôshi shunsho shô **枕草子春曙抄 (*Commentaire de l'aurore au printemps – Livre-oreiller*)**.

1676 *Zoku renju* 続連珠 (Suite aux « Perles enfilées »), recueil de *haikai*.

Haikai yôi fûtei 誹諧用意風体 (*Sens et style du haikai*)

1680 Publication de l'***Ise monogatari shûsui shô*** **伊勢物語拾穂抄 (*Commentaire du glaneur sur les Contes d'Ise*)**.

1681 ***Hyakunin isshu shûsui shô*** **百人一首拾穂抄 (*Commentaire du glaneur sur l recueil De cent poètes un poème*)**.

1682 Publication de ***Hachi dai shû shô*** **八代集抄 (*Commentaire sur les « huit grands recueils poétiques »*)**.

1683 S'installe au sanctuaire de Niitama Tsushima 新玉津島 à Kyôto, dont il devient le desservant. Il se consacre désormais presque exclusivement à l'étude des classiques.

1689 Nommé directeur du bureau de la poésie (*kagaku kata* 歌学方), il se rend auprès du shôgun Tokugawa no Tsuneyoshi 徳川綱吉, à Edo. Il occupera ce poste jusqu'à la fin de sa vie.

1690 Publication de ***Man.yô shûsui shô*** **万葉拾穂抄 (*Commentaire sur le Recueil des dix mille feuilles*)**.

1705 Décès.

N.B. : Sauf indication contraire, les dates signalées à côté des titres d'ouvrages indiquent la fin de la rédaction et non la publication.

La préface du *Commentaire du printemps et de l'aurore* (texte intégral)

Légende :

{accolades} Notes de Kigin. Il s'agit de notes interlinéaires ou d'inscriptions en plus petits caractères dans la continuité de la ligne. Il n'y a pas de notes de haut de page dans l'introduction.

(parenthèses) Ajouts de lectures en *roma-ji*, restitution du terme japonais.

[crochets] Ajouts nécessaires à la compréhension du texte.

Le Livre-oreiller a été écrit par Sei Shônagon. On la nomme « Sei Shônagon », en utilisant ce patronyme [Sei 清], du fait que Shônagon était la fille de Kiyohara no Motosuke 清原元輔. Son père, Motosuke, était l'un des cinq poètes du Clos du Poirier, qui ont compilé le *Recueil de poèmes sélectionnés postérieurement*.

Tableau de la filiation de la famille Kiyohara :

Empereur Tenmu (Tenmu tennô 天武天皇) — Prince Iehito[1] (Iehito no shinnô 舎人親王) {compilateur des *Chroniques de l'histoire du Japon* (*Nihon shoki* 日本書紀)}— Prince Sadashiro (Sadashiro no Ôkimi 貞代王) — Ario 有雄 — Michio 通雄 {reçoit le patronyme Kiyohara}— Umio 海雄 {gouverneur de Chikuzen}— Fusanori 房則 {gouverneur de Buzen}— Fukayabu 深養父 {fonctionnaire de 3e classe de l'office des Fabrications, préposé à la Chancellerie privée}— Akitada 顕忠 {variante : Yasumitsu 泰光 ; gouverneur de Shimotsuke}— Motosuke 元輔 {gouverneur de Bigo}— Sei Shônagon 清少納言 {auteur de ce livre}.

Selon le révérend Genshi 玄旨[2], Sei Shônagon était au service de l'impératrice (*kôgôgû* 皇后宮)[3], épouse de l'empereur retiré Ichijô. Cette impératrice était la fille du maire du

[1] La lecture usuelle est « Toneri ». Nous conservons la lecture « Iehito » (ou « Iebito » ?) que Kigin donne en *furigana*.

[2] Genshi : nom religieux du guerrier et poète Hosokawa Yûsai 細川幽斎 (1534-1610), maître de Matsunaga Teitoku. Hosokawa Yûsai est l'une des autorités auxquelles Kigin se réfère le plus souvent dans ses éditions commentées.

[3] Kigin désigne Teishi par le titre de *kôgôgû* 皇后宮(en recourant parfois à la variante *kôgô* 皇后), bien qu'à l'époque considérée elle eût encore le prestigieux titre de *chûgû* (du moins du vivant de son père). Conformément à la convention de l'époque, Kigin désigne par convention les personnages par le rang qu'ils occupaient au moment de leur mort, et non celui qui était le leur au moment considéré.

palais[4], le seigneur Michitaka 道隆, et se nommait Sadako 定子[5]. C'est elle qui est désignée à plusieurs reprises dans ce livre par l'expression « *miya no o-mae* » 宮のおまへ (la dame du palais). Cependant, dans *Le Récit de la splendeur* (*Eiga monogatari* 栄華物語), il est écrit que Sei Shônagon était au service de la dame du la princesse du palais frais comme le printemps[6], épouse de l'empereur retiré Sanjô {fille de Michitaka}. À mon avis, dans le présent livre, bien qu'il soit à plusieurs reprises question de la princesse du palais frais comme le printemps, il n'est pas écrit que Sei Shônagon fût au service de celle-ci. Quoi qu'il en soit, si l'on considère les personnes qui figurent dans ce livre, et notamment leurs rangs, il semble bien que ce qui est raconté se passe durant le règne de l'empereur retiré Ichijô, du temps de l'ère Chôtoku (995-999) et des deux premières années de l'ère Chôhô (999-1004), et qu'il n'est pas question de ce qui s'est passé par la suite. L'impératrice Teishi est décédée le quinzième jour du deuxième mois de l'an 2 de l'ère Chôhô (1000). On rapporte que la princesse du palais frais comme le printemps est arrivée au palais alors que l'empereur retiré Sanjô était prince héritier, et fut en service au palais pendant quatre ans. Or, elle est décédée en l'an 4 de l'ère Chôhô (1002), et a donc survécu de deux ans à l'impératrice. De ce fait, après la mort de l'impératrice Teishi, on peut supposer que Sei Shônagon est entrée au service de la princesse du palais frais comme le printemps, puisque celle-ci était la sœur de l'impératrice. Par conséquent, lorsque dans *Le Récit de la splendeur* Akazome Emon évoque Sei Shônagon, elle parle probablement d'une époque postérieure à l'écriture du *Livre oreiller*. Il conviendrait de vérifier ceci.

Ainsi, dans la suite du texte, l'empereur Ichijô est désigné par le titre d'empereur retiré (*in* 院), de même que le prince héritier (*tôgû* 東宮) Sanjô. De même encore, l'impératrice Shôshi est désignée sous son nom de moniale, l'impératrice retirée Jôtômon.

[4] Michitaka est ici désigné par l'expression *naka no kanpaku* 中関白. Ce nom de fonction, qui semble équivalent de *kanpaku* 関白 (grand chancelier) ne fut utilisé que pour désigner Michitaka. Il a donc presque valeur de nom propre.

[5] La lecture usuelle est aujourd'hui « Teishi », qui correspond à la lecture sino-japonaise des caractères. Dans la préface, le nom de l'impératrice figure en sinogramme, si bien qu'on ne peut pas dire ici comment il doit être lu, mais dans le texte de l'édition commentée, il est précisé qu'il doit être lu « Sadako », conformément à la lecture japonaise des mêmes caractères.

[6] Shigeisha, ou Shigeisa, littéralement « Clos du Paysage frais comme le printemps », autre nom du Kiritsubo ou « Clos du Paulownia ». Conformément à l'usage, le nom du pavillon sert également à désigner la personne qui y réside, en l'occurrence Fujiwara no Genshi, (?-1002), seconde fille de Fujiwara no Michitaka et sœur cadette de Teishi. Elle aurait résidé au Shigeisha à partir du moment où elle est devenue l'épouse du prince impérial Haru no miya (futur empereur Sanjô), en 995. Voir *Ôkagami*, NKBT 21, p. 179. Voir Marie Maurin, « Sur les pas du *Genji* : le palais de Heian », dans *Autour du* Genji Monogatari, *Cipango*, numéro hors-série, 2008, p. 208. Voir aussi Francine Hérail, *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga ministre à la cour de Heian*, tome 1, Librairie Droz, 1987, p. 121 et 123.

Le *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes* (*Shin kokin shû* 新古今集[7]) rapporte qu'alors que Sei Shônagon résidait à côté d'une demeure où Motosuke avait vécu jadis, il y eut une forte chute de neige, telle que la clôture de l'enceinte s'effondra. Akazome Emon envoya alors ce poème [à Sei Shônagon].

Akazome Emon :

Ato mo naku
yuki furu sato wa
are ni keri {recueil personnel : *taru o*}[8]
izure mukashi no
kakine naruran {recueil personnel : *toka miru*}

Sans même laisser de ruines
La demeure sur laquelle tombe la neige
Est dévastée.
Où sont-elles,
Les clôtures d'autrefois ?

Par ailleurs, dans les *Commentaires sur « De cent poètes un poème »* du révérend Genshi, il est écrit qu'à la fin de sa vie Sei Shônagon a vécu misérablement dans la région de Shikoku. À mon avis, dans les débuts du règne de l'empereur Ichijô, alors que le seigneur Michitaka était grand chancelier, Teishi devint impératrice, et la gloire de celle-ci était alors prodigieuse. On peut lire dans le *Livre-oreiller* que Sei Shônagon était au service de cette impératrice, qu'elle faisait partie de la suite des plus nobles dames, et que du fait de ses remarquables talents on estimait qu'elle faisait l'honneur du palais[9].

Cependant, le seigneur grand chancelier {Michitaka} mourut, et ce fut Michinaga[10] — lequel, bien que frère de Michitaka, n'entretenait pas de bonnes relations avec lui — qui

---

[7] *Shin kokin shû* : abréviation de *Shin kokin waka shû* 新古今和歌集.

[8] Précédés de la mention *kashû* 家集 (recueil personnel), Kigin donne ici les deux membres de vers qui diffèrent légèrement dans l'*Akazome emon shû* 赤染衛門集 (Recueil personnel d'Akazome Emon). Ces deux variantes portent sur des formes grammaticales qui n'ont pas d'incidence sur la traduction.

[9] Probable allusion directe à la section « Seiryôden no ushitora no sumi no » 清涼殿のうしとらのすみの (À l'angle nord-est du Palais pur et frais, NKBZ 20) car le vocabulaire utilisé ici est proche de celui de ce passage).

[10] Michinaga 道長 est désigné sous le nom de « seigneur du Sanctuaire » *Midô dono* 御堂殿. Le « Sanctuaire » (*midô* 御堂) en question est le temple Hôjô-ji 法成寺, fondé par Michinaga.

devint grand chancelier. L'impératrice retirée Jôtômon[11] fit son entrée au palais, et fut élevée au rang d'épouse principale[12]. Par la suite, il écarta notamment les seigneurs Korechika et Takaie[13]. L'impératrice Teishi mourut peu après sans avoir mis au monde de princesse ni de prince. Sa sœur cadette la princesse du palais frais comme le printemps mourut à son tour, et les dames qui étaient à son service durent quitter la cour, sans nul endroit où aller. Aussi, Sei Shônagon a-t-elle aussi vécu dans des endroits retirés, pour enfin errer à Shikoku. Dans le *Livre oreiller*, elle exprime sa nostalgie à l'égard de ce temps d'autrefois et décrit plusieurs fois à quel point la splendeur de la cour de l'impératrice était remarquable. Elle raconte également à maintes reprises que ses propres qualités étaient vantées à la cour.

Selon certaine source, Sei Shônagon serait devenue nonne au temple Seigan-ji et aurait reçu la protection de l'empereur. Selon le « Récit des origines » dudit temple, elle connut une fin remarquable, et sa tombe serait également dans ce temple. Ne s'accordant pas avec son siècle, elle vécut quelque temps dans la misère, mais à la fin de ses jours, il semble qu'elle connut une grande félicité. N'est-ce pas le signe éclatant que c'était une personne de grand mérite ?

La signification du titre « *Livre-oreiller* » provient sans doute du fait que dans ce livre il y a des mots-oreillers (*makura kotoba*)[14], tels que « choses différentes » (*kotokoto naru mono*) ou « choses splendides » (*medetaki mono*), suivis d'énumérations. Cela dit[15], il y a également dans la postface le récit de l'anecdote suivante. « Sa majesté [Teishi], qui venait de recevoir [du papier] de la part du tiers ministre demanda : "Qu'écrirons-nous là-dessus ?". Puis : "Au palais de l'empereur, ils copient les *Mémoires historiques* (Shiki 史記)." Je dis alors : "Moi, j'en ferais un *makura*", sur quoi l'impératrice dit : "Soit. Vous pouvez en disposer." et me l'offrit. Ainsi, je me suis employée à utiliser complètement cette très grande quantité de papier en me demandant chaque soir (variante) ce que j'allais y écrire, en écrivant des textes qui n'ont pas de sens. » C'est parce qu'il fut écrit sur ce papier[16] reçu après qu'elle eût dit : « Il convient d'en faire un *makura* (oreiller) » que ce livre s'appelle *Makura-zôshi* (*Le Livre oreiller*). 草紙 peut également s'écrire 双紙. Le premier, 草紙 désigne le brouillon,

---

[11] Shôshi 彰子, fille de Michinaga.
[12] Épouse principale : *chûgû* 中宮.
[13] Korechika et Takaie étaient tous deux fils de Michitaka et frères de Teishi.
[14] *Makura kotoba* a ici le sens d'en-tête ou titre de section.
[15] Kigin propose deux explications possibles, sans déterminer si l'une doit l'emporter sur l'autre. Les deux hypothèses sont reliées par le mot « tada », ici traduit par « cela dit ».
[16] Littéralement : « cette chose ».

l'esquisse d'un texte ; c'est donc en ce cas le contraire d'un texte écrit au propre. Le second, 双紙 désigne un texte écrit en continu sur des pages de papier mises ensemble[17]. Dans les deux cas, c'est un terme qui désigne les récits d'autrefois (*mukashi monogatari* 昔ものがたり).

Le style de ce livre est admirable, c'est pourquoi il est estimé autant que le *Roman du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語), lequel est considéré comme le plus grand trésor de notre pays. Depuis fort longtemps, on les associe dans l'expression « le *Genji* et l'*Oreiller* ». *Les Heures oisives* (*Tsurezure gusa* 徒然草) du révérend Yoshida Kenkô ressemblent en de nombreux points au *Livre-oreiller*. La magnificence du style, l'élégance des mots, la beauté des sentiments, et il faudrait en dire plus encore, tout cela est très plaisant.

Il existe divers exemplaires de cette œuvre. Parfois en deux volumes, parfois en trois volumes, parfois en cinq volumes ; il est difficile de déterminer quel est le meilleur. Dans le cas d'œuvres comme le *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokin wakashû* 古今和歌集), du *Recueil de poèmes sélectionnés postérieurement* (*Gosen shû* 後撰集[18]) et du *Roman du Genji*, on connaît un exemplaire autorisé (*shôhon* 証本) de la main du seigneur Fujiwara no Teika, et qui fait référence pour tous. Cependant dans le cas du *Livre-oreiller*, une telle copie de Teika n'a pas encore été découverte. Au printemps de l'an 2 de l'ère Shôô (1653), on m'a fait parvenir depuis la province d'Owari un manuscrit {2 volumes, *jô* 上 et *ge* 下}. Le papier de ce manuscrit est vieux, la graphie est de style ancien. Le texte est d'une remarquable clarté. Par endroit, il est ponctué à l'encre rouge. De surcroît sont notées les biographies ou le rang des personnes. Dans les colophons, il est fait allusion à deux livres, ce qui prouve que ce manuscrit a été réalisé par collation et panachage de plusieurs exemplaires. Voici le texte des colophons :

> Il y a longtemps déjà que j'ai perdu un manuscrit que je détenais jadis. Aussi, j'ai emprunté deux autres manuscrits pour faire effectuer une nouvelle copie. N'ayant pas à ma disposition d'exemplaire autorisé, je n'ai pu éclaircir les passages difficiles du texte. Lorsque je le pouvais, et en me fondant sur d'autres écrits anciens, j'ai annoté le texte pour expliquer à quoi il fait référence. N'ai-je point écrit d'annotations erronées ?

---

[17] Dans les deux cas, la définition donnée se fonde sur une explication des *kanji* qui composent le mot. Cette distinction des deux sens de *sôshi* n'est pas courante et semble élaborée par Kigin.

[18] *Gosen shû* : abréviation de *Gosen waka shû* 後撰和歌集.

3e mois, an 2 de l'ère Antei (1228)　　Sceau : Bôgyû Guô 耄及愚翁[19]

En ce 5e mois de l'année du cadet du bois et du bélier de l'ère Bunmei (1475), le grand conseiller Hirohashi[20] m'a fait parvenir un manuscrit ayant appartenu à l'impératrice du temple Shinsô-in, et m'a chargé de le copier. Je n'ai pu me soustraire à cette difficile mission, bien qu'elle soit hors de mes modestes capacités. J'ai pris la liberté de noter la ponctuation à l'encre rouge, afin d'en rendre la compréhension plus aisée.

Le grand conseiller surnuméraire, du second rang supérieur, Fujiwara ason Norihide[21]

Qui est ce Môgyû Kuô [Bôkyû Guô[22]] ? Les notes sont de son fait, tandis que la ponctuation est du seigneur Norihide. À lire ces colophons, il paraît convenable de considérer ce manuscrit comme texte autorisé (shôhon 証本). Un autre manuscrit, nommé « livre de Sakai » (*Sakai bon* 界本), comporte un colophon de la main de Kiyohara 清原, chef du département du palais (*kunaikyô* 宮内卿). La première page de ce livre est à peu près semblable à celle des autres manuscrits, mais ensuite il est très différent car le texte est ordonné notamment en fonction des mots-oreillers (*makura kotoba*[23]). Par ailleurs, on n'y trouve pas un seul récit dans lequel Sei Shônagon compose des poèmes. Dans d'autres œuvres — et notamment dans les colophons de ces œuvres — on trouve quelquefois des références au *Livre-oreiller* prouvant que c'est un livre comme celui de Sakai qui a été utilisé, mais ce sont bien plus souvent des livres comportant les colophons de Bôkyû Guô et du seigneur Norihide qui étaient utilisés par les anciens. C'est avant tout le cas de tous les notices des poèmes de Sei Shônagon contenus dans différentes anthologies comme le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* (*Goshûi waka-shû* 後拾遺和歌集), le *Recueil de poèmes des mille années* (*Senzai waka-shû* 千載和歌集), le *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes*

---

[19] Nous conservons ici la lecture « Môgyû Guô » (ou « Môgyû Kuô ») donnée par Kigin, bien que les études récentes retiennent plutôt la lecture « Bôkyû Guô » (voir par exemple l'introduction de l'ancienne édition Shogakukan). Ce pseudonyme signifie littéralement « le vieillard chenu imbécile ». Selon certains chercheurs, il s'agirait en fait de Fujiwara no Teika.

[20] Hirohashi Kaneaki 広橋綱光 (1431-1477).

[21] Kajûji Norihide 勧修寺教秀 (1426-1496).

[22] Pour le choix de la lecture Bôkyû Guô pour le nom du copiste, nous suivons MDJ, p. 790. D'autres lectures sont possibles, notamment Môgyû Kuô, qui est la lecture ici indiquée par Kigin.

[23] Ce mot est utilisé ici dans le sens d'en-têtes de rubriques. Kigin fait allusion aux manuscrits à texte classifié de la branche Sakai.

(*Shin kokin waka-shû* 新古今和歌集), le *Recueil postérieur de poèmes anciens et modernes* (*Shoku kokin waka-shû* 続古今和歌集), le *Recueil de feuilles précieuses de poèmes* (*Gyokuyô waka-shû* 玉葉和歌集), qui toutes se fondent sur le texte de ce livre. Par ailleurs, lorsque dans les *Notes sur les règles du palais intérieur* (*Kinpi-shô* 禁秘抄) et le *Traité des nuées divines* (*Yakumo mi-shô* 八雲御抄) de l'empereur retiré Juntoku 順徳院, on trouve plusieurs indications disant que « cela se trouve dans *Les notes de Sei Shônagon* (*Sei Shônagon ga ki* 清少納言が記) », et lorsque dans le *Traité sur le bonheur des yeux* (*Etsumoku-shô* 悦目抄) de Mototoshi 元俊, on trouve l'anecdote de la neige et du pic de Kôro, lorsque enfin le révérend Kenkô, dans *Les Heures oisives*, évoque les fleurs de mauves desséchées, tous ces textes se réfèrent certainement au *Livre-oreiller*, dans la version annotée par Mogyû Kuô et de Norihide. Enfin, parmi les différents exemplaires de cette branche de manuscrits, on constate des variantes en certains endroits. Aussi, j'ai comparé différents manuscrits et choisi à chaque fois la meilleure leçon.

On rapporte qu'il existait un manuscrit du *Livre-oreiller* datant de l'époque ancienne (*chûko* 中古), annoté par Suetsune 季経, en dix volumes, mais je n'ai pas pu le consulter. Pour ma part, ayant lu ce *Livre-oreiller* pendant de nombreuses années, je me suis contenté d'y ajouter des notes quand j'en comprenais le sens, sans relâche, au point d'en oublier de me sustenter. Pour la description de ce qui concerne la vie du palais, j'ai consulté les *Règlements de l'ère Engi* (*Engi shiki* 延喜式), les *Notes sur le palais de l'Ouest* (*Saikyû shô* 西宮抄[24]), le *Recueil compilé dans les collines du Nord* (*Hokuzan shô* 北山抄). J'ai également utilisé les textes suivants quand ils pouvaient être utiles, bien qu'il s'agisse de textes ultérieurs au *Livre-oreiller* : le *Déroulement des procédures selon la maison Ôe* (*Gôke shidai* 江家次第), les *Notes sur les règles du palais intérieur* (*Kinpishô* 禁秘抄), les *Vues de la résidence impériale* (*Unzu shô* 雲図抄), les commentaires contenus dans le *Concours de poèmes relatifs aux célébrations annuelles* (*Nenchû gyôji no utaawase* 年中行事の歌合) compilé par le grand ministre chancelier Nijô (Nijô taikô 二条大閤)[25] et les *Origines des affaires publiques* (*Kuji kongen* 公事根源) du révérend ministre Ichijô[26].

---

[24] Le nom courant est *Saikyû ki* (ou *Seigû gi*) 西宮記.

[25] Nijô taikô 二条大閤 : Nijô Yoshimoto 二条良基 (1320-1388).

[26] Ichiryô Kaneyoshi 一条兼良 (1402-1481). Le fait que Kaneyoshi soit l'auteur de cet écrit est aujourd'hui sujet à caution.

En ce qui concerne les rangs et fonctions, je les ai vérifiés, notamment les articles relatifs aux rangs et fonctions contenus dans les Codes administratifs (Kan.i-ryô 官位令), le *Traité relatif aux origines des offices du gouvernement* (*Shokugen shô* 職原抄) et l'*Inventaire des fonctions de la cour* (*Hyakuryô kun yôshô* 百寮訓要抄).

Pour les résidences et bureaux du palais 家々所々, je me suis fié au *Recueil de noms japonais* de Shitagô (*Wamyô-shû* 順和名集) [27] et au *Recueil de bribes* (*Shûgai shô* 拾芥抄).

Pour les sites célèbres, bien qu'il y ait notamment des répertoires de noms de lieux utilisés dans les poèmes (*utamakura* 歌枕), j'ai tout particulièrement utilisé le *Traité des nuées divines* (*Yagumo misho* 八雲御抄), car le *Livre-oreiller* y est souvent cité.

Pour les commentaires sur les fonctions, les généalogies et les biographies des personnages, lorsqu'elles ne figurent pas dans les annotations du susdit Bôkyû Guô, je me suis fondé sur les *Nominations de hauts dignitaires* (*Kugyô bunin* 公卿補任), les généalogies des grandes familles, le *Récit de la splendeur* (*Eiga monogatari* 栄華物語), le *Grand miroir* (*Ôkagami* 大鏡), le *Répertoire des poètes des anthologies impériales* (*Sakusha burui* 作者部類).

Pour les poèmes cités, je me suis référé au *Recueil des dix mille feuilles* (*Man.yô shû* 万葉集), au *Recueil en six livres des waka anciens et modernes* (*Kokin rokujô* 古今六帖), et à toutes les anthologies et recueils personnels, depuis les trois premières anthologies impériales (*sandaishû*) jusqu'à nos jours.

Pour ce qui a trait aux dieux, je me suis fondé notamment sur les *Chroniques du Japon* (日本紀 *Nihongi*), les *Chroniques véritables de trois règnes du Japon* (*Sandai jitsuroku* 三代実録), les *Réglements de l'ère Engi* (*Engi shiki* 延喜式), en insérant des citations prises dans les commentaires de la famille Urabe.

Pour le bouddhisme, je me suis fondé sur les soûtras.

Pour l'ancienne langue[28], je me suis fondé sur les divers classiques chinois. Pour les poèmes chinois anciens, je me suis référé à l'*Anthologie des belles lettres* (jap : *Bunsen*, ch : *Wen zuan* 文選) et l'*Anthologie des poèmes de Bai Juyi* (jap : *Hakushi monjû*, ch : Báishì

---

[27] Il s'agit du *Dictionnaire sino-japonais à classement méthodique* (*Wamyô ruijû shô* 和名類聚抄).

[28] Nous traduisons par « ancienne langue » l'expression *kogo* 古語. Le sens précis ici reste à éclaircir. D'après les sources citées, il semble que cela recouvre des questions de vocabulaire, mais aussi des explications concernant l'arrière-plan historique et culturel.

wénjí 白氏文集). J'ai évidemment aussi consulté les *Œuvres de Sugawara no Michizane* (*Kanke bunsô* 菅家文草), l'*Essence littéraire de notre pays* (*Honchô monzui* 本朝文粋), le *Recueil de poèmes japonais et chinois destinés à être récités* (*Rôei-shû* 朗詠集), mais bien souvent les textes sino-japonais composés au Japon ne permettent pas d'éclaircir les difficultés d'un texte. C'est probablement parce que je ne les ai pas bien assez étudiés.

Pour les couleurs des vêtements, je me suis fondé notamment sur des textes comme les *Extraits relatifs aux costumes et ornements* (*Kazari-shô* 餝抄), le *Feuilles des pêchers en fleurs* (*Tôka zuiyô* 桃華蘂葉), mais aussi sur des textes comme le *Traité des rivières et des mers* (*Kakaishô* 河海抄) et *Images des fleurs et des oiseaux* (*Kachô yosei* 花鳥余情).

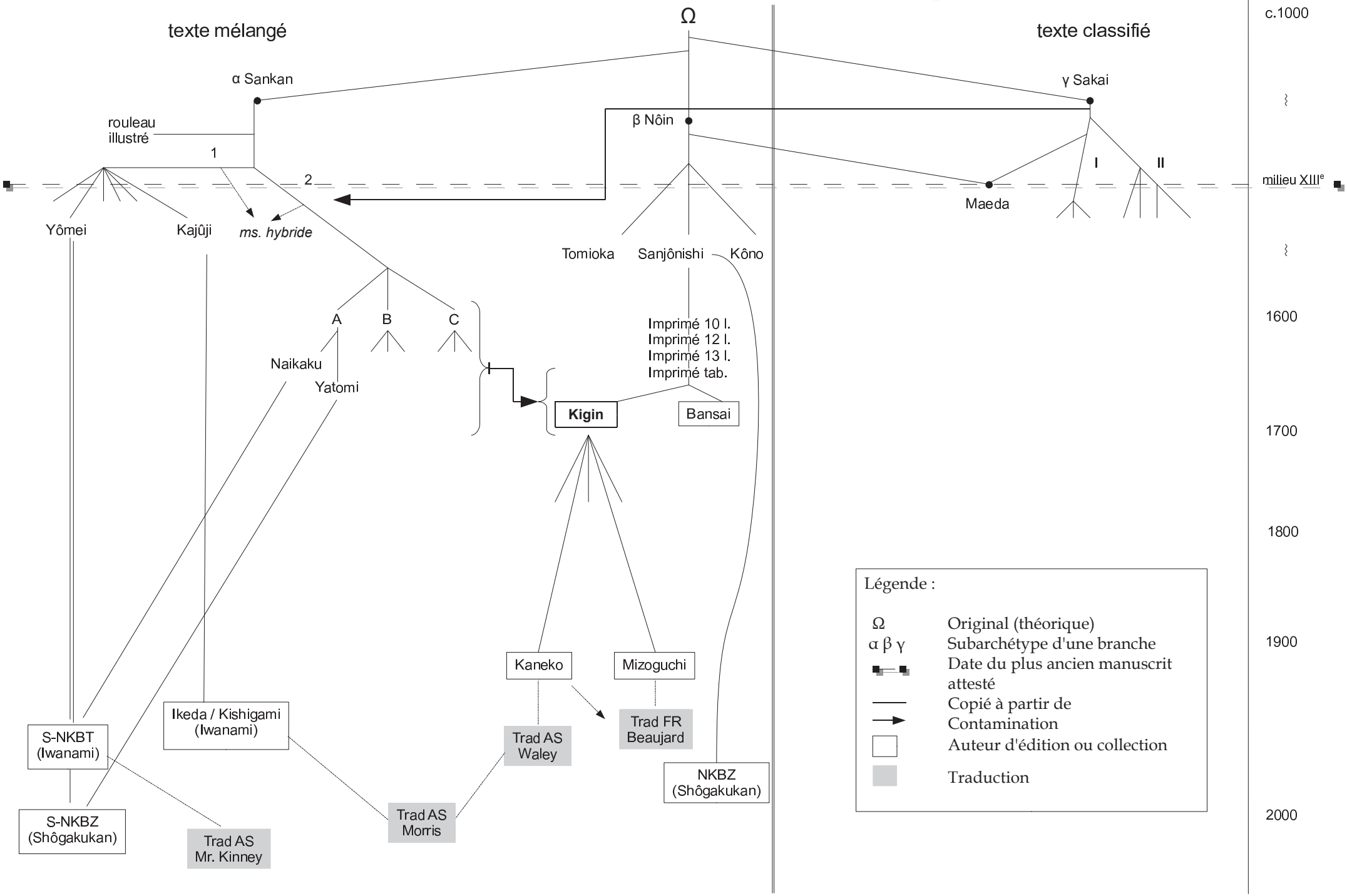
Pour les définitions de mots japonais (*yamato kotoba* 大和言葉), je me suis référé aux diverses éditions commentées du *Genji* et des *Contes d'Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語).

Enfin, parmi les récits d'autrefois comme le *Journal de Tosa* (Tosa nikki 土佐日記), les *Contes de Yamato* (*Yamato monogatari* 大和物語), le *Roman de Bel Habit* (*Sagoromo* 狭衣[29]), les *Suppléments aux récits d'Uji* (*Uji shûi* 宇治拾遺[30]), le *Recueil de traditions de jadis et maintenant* (*Kokon chomon* 古今著聞[31]), le *Recueil des propos d'Ôe no Masafusa* (*Gôdan* 江談), le *Roman de la chambre basse* (*Ochikubo* おちくぼ[32]), entre d'autres, mais aussi les livres sur la poésie (*kasho* 歌書) que j'ai lus au cours de nombreuses années, j'ai utilisé ce qui devait servir pour le Livre-oreiller. Ce faisant j'ai ajouté des notes dans le seul but de servir à l'étude de la poésie de mes disciples.

---

[29] *Sagoromo* : abréviation de *Sagoromo monogatari* 狭衣物語.
[30] *Uji shûi* : abréviation de *Uji shûi monogatari* 宇治拾遺物語.
[31] *Kokon chomon* : abréviation de *Kokon chomon jû* 古今著聞集.
[32] *Ochikubo* : abréviation de *Ochikubo monogatari* 落窪物語.

Transmission du texte du *Livre-oreiller* : schéma simplifié



Institut national
des langues
et civilisations orientales

Evelyne LESIGNE-AUDOLY

DU TEXTE À L'ŒUVRE

L'ÉDITION COMMENTÉE DU *LIVRE-OREILLER* DE SEI SHÔNAGON PAR KITAMURA KIGIN (1674)

Résumé

Cette thèse porte sur une édition commentée du *Livre-oreiller* (*Makura no sôshi* 枕草子 ; c. 1000), réalisée par Kitamura Kigin 北村季吟 en 1674 et intitulée *Commentaire de l'aurore au printemps* (*Shunshoshô* 春曙抄).
Le Livre-oreiller est atypique et hétérogène. Atypique, il ne ressemble à aucune autre œuvre japonaise de la même époque. Hétérogène, il est difficile d'enfermer la diversité de ce qui le compose dans une définition unique, ou de caractériser ce qui pourrait assurer sa cohérence. La biographie de son auteur, désignée par le surnom de « Sei Shônagon » 清少納言, est incertaine. Enfin, les différents manuscrits présentent entre eux des différences profondes.
L'objectif de ce travail est de reconstituer la trajectoire qu'a suivie *Le Livre-oreiller* pour passer du texte — objet écrit se manifestant comme multiple, instable, indéterminé, non interprété — à l'œuvre — entité unique, stable, signifiante et interprétable. Notre postulat est que le *Commentaire de l'aurore au printemps* constitue un moment décisif dans cette évolution.
Le poète Kitamura Kigin, auteur de cette édition commentée, fut un influent commentateur de textes anciens, à une époque caractérisée par le développement du livre imprimé et la démocratisation de l'accès à la connaissance lettrée.
Notre travail se situe à la croisée de l'étude littéraire, des études de la réception, et de l'histoire matérielle du livre.
Mots clés : *Makura no sôshi*, Sei Shônagon, Kitamura Kigin, glose, commentaires, histoire matérielle du livre.

Résumé en anglais

This research is about *The Spring Dawn Commentary*, a commentary edition of *The Pillow Book* (*Makura no sôshi* 枕草子 ; c. 1000), written by Kitamura Kigin 北村季吟 in 1674.
The Pillow Book is both atypical and heterogeneous. Atypical in that it is not readily comparable to other texts of the same era. Being heterogeneous, it evades attempts to characterize in one single definition all what it is composed of. The life of the author, known as "Sei Shônagon" 清少納言, remains obscure, and ancient manuscripts are extremely diverse in the text they present.
The purpose of this study is to observe the course by which *The Pillow Book* has changed from "text" to " literary work". That is, how what was plural, inconstant and uncertain in its meaning became one, constant, meaningful and thus suitable for interpretation. The argument of this research is that *The Spring Dawn Commentary* played a major role in this process.
17th century in Japan was characterized by a rapid development in book printing technology and the book trade, thus enabling the spread of knowledge. In this context, the poet Kitamura Kigin was one of the most respected commentators of ancient literature.
This study is based on different approaches, namely literary studies, reception theory and book history.
Key words: *Makura no sôshi, Pillow book*, Sei Shônagon, Kitamura Kigin, gloss, book history.