



HAL
open science

**L'art et la manière : principes pour la notation de la
poésie japonaise classique - Autour de La Manière de
noter les poèmes (waka kaki yô) de Fujiwara no Teika
(1162-1241)**

Michel Vieillard-Baron

► **To cite this version:**

Michel Vieillard-Baron. L'art et la manière : principes pour la notation de la poésie japonaise classique - Autour de La Manière de noter les poèmes (waka kaki yô) de Fujiwara no Teika (1162-1241). *Du visible au lisible*, 2006, 2-87730-897-9. hal-02420819

HAL Id: hal-02420819

<https://inalco.hal.science/hal-02420819v1>

Submitted on 20 Dec 2019

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.

L'ART ET LA MANIÈRE: PRINCIPES POUR LA NOTATION
DE LA POÉSIE JAPONAISE CLASSIQUE – AUTOUR
DE LA MANIÈRE DE NOTER LES POÈMES (WAKA KAKI YÔ)
DE FUJIWARA NO TEIKA (1162-1241)

Michel Vieillard-Baron

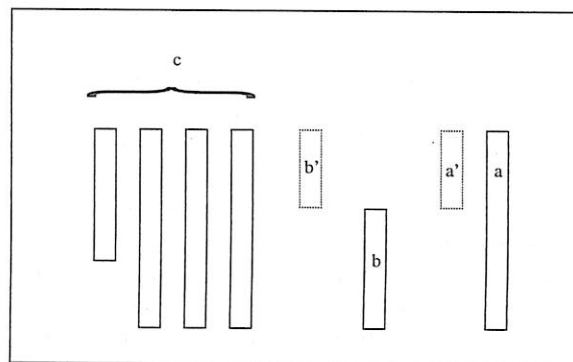
Dans le Japon classique – notamment aux XII^e et XIII^e siècles qui constituent le cadre privilégié de cette étude –, le moindre événement de la vie quotidienne des gens de la cour (demande de promotion, envoi d'une lettre d'amour, de remerciements ou de condoléances par exemple) donnait lieu à la composition d'un *waka*, quintain de trente et une syllabes¹. Ce genre poétique, le plus prestigieux, faisait également l'objet de rencontres et de joutes, à l'instar des divertissements en faveur chez les lettrés de la Chine. Les « rencontres poétiques » *ka kai*, dont on trouve des exemples dès le VIII^e siècle², étaient souvent organisées à l'occasion de banquets ou d'excursions; elles s'accompagnaient parfois de libations, de concerts, de séances de balle au pied ou de tir à l'arc miniature. Les poèmes présentés lors de ces manifestations – improvisés sur place ou composés à l'avance – étaient toujours produits sur des sujets imposés (*dai*)³ et déclamés par un récitant (*kôji*). L'un des participants pouvait en outre être chargé de rédiger une préface (*jo*) au recueil des poèmes présentés à cette occasion ou bien encore un court texte (*nikki*) relatant la manifestation. Les joutes poétiques ou « concours de poèmes » (*uta awase*) – sans doute une variante des « rencontres » – apparurent quant à elles au IX^e siècle. Deux équipes s'affrontaient: leurs poèmes – composés, selon les cas, sur place ou à l'avance, mais toujours sur un sujet imposé – étaient départagés par un arbitre qui devait justifier son choix⁴. La principale différence entre les rencontres poétiques et les concours réside précisément dans l'évaluation (ou l'absence d'évaluation) des pièces. Alors que les *waka* présentés à des concours étaient le plus souvent évalués et départagés, lors des rencontres, les pièces étaient simplement déclamées (ce qui n'empêchait pas une évaluation officielle).

Le prestige conféré au *waka* impliquait bien évidemment, dans le système extrêmement codifié de la cour, de respecter les

règles contraignantes de composition⁵, mais également, comme nous allons le voir, de notation. Ces principes, qui sont une transposition dans le domaine du *waka* des règles de notation de la poésie composée en chinois (*kanshi*), furent élaborés progressivement à partir du x^e siècle et fixés au xii^e siècle; c'est alors que les poéticiens les consignèrent dans leurs traités. Notre professeur ès « principes de notation » sera le fameux Fujiwara no Teika (1162-1241)⁶. Premier poète à avoir été chargé – honneur suprême – de compiler deux anthologies impériales, sa renommée et son autorité étaient – et demeurent – immenses. Teika nous a laissé de nombreux traités de poétique; le texte que nous allons étudier ici s'intitule *Waka kaki yô* ou *Manière de noter la poésie japonaise*. On ne connaît pas avec précision la date de rédaction du traité – qui est en fait un recueil de modèles –, mais celui-ci faisant état d'une rencontre poétique qui eut lieu en 1227, nous sommes en droit de penser qu'il fut écrit peu après. Le *Waka kaki yô* est dans certains manuscrits accompagné d'un autre traité de Teika intitulé *Waka kai shidai* ou *Manière de procéder à une rencontre poétique*; ces deux traités sont alors regroupés sous le titre *Waka hishō*, ou *Traité secret sur la poésie japonaise*⁷. Kawahira Hitoshi, qui a consacré à l'établissement de notre traité de minutieuses recherches⁸, a dénombré trois versions de ce texte⁹ dont les différences – minimales – seraient des retouches apportées par l'auteur¹⁰. Aucun manuscrit de la main de Teika n'a été conservé; il semble toutefois que les copies répertoriées aient toutes été faites d'après un original de l'auteur¹¹. En examinant les différentes versions conservées, Kawahira a réussi à identifier la version originelle de notre traité; c'est sur elle que nous fondons cette étude¹². Pour le lecteur du xxi^e siècle, il s'agit d'un document extrêmement déroutant, laconique. Teika l'a sans doute écrit pour ses descendants qui évoluaient dans le microcosme de la poésie de cour; il s'est donc contenté de noter les quelques éléments nécessaires à ces poètes professionnels. Afin de saisir le message de ce texte, il est nécessaire de suppléer les éléments que Teika jugeait superflu de mentionner, et, pour ce faire, de lire d'autres traités anciens.

Le premier point qu'il convient d'avoir à l'esprit est que le traité de Teika concerne essentiellement la façon de noter les poèmes présentés lors de rencontres poétiques, *ka kai*. Le nombre de poèmes produits lors de ces manifestations dépendait de l'organisateur. Il pouvait s'agir, le plus souvent, d'une, deux ou trois pièces, mais parfois aussi – plus rarement – de cent. On notait le ou les poèmes sur une feuille de papier – plusieurs si nécessaire – appelée *kaishi* et réservée à cet usage. Les *kaishi* étaient le plus souvent des feuilles d'un papier appelé *taka danshi*, fabriqué avec des fibres de *kôzo* (*Brussonetia papyfera*). Ces précieuses feuilles

étaient blanches, épaisses et légèrement ridées. A cause de leur fragilité, très peu de *kaishi* de l'époque qui nous occupe ont été conservés¹³. Le plus ancien serait une pièce du poète Shun.e (1113-?): la feuille mesure 28,5 cm de haut sur 35 cm de large¹⁴. Selon Hashimoto Fumio, la taille moyenne d'un *kaishi* sur lequel a été noté un seul *waka* se situe entre 28,5 cm et 32,7 cm de haut sur 41,6 cm à 47,9 cm de large. Ces indications ne sont données qu'à titre indicatif car non seulement la taille de ces feuilles de papier variait selon le lieu de production et l'époque, mais de plus, les spécimens conservés ont le plus souvent été transformés en kakémonos et ont pu, pour ce faire, être retaillés. Le papier *takadanshi* était en principe plutôt réservé aux hommes; les femmes devaient utiliser un papier plus fin appelé *usuyô*¹⁵. Tous notaient leurs poèmes au pinceau et à l'encre de Chine noire – un bâtonnet que l'on dissolvait avec un peu d'eau sur une pierre prévue à cet effet. Le poète Fujiwara no Kiyosuke (1104-1177) nous dit dans son *Traité aux pages mises en double* (*Fukurozôshi*) – écrit pour la partie qui nous concerne vers 1157 – que: « Les textes qu'ont laissés les Anciens sont écrits d'une encre bien noire et de manière lisible. Il ne faut pas prêter trop d'attention au tracé¹⁶. » Ce qui laisse entendre que la qualité de la graphie était considérée comme secondaire. La manière canonique de noter un poème destiné à une rencontre poétique était la suivante (gardons à l'esprit que le japonais s'écrit traditionnellement de haut en bas et de droite à gauche): première colonne de droite (a), une courte préface appelée *hashizukuri* ou *daimoku*, écrite en chinois, dans laquelle on rappelle le contexte de composition et, le cas échéant, le sujet du poème. Le sujet du poème pouvait également faire l'objet d'une colonne séparée (a'), parallèle à la première, ou bien encore être reporté en b', juste avant le poème.



Disposition des différents éléments notés sur un *kaishi*.

d'autres termes, on ne donne aucune indication de temps ni de lieu⁴¹. Nous savons par ailleurs que dans la préface à un poème composé par un empereur, il était en principe défendu de donner la moindre indication de temps⁴² (fig. 2), alors que les « simples sujets » mentionnaient généralement le moment où le poème fut composé. Soulignons également que, dans ce type de préfaces, on note rarement une date précise mais simplement, comme nous l'avons vu, de vagues indications telles que : « un soir d'automne » ou « un jour de printemps⁴³ ». Juntoku nous dit que même lors de manifestations se déroulant à la cour, un grand chancelier, *kanpaku*, ne doit pas noter dans sa préface des expressions telles que : « en service lors d'un banquet » ou « en service à la cour » par exemple, mais préférer un énoncé plus neutre tel que : « composé une nuit d'automne⁴⁴ ». On peut penser qu'en effet sa fonction – la plus élevée de la cour – le dispensait d'utiliser ces formules qui expriment trop clairement l'obéissance du courtisan. Dans son traité, Kiyosuke détaille les différents termes utilisés pour signifier que le ou les poèmes ont été composés sur commande. Quand la réunion est organisée par un empereur ou un empereur retiré, on utilise le terme *ôsei* 応製 pour dire que le poème a été « composé sur ordre de [l'empereur ou de l'empereur retiré]⁴⁵ ». Dans le cas d'une manifestation organisée par une impératrice entrée en religion, une impératrice en titre ou une princesse impériale, on utilise alors l'expression *ôrei* 応令, terme que nous traduisons, à défaut de mieux, par : « sur ordonnance de⁴⁶ ». Enfin, quand la réunion est organisée par un ministre ou un haut dignitaire, on emploie alors l'expression *ôkyô* 応教 rendue dans nos traductions par : « à l'instigation de⁴⁷ ».

La manière de noter son nom obéit également à des règles très précises. Kiyosuke nous dit que dans le cas d'une réunion poétique chez un empereur, un empereur retiré ou une impératrice entrée en religion, on écrit après sa ou ses fonctions de cour le sinogramme *omi* (chi. *chen*) 臣 signifiant « vassal », « sujet [d'un empereur] », puis son patronyme suivi du titre honorifique *ason* 朝臣⁴⁸, son nom personnel et enfin le sinogramme *agu* (chi. *shang*) 上 signifiant ici « offrir à un supérieur ». Les personnes du cinquième et du quatrième rangs devaient noter le titre *ason* après leur nom personnel; celles du troisième rang et au-dessus le notaient après leur patronyme. Juntoku précise dans son traité qu'on ne doit pas écrire « vassal » et « offrir à un supérieur » lorsque les poèmes sont destinés à être lus en privé par l'empereur⁴⁹ ni quand il s'agit d'une manifestation privée – quand bien même celle-ci se déroulerait-elle à la cour⁵⁰. Par ailleurs, quand l'empereur n'appose pas à son poème le sinogramme *sei* (chi. *zhi*) 製 signifiant « fait par l'empereur », les autres participants n'écrivent pas non plus les

deux sinogrammes « vassal » et « offert à un supérieur ». En outre, quand on n'utilise pas ces deux derniers sinogrammes, on n'écrit qu'une seule de ses fonctions de cour. Lors d'une manifestation poétique organisée chez un simple sujet (c'est-à-dire un courtisan n'appartenant pas aux trois catégories précédemment évoquées), on n'écrit qu'une seule fonction de cour, son patronyme et son nom personnel⁵¹. Kiyosuke nous dit encore qu'une personne employée au service, par exemple, de l'impératrice ou d'un prince héritier, qui participe à une réunion poétique chez son « employeur » ou bien chez une personne d'un grade plus élevé ou égal au sien dans sa fonction, ne doit pas écrire le nom de son office de rattachement. Il écrira simplement « adjoint » (*suke*) ou « fonctionnaire principal de troisième classe⁵² » (*daishin*). De même, quand la réunion poétique est organisée par une personne portant le même patronyme que soi, on ne note pas, en principe, son patronyme sur la feuille⁵³. Juntoku indique que, de la même manière, lorsqu'un participant occupe une fonction dans le même service que l'organisateur d'une manifestation privée, il élide le nom de cette fonction dans la colonne de signature, précisant simplement son grade⁵⁴. Il nous dit en outre qu'une personne appartenant aux trois premiers rangs de cour notera lors d'une manifestation officielle à la fois la fonction qu'elle occupait précédemment⁵⁵ et l'actuelle; une personne du quatrième rang et au-dessous fera suivre son ancienne fonction de la mention « en disponibilité », *sammi*⁵⁶. Un ministre n'écrit pas son patronyme, mais simplement sa fonction et son nom personnel⁵⁷. Juntoku nous apprend également que les noms de fonctions « à la chinoise » doivent en principe être utilisés lors de manifestations privées « par des personnes vertueuses et d'un âge mûr⁵⁸ ». Concernant l'écriture du nom propre, Kiyosuke nous dit qu'un empereur ne doit pas noter son nom à côté de son poème, mais simplement le sujet; une femme ne doit noter ni son nom ni le sujet du poème⁵⁹. Juntoku nous dit encore que lorsqu'on présente des pièces qui, à l'instar des poèmes pour paravents, ne sont pas destinées à être déclamées, il faut alors écrire en fin de page – et non avant le poème – sa fonction, son patronyme et son nom personnel⁶⁰. Par ailleurs, les poèmes composés lors de la célébration des prémices qui suit l'intronisation d'un empereur, bien que destinés à être déclamés, ne doivent pas, en principe, être signés⁶¹; ne doivent pas être signés non plus les poèmes composés en place de l'épouse impériale pour accompagner un texte rédigé sur son ordre⁶². Enfin, lorsqu'un participant ne réussit pas à produire un poème lors d'une manifestation, il doit rendre « feuille blanche », *shira kami*, mais noter toutefois sur le papier ses titres, son patronyme et son nom personnel ainsi que le sujet du poème⁶³.

Précisons avant d'aborder la lecture du traité que chacun des éléments du paratexte est, dans l'original, noté sur une seule colonne, même quand la traduction court sur plusieurs lignes. Rappelons également que nous utilisons un carré blanc pour signifier un espace blanc laissé volontairement dans l'original et une barre oblique pour indiquer un passage à la ligne.

Manière de noter la poésie japonaise

Les préfaces (hashizukuri)

Au palais [en Kenpō 6 (1218), le 13 du huitième mois]:

- (a) Une nuit d'automne, convié [au palais], tous les membres du banquet ont composé [sur le sujet] « la lune sur l'étang, éternellement claire » / poème composé □ sur ordre de l'empereur.
 (b) Auditeur du troisième rang majeur, de rang supérieur à sa fonction de chef du département de la population, gouverneur surnuméraire de la province d'Iyo, le vassal Fujiwara no ason no Teika l'a présenté [au monarque].
 (c) [*Waka*] noté sur trois colonnes [pleines], plus trois syllabes.

Ce premier paratexte accompagne un poème produit lors d'une rencontre faisant suite à un banquet⁶⁴. La manifestation fut organisée par l'empereur Juntoku dans le Seiryōden, le palais de Pureté et de Fraîcheur, où se passait la vie quotidienne du souverain. A cette occasion, chacun des participants devait produire un *waka* sur le sujet imposé. Teika écrit que le sien fut noté sur trois colonnes pleines plus trois syllabes, la manière « canonique ». Le lieu de la manifestation – la résidence de l'empereur – imposait une grande solennité que reflète le paratexte. Celui-ci contient tous les éléments caractéristiques des manifestations officielles au palais qui se déroulaient en présence de l'empereur: Teika utilise l'expression « convié [au palais] », il emploie le terme « composé sur ordre de l'empereur », *ōsei*, et, dans la colonne de signature (b), mentionne ses deux fonctions; il note en outre les termes « vassal » et « présenté [au monarque] ». Enfin, il fait suivre son patronyme du terme honorifique *ason*⁶⁵. Examinons à présent le paratexte suivant:

Chez l'empereur retiré⁶⁶:

- (a) Un jour d'automne, convié □ dans la résidence de l'empereur retiré, [chacun des membres de] l'assistance a composé cent poèmes □ sur son ordre.
 (b) [Sujet du] quatrième rang inférieur majeur de rang supérieur à sa fonction de général en troisième surnuméraire de la garde du corps section de gauche, [gouverneur] surnuméraire adjoint de la province

d'Aki, le vassal Fujiwara no ason no Teika a présenté ceux-ci [à l'empereur retiré].

(b') Printemps, vingt poèmes.

Lors de manifestations privées [organisées par l'empereur] retiré on n'écrit pas « convié dans la résidence de l'empereur retiré » [on écrit par exemple:] « Un jour de printemps, toute l'assistance a composé... Poèmes composés [sur ordre de l'empereur retiré]. »

Titres, fonctions de cour, patronyme et nom personnel seront notés comme précédemment.

Teika reprend ici le paratexte qu'il écrivit pour accompagner la *Première séquence de cent poèmes de l'ère Shōji (Shōji shodo hyakushu)*, composée sur ordre de l'empereur retiré Gotoba; notre poète la fit parvenir au monarque le 25 du huitième mois de l'année Shōji 2 (1200)⁶⁷. Il s'agissait là encore d'une manifestation officielle: le paratexte est donc noté selon les mêmes principes que celui de la manifestation chez l'empereur. Les seules différences (de rang et de fonction) sont le fait du temps: dix-huit ans séparent les deux manifestations. Notons que ces paratextes – tout comme les traités que nous avons lus – révèlent que les empereurs retirés avaient droit aux mêmes égards que les empereurs en titre. Le bref commentaire de Teika nous apprend en outre que le terme « convié chez... » était réservé aux manifestations officielles. Voyons à présent le paratexte écrit par Teika pour accompagner son poème – malheureusement perdu – produit lors d'une manifestation organisée par l'impératrice Gishūmon-in, l'épouse de l'empereur Gotoba.

Chez l'impératrice, Kenkyū 5 (1194), [le 11 du] huitième mois:

- (a) Un soir d'automne, [toute] l'assistance a composé [sur le sujet]: « La lune nous promet que l'automne sera long »; poème composé sur ordonnance □ [de l'impératrice].
 (b) Général en troisième surnuméraire de la garde du corps, section de gauche, Fujiwara no Teika.

La première chose que nous devons remarquer à la lecture de ce paratexte, c'est sa relative simplicité par rapport à ceux qui furent produits chez l'empereur et l'empereur retiré. Teika emploie le terme *ōrei* pour signifier que son poème fut composé « sur ordonnance » de l'impératrice, mais les termes « vassal » et « offrir [à un supérieur] » ont ici disparu; notre poète n'inscrit en outre qu'une seule de ses fonctions de cour, suivie de son patronyme – sans le titre honorifique *ason* – et de son nom personnel. On observe donc une élision des principaux éléments révérenciels que nous avons pu observer dans les paratextes précédents. L'exemple que nous allons lire à présent fut produit⁶⁸ lors d'une manifestation qui eut lieu chez un haut dignitaire:

En outre, en Bunji 3 (1187), le [9 du] deuxième mois, chez le tiers ministre [Fujiwara no Yoshimichi, j'ai écrit] de la manière suivante :

(a) Un jour de printemps, toute l'assistance a composé [sur le sujet] : « les pruniers de la cour ont un parfum persistant » ; poème composé à l'instigation □ [du tiers ministre].

(b) Chambellan Teika.

Quand le patronyme de l'organisateur [de la manifestation] est différent [du leur], les participants notent leur patronyme.

Dans son *Abc de la poésie japonaise*, Jôkaku nous dit : « Lors d'une cérémonie officielle (*hare no gi*) se déroulant chez un haut dignitaire du quatrième rang⁶⁹, il faut écrire sa fonction, son rang [le terme « vassal »], son patronyme suivi du titre honorifique *ason*, son nom personnel et le sinogramme signifiant « offrir à un supérieur ». Dans le cas d'une cérémonie ordinaire, on ne note qu'une seule de ses fonctions ; en outre, les termes « vassal » et « offrir à un supérieur » seront omis⁷⁰. Ces indications nous incitent à penser que la manifestation dont Teika a cité le paratexte était une rencontre ordinaire. Conformément aux usages, notre poète emploie le terme *ôkyô* « à l'instigation de » pour signifier que le poème fut composé sur ordre du tiers ministre. Il réduit en outre au strict minimum la colonne de signature – une seule fonction suivie du nom personnel sans mention du patronyme (Fujiwara) –, car cette manifestation « ordinaire » était organisée par un Fujiwara.

L'exemple suivant nous permettra de connaître la manière d'écrire le paratexte quand la manifestation a lieu dans un sanctuaire shintô :

En Jishô 2 (1178), [le 15] du troisième mois, concours de poèmes au sanctuaire de Kamo⁷¹.

(a) Un jour de printemps, en service □ au sanctuaire de Kamo, devant les divinités, l'assistance a composé trois poèmes.

(b) Chambellan du cinquième rang inférieur mineur Fujiwara no *ason* no Teika.

(b') Brume⁷².

Ce concours, organisé par Kamo no Shigeyasu (1119-1191), prêtre desservant du sanctuaire de Kamo, fut arbitré par Shunzei (1114-1204) le père de Teika ; le manuscrit fut ensuite présenté en offrande aux dieux⁷³. Dans son *Traité de l'octuple nuée*, Juntoku écrit : « Quand les poèmes sont déclamés dans un sanctuaire, on écrit sa fonction, son rang, sa fonction cumulée et [le cas échéant, on mentionne que] son rang est supérieur à la fonction occupée, [on note également le titre honorifique] *ason* ; en revanche, on n'utilise pas les termes « vassal » et « offert à un supérieur⁷⁴ ». » Au

moment de ce concours, Teika occupait la fonction de chambellan, *jijû*, à laquelle le code assignait le cinquième rang inférieur mineur⁷⁵ : sa fonction était donc parfaitement en accord avec son rang. Dans le cas contraire, il aurait dû utiliser le sinogramme 行 qui signifie que son rang est supérieur à la fonction qu'il occupe⁷⁶ (ce qu'il fera fréquemment). Ce qui distingue ce paratexte des exemples précédents, c'est qu'aucun des termes qui expriment l'ordre du commanditaire et l'obéissance du vassal ne sont utilisés : le poète déploie simplement tous ses titres de cour pour paraître sous son meilleur jour devant les dieux.

Le dernier paratexte de cette série fut quant à lui écrit dans l'enceinte d'un temple bouddhique :

Quand un second ou un premier conseiller⁷⁷ se rendent par exemple aux temples Hôrinji, Henjôji ou Kôryûji⁷⁸ [et y organisent une rencontre poétique, il faut écrire de la manière suivante :]

Un jour d'automne, en visite d'agrément au Hôrinji, l'assistance a composé un poème sur le sujet : « Sur la montagne d'automne, le crépuscule » ; une courte préface a été jointe.

Général en second surnuméraire de la garde du corps section de gauche Teika.

Lors d'une réunion poétique privée dans un temple de montagne⁷⁹, personne ne doit noter son patronyme.

Cet exemple, certainement écrit lors d'une manifestation qui eut lieu le 8 du huitième mois de l'année Kennin 3 (1203)⁸⁰, nous apprend qu'à l'instar des paratextes présentés dans un sanctuaire shintô, ceux qui furent produits dans un temple bouddhique ne contiennent aucun terme exprimant l'ordre du commanditaire et l'obéissance de l'exécutant. Dans le cas présent, la colonne de signature est en outre dépourvue du moindre signe d'apparat : ni rang de cour, ni titre honorifique *ason*, par exemple. La plus grande simplicité – devrions-nous dire humilité ? – semble ici de mise. S'agissant d'une manifestation privée dans un temple de montagne, les participants ont de surcroît éliminé leur patronyme.

Dans la seconde partie de son traité, Teika a classé chronologiquement les paratextes de vingt-six manifestations auxquelles il a pris part. La plus ancienne est la séquence de cent poèmes commandée par Gotoba en 1200 dont le paratexte a déjà servi d'exemple pour illustrer la manière en vigueur « chez l'empereur retiré » ; la plus récente est une manifestation organisée par Fujiwara no Kintsune en Karoku 3 (1227) – nous y reviendrons. Dans huit cas, Teika donne les dimensions du paratexte : le plus petit mesure 30,6 cm de haut sur 9 cm de large ; le plus important

35,5 cm de haut sur 12,12 cm de large, ce qui nous laisse penser que les feuilles de *kaishi* en usage à son époque étaient sensiblement plus grandes – en hauteur tout du moins – que celles mesurées par Hashimoto Fumio. Teika précise également dans six cas de quelle manière le poème a été noté : sur trois colonnes plus trois syllabes (deux cas), sur deux colonnes plus sept syllabes (quatre cas). Quand plusieurs *waka* étaient produits (5, 6 ou 12 pièces), il les a invariablement notés sur deux colonnes. Teika cite en outre trois de ses *waka* : examinons les principes appliqués par notre auteur. Le premier poème fut composé le 13 du neuvième mois de l'année Kennin 2 (1202) dans la résidence de l'empereur retiré à Minase (nous indiquons par une double barre oblique la fin des vers ; le tiret signale que le poète a coupé un mot lors de la notation) :

*yuku mizu mo // shigarami ka-
kete // aki no yo ha // minasekaba
ya ha // tsuki mo yodoman*

Ah ! Si sur l'onde courante // installant des bar-
rages⁸¹ // en cette nuit d'automne // on ralentissait
l'eau // [le reflet de] la lune, le retiendrait-on ?

Le poème de Teika compte une syllabe excédentaire (ce qui n'est pas exceptionnel) ; sur la première colonne, le poète a noté 10 syllabes, sur la seconde 13 et sur la dernière 9. Le principe de deux colonnes plus sept syllabes n'est donc pas rigoureusement respecté. Par ailleurs, la première colonne s'interrompt après la première syllabe d'un verbe et la dernière commence par les deux dernières syllabes du vers précédent, ce qui nous indique que l'on opérait les césures sans se soucier de l'intégrité des vers (ni des mots).

Le second *waka* – une pièce sur la lune d'été – fait partie d'un distique improvisé sur place à la suite d'un concours de poèmes qui eut lieu dans le palais de l'empereur retiré Gotoba, le 16 du sixième mois de l'année Kennin 3 (1203) :

*Haru no hana wo // uramishi kage no // ha wo
shigemi // tsuki mo utsurohu // yo no
hodo zo naki*

Le cerisier // qui regrettait ses fleurs printanières // est [à présent]
couvert de feuilles drues // mais pour que la lune s'y reflète // les nuits
sont bien trop courtes

Ce poème contient également une syllabe excédentaire ; la première colonne compte 15 syllabes, la deuxième 12 et la troisième 5 : dans ce cas non plus, la règle de notation sur deux colonnes plus sept syllabes n'est pas respectée. Examinons à présent la dernière pièce, composée sur le sujet « amour, la nuit » en

Kenpô 2 (1214), le 3 du neuvième mois, à l'occasion d'une réunion qui eut lieu dans le palais de l'empereur retiré Gotoba :

*Tamaboko ya // sasa wakeshi asa ni
nuremasaru // iku yo no tsuyu
ni // sode ha kuchinan*

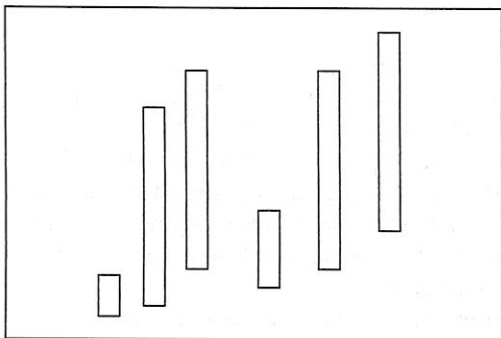
A cause des larmes // depuis des soirs versées
plus abondantes // que la rosée des bambous qu'au matin j'écarte
sur le chemin du retour // ma manche se gâtera-t-elle ?

Dans le cas de cette dernière pièce qui chante le chagrin d'un homme obligé de quitter sa maîtresse à l'aube, comme le voulait l'usage, Teika n'a pas respecté non plus le principe de deux colonnes plus sept syllabes : la dernière en compte huit. La notation du *waka* s'affranchit, comme le souligne Jacqueline Pigeot « aussi bien des articulations du discours (elle brise cette unité sémantique qu'est le vers) que de la structure métrique du poème. Le calligraphe met du discontinu dans la continuité du texte, ou l'inverse⁸². » Les exemples que nous venons de voir montrent que le poète n'hésitait pas, à l'occasion, à briser la plus petite unité sémantique : le mot. La notation de ces trois *waka* étant identique dans les différentes éditions de notre texte, nous pouvons penser que les copistes ont scrupuleusement respecté la disposition de l'original. Si, dans un traité destiné à servir de modèle, Teika a noté ses *waka* de trois façons différentes, ne respectant jamais strictement la règle, c'est que, dans la réalité, une certaine latitude était autorisée.

Cela est confirmé par le dernier exemple que Teika a choisi de faire figurer dans son ouvrage : il s'agit de la manifestation organisée par l'ancien ministre des Affaires suprêmes Fujiwara no Kintsune, en Karoku 3 (1227), le 20 du troisième mois. A cette occasion, seize personnes devaient composer trois *waka*. Teika ne nous dit pas comment furent notés les poèmes ; il relève en revanche tous les paratextes et la surprise est de taille : les seize participants ont produit lors de la même manifestation dix paratextes différents⁸³ ! Les écarts concernent essentiellement la colonne de préface, mais aussi parfois, celle de la signature. Cela prouve, une fois encore, que les poètes disposaient d'une certaine marge de liberté et que, tout en connaissant les règles imposées par la tradition, chacun les interprétait de manière plus ou moins rigoureuse.

Il convient à présent d'aborder un point qui n'a été jusqu'ici qu'effleuré : les principes de notation propres aux femmes. En effet, lors des manifestations poétiques, les femmes devaient noter leur(s) *waka* selon des règles spécifiques qui auraient été fixées au

début du XIII^e siècle⁸⁴. Nous savons qu'elles devaient en principe noter leurs poèmes sur une feuille de papier fin, *usuyô* – employé généralement pour écrire les lettres d'amour –, mais qu'en réalité elles utilisaient fréquemment du papier épais, *danshi*. Elles devaient également, quand le recto de la feuille ne suffisait pas, poursuivre la notation de leurs poèmes sur le verso, alors que les hommes prenaient une nouvelle feuille⁸⁵. Nous savons grâce aux recherches de Kanechiku Nobuyuki que les femmes n'écrivaient pas de préface à leurs poèmes⁸⁶; elles n'écrivaient pas non plus le sujet du poème, ni leur nom⁸⁷. Elles devaient en outre noter leur(s) *waka* dans un style de calligraphie appelé *tachigi chirashigaki* ou « écriture disséminée comme arbres debout », utilisé généralement pour les lettres d'amour⁸⁸. Selon ce style de calligraphie, la base des colonnes du poème (souvent six) est à peu près justifiée, mais le sommet en est irrégulier, comme les arbres dans une forêt⁸⁹.



Exemple de disposition d'un poème dans le style *tachigi chirashigaki*.

On remarque donc une volonté de marginaliser les femmes en gommant leur identité et en déguisant leur production de manière à ce qu'elle paraisse s'inscrire dans la sphère plus futile, moins prestigieuse, de la littérature amoureuse. Il convient sans doute de rappeler ici qu'à l'époque qui nous occupe, seules quelques femmes de très haut rang (des princesses de sang par exemple) avaient un nom personnel. La grande majorité des femmes, en particulier celles qui étaient en service à la cour et qui composaient des *waka* lors des manifestations officielles, en étaient dépourvues; on les désignait par un surnom (parfois plusieurs)⁹⁰ qui leur servait de nom. L'auteur du *Traité du jardin aux bambous* nous dit :

Les femmes n'écrivent pas leur nom sur la feuille où sont notées leurs compositions. En outre, elles calligraphient toutes leurs pièces comme s'il s'agissait de poèmes accompagnant une lettre d'amour. Qu'une jeune fille qui compose de la poésie ignore cela, révèle une

extrême incorrection. Une femme fonctionnaire, *nyôbô*, qui est devenue célèbre [comme poète], procède alors comme les hommes [et signe son œuvre]⁹¹.

C'est donc la célébrité et la reconnaissance de ses pairs qui permettaient à une femme d'apposer son nom – en réalité son surnom – à son poème et d'être ainsi reconnue comme poète à part entière. Dans son traité, Teika mentionne une manifestation organisée par Gotoba en l'honneur des quatre-vingt-dix ans de Shunzei (le père de Teika) qui eut lieu le 23 du onzième mois de l'année Kennin 3 (1203). Pour cette occasion, onze poètes – dont quatre femmes – avaient composé chacun durant le huitième mois, douze pièces sur douze sujets différents : douze de ces cent trente-deux poèmes devaient figurer sur un paravent présenté en hommage au vénérable poète. Teika écrit dans son traité :

Ses [douze] poèmes pour paravent, Dame Kunaikyô les a écrits sur le recto et le verso de deux feuilles de papier *danshi*. Dame Tango, quant à elle, a noté les siens successivement sur trois feuilles de *danshi*, laissant beaucoup d'espace entre les poèmes. [Poèmes écrits sur] deux colonnes par [demi-]feuille.

Cette remarque de Teika laisse entendre que, dans la notation des poèmes, les femmes jouissaient en pratique d'une certaine liberté. Nous ignorons comment Kunaikyô a écrit chacun de ses *waka*; nous savons en revanche que Tango a noté les siens sur deux colonnes, ce qui laisse entendre qu'elle n'a pas adopté le style calligraphique *chirashigaki*. Elle a, si nos déductions sont exactes, noté deux poèmes par surface de papier, écrivant au recto et au verso des feuilles, se conformant sur ce dernier point à l'usage.

Lors des rencontres poétiques, on commençait par déclamer les poèmes des hommes du rang le plus bas; on poursuivait par la lecture des pièces produites par les moines et les femmes; les *waka* des grands et de l'empereur étaient lus en dernier⁹². Ce protocole révèle que les moines et les femmes étaient considérés comme une catégorie à part, médiane, située entre deux pôles⁹³: la masse des hommes de cour et les grands, que dominait la figure de l'empereur. Il reflète aussi, sans doute, la conception que les Japonais avaient de leur société. Au cours de notre enquête, nous avons été frappé par tous les enjeux, les stratégies mises en œuvre lors de la notation d'un poème. En écrivant le paratexte, le poète ne se contentait pas de décrire le contexte de composition: il inscrivait son œuvre dans la minutieuse mécanique de la société de cour. Il opérait une subtile distinction entre sphère officielle et sphère privée, mais aussi entre les différents types de commanditaires. Pour noter son *waka*, le poète avait le choix entre différentes

options. En choisissant l'une plutôt que l'autre, il endossait la tradition ou, au contraire, s'en dégageait, à l'instar du papillon s'extrayant de sa chrysalide. Nous avons pu constater que Teika s'écartait parfois des principes qu'il prônait, ce qui traduit sans doute, dans la pratique, une liberté que ne laissent pas entrevoir les principes rigides énoncés dans les traités que nous avons convoqués. Rien n'est gratuit dans le domaine du *waka*. Dans le célèbre traité de calligraphie intitulé *Enseignements familiaux transmis à ma fille bien-aimée (Yakaku teikinshō)*, Fujiwara no Koreyuki (?-1175) écrit :

Manière de noter un *waka* : quand on l'écrit sur deux colonnes, on note les trois premiers vers du poème sur la première, les deux derniers sur la deuxième. Quand on l'écrit sur trois colonnes, on note les deux premiers vers sur la première, les deux suivants sur la deuxième, et le dernier vers de sept syllabes sur la troisième. Il ne faut pas se soucier uniquement de la beauté du tracé des signes d'écriture⁹⁴.

Koreyuki nous dit que le sens du poème doit être pris en compte par le calligraphe. Cette citation est intéressante car elle nous permet de souligner l'écart qui existe entre le travail du calligraphe et celui du poète. Le rôle du calligraphe consiste à transformer en œuvre plastique un œuvre écrite, la primauté revenant dans ce travail à la valeur esthétique du résultat. Un calligraphe trop zélé pourrait oublier que l'une des qualités essentielles de son travail est précisément la lisibilité du texte qu'il lui faut à tout prix préserver : c'est ce que rappelle Koreyuki. Pour le poète, la valeur esthétique du *kaishi* est secondaire ; ce qui compte avant tout c'est la qualité du poème. Les principes de notation furent élaborés pour inscrire le (ou les) *waka* dans l'acte et le contexte de production, pour rappeler le nombre de pièces composées et les sujets traités – il n'y a pas de rapport entre le fond du poème et la forme de sa notation. Contrairement au calligraphe, le poète avait peu de liberté dans la notation de ses pièces. Dans le cadre d'une rencontre officielle, il ne pouvait être question de noter son poème d'une manière originale, de s'éloigner trop visiblement des conventions fixées par la tradition. C'est donc *dans* le cadre de la tradition que le poète pouvait, discrètement, laisser libre cours à sa fantaisie. Nous avons pu constater que les poètes – et Teika en particulier – avaient parfois délibérément brisé le sens du poème lors de sa notation, pour créer un effet de surprise, mais aussi sans doute pour fissurer le carcan formel qui leur était imposé, devenu trop rigide. Il est important de noter que les entorses aux règles que nous avons relevées concernent exclusivement la notation du poème et non le paratexte, plus officiel, donc plus rigide. En écrivant son traité, l'objectif de Teika n'était pas uniquement de

consigner les principes de notation du *waka* ; il s'agissait également de nous montrer par l'exemple que le poète peut, s'il le souhaite, s'écarter discrètement de la norme, brisant un mot ou feignant d'ignorer une règle. En d'autres termes, ce n'est pas seulement une esthétique de la notation que Teika a voulu nous transmettre, mais bien ce qu'il convient d'appeler une esthétique de la transgression.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITION DES SOURCES

Chikuenshō (Traité du jardin aux bambous), coll. Nihon kagaku taikai (Grande collection de poésie japonaise), vol. 3, Tōkyō, Kazama shobō, 1956, rééd. 1991.

Fukurozōshi chūshaku (Traité aux pages mises en double, édition annotée), Ozawa Masao *et al.* (éd.), Tōkyō, Hanawa shobō, 1974, rééd. 1984, vol. 1.

Honchō monzui (L'essence des lettres de notre pays), coll. *Shin nihon koten bungaku taikai* (Nouvelle collection de littérature classique japonaise) n° 27, Tōkyō, Iwanami shoten, 1992.

Waka kaki yō (Manière de noter la poésie japonaise), in Kawahira Hitoshi, « Teika cho *Waka kakiyō*, *Waka kai shidai* ni tsuite (A propos des traités de Teika : *Manière de noter la poésie japonaise* et *Manière de procéder à une rencontre poétique*) », *Atomi gakuen joshi daigaku kiyō* (Journal de l'université féminine Atomi gakuen), n° 21, mars 1988.

Waka kaki yō (Manière de noter la poésie japonaise), in *Waka hishō* (Traité secret sur la poésie japonaise), coll. *Nihon kagaku taikai* (Grande collection de poésie japonaise), vol. 3, Tōkyō, Kazama shobō, 1956, rééd. 1991.

Waka hishō (Traité secret sur la poésie japonaise), in Kubota Jun, *Shinkokin kajin no kenkyū* (Études sur les poètes du *Shinkokin*), Tōkyō daigaku shuppankai, 1973.

Waka iroha (L'abc de la poésie japonaise), coll. *Nihon kagaku taikai* (Grande collection de poésie japonaise), vol. 3, Tōkyō, Kazama shobō, 1956, rééd. 1991.

Yakaku teikinshō (Enseignements familiaux transmis à ma fille bien-aimée), Katō Tōru (éd.), Tōkyō, Nihon shūji fukyū kyōkai, 4^e éd. 1994.

Yakuchū Fujiwara no Teika zenkashū (Edition complète et annotée de l'œuvre poétique de Fujiwara no Teika), Kubota Jun (éd.), 2 vol., Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1985-1986.

Yakumo mishō (Traité de l'octuple nuée), in Katagiri Yōichi *et al.* (éd.), *Yakumo mishō no kenkyū, seigibu, sahōbu* (Études sur le *Traité de l'octuple nuée*, règles et modalités), Tōkyō, Izumi shoin, 2001.

ÉTUDES

Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Griquet Pascal, « Ecrits de femmes et pouvoir suprême », in *Eloge des sources, Reflets du Japon ancien et moderne*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2004.

Hashimoto Fumio, *Genten o mezashite – koten bungaku no tame no shoshi* (En quête des origines – bibliographie pour la littérature classique), Tōkyō, Kasama shoin, 1974, 3^e éd. 1995.

Hérail Francine, *Fonctions et fonctionnaires japonais au début du XI^e siècle*, Paris, POF, 1977.

Kanechiku Nobuyuki, « Onna ga waka o kaku toki – onna kaishi o megutte (Quand les femmes écrivent de la poésie – à propos des *kaishi* de femmes) »,

71. Cette indication ne figure que dans le manuscrit de la collection NKT. Le sanctuaire de Kamo se trouve à Kyôto (l'ancienne capitale Heian-kyô).

72. Cette indication de sujet ne figure que dans le manuscrit de la collection NKT.

73. Les trois pièces produites par Teika à cette occasion portent les n° 3973 à 3975 dans Kubota Jun (éd.), *Yakuchû Fujiwara no Teika zenkashû*.

74. P. 88.

75. Voir à ce sujet Francine Hérail, *Fonctions et fonctionnaires japonais au début du XI^e siècle*, p. 158.

76. Cf. Hashimoto Fumio, p. 259.

77. Ces titres de cour sont donnés dans leur traduction chinoise.

78. Il s'agit de trois temples de Kyôto.

79. Le Hôrinji qui se trouve sur le mont Arashiyama, à l'ouest de la ville de Kyôto, est bien un temple de montagne, *yamadera*.

80. Les pièces produites à cette occasion sont perdues.

81. Soulignons que dans l'original c'est le mot « installant » qui est coupé, et non « barrages ».

82. « Une poésie entre écriture et vocalité », p. 22.

83. Cf. Kawahira, p. 32.

84. Kanechiku Nobuyuki (1993), p. 29.

85. Dans le *Yakumo mishô* (p. 91), Juntoku écrit : « Les femmes, [pour noter leurs] poèmes, utilisent une feuille de papier fin, *usuyô*, ou bien encore de papier épais, *danshi*; au-delà de cinq poèmes, elles doivent retourner la feuille et écrire au verso. » Par ailleurs, dans les propos de Tameie, le fils de Teika, rapportés en fin de notre traité (p. 32), nous pouvons lire : « Dans le cas de poèmes de femmes, qu'ils soient écrits sur du papier *usuyô* ou *danshi*, s'il s'agit d'une série de dix poèmes, on dit qu'il faut en noter six sur le recto [de la feuille] et quatre sur le verso; toutefois, quand bien même en écrirait-on cinq sur le verso, cela n'est pas gênant. »

86. Kanechiku Nobuyuki, 2002, p. 117.

87. Kiyosuke écrit dans son *Fukurozôshi* (p. 31) : « Dans le cas de poèmes de femmes, on ne note ni le sujet ni le nom de l'auteur. »

88. Sur ce type de calligraphie et l'usage qui en était fait pour la rédaction de certains documents officiels notés par des femmes, on pourra lire l'intéressant article de Pascal Griollet, « Ecrits de femmes et pouvoir suprême », p. 309-353.

89. *Fukurozôshi*, p. 117.

90. Ce surnom pouvait être composé de différentes façons et comportait souvent la fonction du père (ou du mari); c'est le cas de Murasaki Shikibu, l'auteur du célèbre *Dit du Genji* (début du XI^e siècle), surnommée Murasaki d'après l'une des héroïnes de son roman et Shikibu « Département des rites », car son père y était fonctionnaire. La région où le père (ou bien le mari) avait été en poste pouvait également figurer dans le surnom, ou même constituer à lui seul le surnom (c'est le cas de la fameuse poétesse Ise, dont le père avait été gouverneur de la province d'Ise); le lien de parenté de la femme avec un personnage masculin pouvait également servir à la désigner, on disait alors « la mère de X », « la fille de Y ». L'auteur du *Kagerô nikki* (Mémoires d'une éphémère, X^e siècle), est ainsi appelée Fujiwara no Michitsuna no haha, « la mère de Fujiwara no Michitsuna ». Cf. la traduction par Jacqueline Pigeot, *Mémoires d'une éphémère*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études japonaises, 2006.

91. *Chikuenshô*, p. 424.

92. Hashimoto Fumio, p. 266.

93. Rappelons que les moines et les femmes ne devaient pas noter leur nom sur un *kaishi*.

94. P. 16.