



HAL
open science

Homme? Femme? La confusion des genre (gender) dans la poésie classique (waka)

Michel Vieillard-Baron

► **To cite this version:**

Michel Vieillard-Baron. Homme? Femme? La confusion des genre (gender) dans la poésie classique (waka). *Cipango - Cahiers d'études japonaises*, 2007, 14, pp.7-44. hal-03954848

HAL Id: hal-03954848

<https://inalco.hal.science/hal-03954848v1>

Submitted on 24 Jan 2023

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.

Copyright

Michel VIEILLARD-BARON

**Homme ? Femme ?
La confusion des genres
(*gender*) dans la poésie
classique (*waka*)**

Dans le *Man.yôshû* 万葉集, le plus ancien recueil de poèmes japonais conservé (achevé vers 759), on trouve la pièce suivante (livre 4, n°499):

<i>Momohe ni mo</i>	Il pourrait venir
<i>Kishikanukamo to</i>	Cent fois et même bien plus,
<i>Omohekamo</i>	C'est ce que je pense !
<i>Kimi ga tsukai no</i>	Votre messenger, jamais
<i>Miredo akazaramu</i>	Ne me lasserai de le voir

Ce poème clôt une série de quatre pièces attribuées à Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (?-710) : les trois premières chantent la tristesse que ressent le poète séparé de sa femme ; la quatrième (celle que nous avons citée) adopte le point de vue de l'épouse qui attend avec impatience des nouvelles de son mari. Dans une édition annotée de ce recueil publiée en 1971, on pouvait lire : « Il s'agit là sans doute d'un poème composé par la femme de Kakinomoto no Hitomaro »¹. Or une édition plus récente² reconnaît que cette pièce a également été composée par le grand poète : il s'agit donc sans doute de l'un des plus anciens exemples de « poème travesti », c'est-à-dire composé en adoptant intentionnellement le point de vue d'une personne du sexe opposé, mode de composition qui, nous allons le voir, connaîtra une certaine fortune dans la tradition poétique du Japon classique. Comme l'illustre l'exemple que nous venons d'examiner, il se produit parfois une « confusion des genres » dans l'esprit du lecteur – ou du commentateur – qui, percevant un décalage entre le sexe de l'auteur et le genre de la pièce, hésite, vacille, et ne sait plus à qui l'attribuer.

¹ *Man.yôshû*, vol. 1, Kojima Noriyuki et al. (éd.), coll. « Nihon kotenbungaku zenshû », Shôgakukan, 1971, 9^e rééd. 1979, p. 305.

² *Man.yôshû*, vol. 1, Satake Akihiro et al. (éd.), coll. « Shin-Nihon kotenbungaku taikai », Iwanami shoten, 1999, p. 331. Je remercie mon amie Yoshino Kazuko de m'avoir signalé ce poème.

L'objectif de notre article est de poser la délicate question de l'identification sexuelle de la littérature. Cette question peut être abordée de différentes façons ; on pourra par exemple s'interroger : « Existe-t-il une différence entre la littérature écrite par les hommes et celle écrite par les femmes » ? Ou bien : « Comment se fait-il que l'on puisse employer aujourd'hui le terme de « littérature féminine » alors qu'il ne viendrait à l'idée de personne de parler de « littérature masculine »³ ? Ou bien encore : « Qu'est-ce qui constitue le « féminin » et, par contraste, le « masculin » en littérature » ? On l'aura compris, il s'agit d'une question complexe avec de multiples ramifications. Pour être traitée de façon concrète – et, si possible, efficace – cette question implique que l'on définisse de manière précise le champ étudié et la méthode utilisée. A la démarche courante qui consiste à analyser des œuvres écrites par des femmes pour en dégager des constantes qui seraient le propre de l'écriture féminine, nous avons préféré une approche croisée. Nous nous attacherons donc à analyser des œuvres (des poèmes) écrits par des femmes qui adoptent le point de vue d'un homme et des poèmes écrits par des hommes qui adoptent le point de vue d'une femme ; nous ne retiendrons dans notre corpus que des poèmes dont l'auteur est clairement authentifié, écartant d'emblée toutes les pièces anonymes. Il s'agira dans un premier temps d'examiner ces pièces pour savoir si une identification sexuelle des *waka* est possible et, dans l'affirmative, de déterminer à quel niveau elle se situe. Nous nous efforcerons de définir quels éléments internes (vocabulaire, situation décrite) ou externes (signature, notice indiquant le contexte de composition) interviennent dans l'identification sexuelle d'un poème.

³ On me signale que dans certaines librairies japonaises où l'on ne distinguait jusqu'alors que la littérature féminine, *joryû bungaku* (un espace particulier lui étant réservé) – la littérature masculine ne faisant quant à elle l'objet d'aucun fléchage particulier – on trouve à présent l'indication « romans masculins », *danryû shôsetsu*, au-dessus des rayonnages contenant les ouvrages écrits par des auteurs de sexe masculin. Ce fait qui résulte de revendications féministes demeure très marginal et ne résout en rien le problème de fond qui est : une répartition des ouvrages selon le sexe biologique de leur auteur(e) est elle pertinente ?

L'objet de notre étude sera donc le *waka* 和歌 ou « poème japonais », appelé également *tanka* 短歌 ou « poème court », quintain de 31 syllabes, dont la composition constituait dans le Japon classique l'activité à la fois la plus quotidienne et la plus prestigieuse. Chaque événement de la vie, l'envoi d'un billet galant ou d'une lettre de condoléances par exemple, donnait lieu à la composition de *waka* ; parallèlement, différentes manifestations – certaines très solennelles – accordaient une place prépondérante à la composition et à la présentation de nos poèmes. C'est ainsi que furent composés par exemple des *waka* destinés à orner le cartouche de paravents et que des concours de poèmes *utaawase* 歌合 furent commandités par de hauts personnages.

Il convient à présent de circonscrire historiquement notre champ d'étude : aussi loin que l'on remonte dans l'histoire de la littérature japonaise (les œuvres conservées les plus anciennes datent du début du 8^e siècle, mais on garde la trace de poèmes du 7^e), on trouve des *waka*, genre de poème que l'on continue à composer de nos jours. Dans l'histoire plus que millénaire du *waka*, nous allons nous intéresser à une période de quatre siècles qui s'étend du début du 10^e à la fin du 13^e. Cette période, qui englobe l'époque de Heian (794-1192), constitue l'âge d'or de la composition du *waka* : huit anthologies compilées sur ordre impérial furent produites, dont les deux plus prestigieuses, le *Kokin wakashû* 古今和歌集 ou *Recueil de poèmes anciens et modernes* (achevé vers 905) et le *Shinkokin wakashû* 新古今和歌集 ou *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes* (achevé officiellement en 1205). Avant d'entrer dans le vif du sujet, précisons que l'objectif second de notre enquête est de réagir aux applications qui ont été faites dans le champ de la littérature japonaise classique des théories développées dans le cadre des « *gender studies* » terme traduit en français par « recherches sur les identités sexuelles », « étude sur le genre » ou « étude(s) des expressions du genre »⁴. Les « *gender studies* » trouvent leur origine dans les mouvements féministes des années 1960 ; ce n'est toutefois que dans les

⁴ Georges-Claude Guilbert, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Autrement, 2004, p. 35.

années 1990 qu'elles s'affirmèrent aux Etats-Unis, notamment grâce aux travaux de la philosophe Judith Butler considérée comme la principale théoricienne de ce mouvement⁵. Alors que pour les féministes « essentialistes » les différences entre hommes et femmes sont le produit de leur essence même, et qu'il n'y a donc pas lieu pour elles de distinguer sexe et genre, pour les féministes « constructionnistes » auxquelles se rattachent les tenant(e)s des « *gender studies* », le genre (*gender*) et le sexe génétique sont deux choses distinctes⁶ : le sexe génétique est inné, mais le genre est une pure construction sociale, le produit d'une éducation, d'un environnement culturel⁷. Pour reprendre les termes de Françoise Héritier « le genre est une assignation en esprit, reprise socialement et culturellement [...], cette assignation dépend d'élaborations conceptuelles et symboliques extrêmement archaïques, mais toujours présentes. »⁸

Si la théorisation du « constructionnisme » est relativement récente, sa conception est plus ancienne ; elle apparaît déjà en germe dans les travaux de Simone de Beauvoir⁹ et doit beaucoup, semble-t-il, aux féministes françaises (à Julia Kristeva, Luce Irigaray, Monique Wittig et Hélène Cixous en particulier), mais également au philosophe

⁵ L'ouvrage fondamental de Judith Butler est *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge 1990, rééd. 1999 qui a fait récemment l'objet d'une traduction française due à Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, Editions La Découverte, 2005.

⁶ Pour être plus précis, Judith Butler souligne que sexe génétique, genre et orientation sexuelle sont trois choses indépendantes et que c'est précisément lorsque s'entrecroquent genre et orientation sexuelle que naît le trouble dans le genre.

⁷ Pour reprendre la formulation de Judith Butler (*Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, 2005, p. 67.) : « Le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe : c'est pourquoi le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît ».

⁸ *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Le Pommier, 2005, p. 29.

⁹ Sa fameuse phrase : « On ne naît pas femme, on le devient » (*Le Deuxième sexe*, t. 2, Gallimard 1949, rééd. coll. « Folio », 1976, p. 13) est d'ailleurs souvent citée comme illustration de la théorie constructionniste ; voir par exemple J. Butler, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 59.

Michel Foucault¹⁰ (les travaux, pourtant fondamentaux, de l'anthropologue Françoise Héritier sont curieusement peu pris en compte¹¹). Pour Judith Butler, le genre est en outre « performatif », c'est-à-dire constitué d'une série ininterrompue d'actes qu'elle qualifie de « répétition », de « rituel »¹² ; il est également normatif – il constitue une norme – et il est dépendant du pouvoir. Pour la philosophe, il s'agit de penser (et de dénoncer) les normes qui nous définissent (l'hétéronormativité par exemple) pour reformuler la question de la domination et la poser en termes de pouvoir.

S'étant imposées aux Etats-Unis dans tous les champs des sciences humaines (histoire, philosophie, sociologie, psychanalyse, anthropologie et littérature par exemple) les « *gender studies* » ont naturellement pénétré le domaine des études japonaises et, pour ce qui nous concerne, le champ des études sur la littérature classique. L'impression qui se dégage de nos lectures est que les auteur(e)s – à quelques rares exceptions près – confondent « genre » et « sexe biologique » et, tout en se réclamant des *gender studies*, adoptent un point de vue féministe essentialiste. On trouvera donc souvent une vision caricaturale, biaisée, du monde japonais classique (les femmes sont comme ceci, les

¹⁰ Georges-Claude Guilbert, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ On trouve dans la bibliographie du dernier ouvrage de Judith Butler paru en français *Défaire le genre* (Paris, Editions Amsterdam, 2006) quelques titres de Françoise Héritier, mais cette dernière est totalement absente de l'index. Les ouvrages de Françoise Héritier en rapport avec le propos de notre étude figurent dans la bibliographie donnée en fin d'article.

¹² Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 36 : « [...] la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prends corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture. » Butler poursuit plus loin : « L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés. »

hommes comme cela) et les grilles de lecture appliquées aux textes ne leur rendent pas toujours justice. Au Japon, l'approche « *gender* » s'est appliquée – timidement – au domaine de la littérature classique à partir de 1995 environ ; si l'emprunt à ces théories reste encore minoritaire et plus circonscrit, les résultats sont dans l'ensemble plus probants – malgré l'éternelle confusion entre genre et sexe biologique – car les chercheurs/chercheuses écrivent pour un lectorat de spécialistes qui, dans l'ensemble, connaît convenablement sa propre littérature (et son histoire) : les approximations sont donc plus rares (mais pas totalement absentes).

Pour bien comprendre les enjeux de notre étude, il convient de rappeler quelques faits historiques. Il faut tout d'abord savoir qu'à l'époque qui nous intéresse, la production littéraire (la composition poétique en particulier) est strictement limitée au monde de la cour ; seuls les aristocrates et les personnes liées d'une manière ou d'une autre à la cour lisent et produisent de la littérature. Aux 10^e et 11^e siècles, les aristocrates et fonctionnaires avec leurs familles, leurs serviteurs et les moines (en d'autres termes, le monde susceptible de lire de la littérature) représentaient tout au plus quelques dizaines de milliers de personnes sur les sept à huit millions d'habitants que comptait alors l'archipel¹³. Sur ces quelques dizaines de milliers de personnes, une infime minorité – sans doute guère plus de quelques dizaines d'individus par génération, hommes et femmes confondus – était capable de produire de la prose littéraire. Le rôle social du *waka* comme moyen de communication imposait, en principe, à tout courtisan de savoir composer. La réalité était sans doute bien différente et, même si l'on est en droit de penser que les personnes capables de composer un poème étaient plus nombreuses que celles à même de rédiger une œuvre en prose, celles qui étaient capables de composer en toutes circonstances des *waka* de qualité constituaient une toute petite élite qui prenait part aux manifestations poétiques de la cour et à laquelle on pouvait avoir recours pour composer à sa place.

¹³ Francine Hérail, *La Cour du Japon à l'époque de Heian aux X^e et XI^e siècles*, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1995, p. 9.

C'est ainsi que, paradoxalement, alors que le *waka* était considéré comme l'expression la plus authentique (et la plus naturelle) du moi, les occasions de composer des *waka* de commande n'étaient pas rares. Nous analyserons donc ici des *waka* composés dans différentes circonstances : premièrement, des pièces pour paravents (*byōbu uta* 屏風歌), deuxièmement, des pièces présentées lors de concours de poèmes (*utaawase*), troisièmement, des pièces composées pour une anthologie intitulée « Poèmes pour chaque mois » *Maigetsushū* 毎月集 et, enfin, quatrièmement, des pièces composées en lieu et place d'une tierce personne (*daihitsu* 代筆 ou *daisaku* 代作).

Les poèmes pour paravents (*byōbuuta*)

Comme la plupart des pratiques lettrées du Japon classique, la composition de poèmes pour paravents est d'origine chinoise. Le paravent était l'un des principaux éléments du mobilier dans les palais et les résidences de l'aristocratie où il servait à la fois d'objet décoratif et de cloison délimitant l'espace. A l'origine, l'usage voulait que les panneaux fussent ornés de peintures de style chinois (*karae* 唐絵), complétées de poèmes chinois calligraphiés. On trouve dans le *Keikokushū* 経国集, l'*Anthologie pour gouverner le pays*, recueil de poèmes et de pièces en prose écrits en chinois au Japon, compilé en 827 sur ordre de l'empereur Junna 淳和天皇, quatre poésies destinées à orner une peinture de paysage pour le palais de Pureté et de Fraîcheur (*Seiryōden* 清涼殿) où se passait la vie quotidienne du souverain. Bientôt, on adapta cette pratique au goût local et l'on prit l'habitude de calligraphier des *waka* sur des peintures de style japonais (*yamatōe* 大和絵). Le plus ancien exemple conservé de *byōbuuta* date des années 850-858 ; il s'agit d'une pièce que l'impératrice (épouse de l'empereur Montoku [827-859 ; r. 850-858]), connue sous le surnom de Sanjō no machi 三条町¹⁴, composa en prenant pour sujet un paysage avec cascade figurant sur un paravent. Cette pièce

¹⁴ Sanjō no machi est le surnom de Ki no Seishi.

est recueillie (n° 930) dans le *Kokin wakashū*, le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, la première anthologie de *waka* compilée sur ordre impérial¹⁵. L'histoire des poèmes pour paravents remonte donc au milieu du 9^e siècle ; ce mode de composition, étroitement lié aux célébrations (d'anniversaire par exemple), connut son apogée durant tout le 10^e siècle et déclina brutalement à partir du début 11^e siècle¹⁶. Alors que de nombreux poèmes ont été préservés, aucun paravent de l'époque de Heian n'a été conservé. Les seules indications sur les peintures dont nous disposons sont celles, très succinctes, qui figurent dans les notices décrivant le contexte de composition qui accompagnent certains poèmes (*kotobagaki* 詞書).

Dans ses *Notes sur la Collection [de poèmes] glanés parmi les délaissés* (*Shūishō chū* 拾遺抄注¹⁷, 1183), le poéticien Kenshō 顯昭 (vers 1130-?) énonce ce que doit être un poème pour paravent : « Quand on chante dans son poème une peinture de paravent ou de porte coulissante par exemple, on exprime d'emblée les sentiments (*kokoro*) d'un personnage figurant sur la peinture »¹⁸. Le poème pour paravent ne doit donc pas tant commenter, expliquer l'image peinte, qu'en proposer une nouvelle lecture – originale –, en adoptant le point de vue d'un personnage figurant réellement – ou fictivement – sur la peinture.

¹⁵ Sauf mention contraire, les informations sur l'histoire des poèmes pour paravents sont tirées de la notice *Byōbu uta* du *Waka daijiten* (Grand dictionnaire de la poésie japonaise, Meiji Shoin 1986, p. 849), rédigée par Katanō Taturō. Sur les poèmes pour paravent, on pourra également lire, en français : Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun* (p. 93-103 et *passim*) ainsi que « Littérature et image au Japon », in *Grand Atlas des Littératures*, p. 168-169.

¹⁶ Différentes raisons sont avancées pour expliquer le déclin de ce mode de composition : les incendies du palais et la diminution des célébrations officielles ainsi que les épidémies qui ont ravagé la capitale dans les années 995-998 pourraient avoir joué un rôle. Voir Kawamura Yōko, « Michinaga, Yorimichi jidai no byōbuuta », p. 109, qui rapporte des hypothèses formulées par Katano Taturō.

¹⁷ Commentaires sur le *Shūishō*, anthologie privée compilée sans doute par Fujiwara no Kintō vers 996-999 et qui allait servir de base au *Shūi wakashū* « Recueil de poèmes glanés parmi les délaissés », la troisième anthologie impériale, compilée par l'empereur Kazan en personne et achevée vraisemblablement vers 1005.

¹⁸ *Shūishō chū*, coll. « Nihon kagaku taikai (bekkan 4) », p. 387.

Examinons à présent une série de dix poèmes pour paravents composés par la poétesse Ise 伊勢, née vers 874 et morte vers 939. Ise entra au palais en 888 alors qu'elle avait une quinzaine d'années, au service de Fujiwara no Onshi 藤原温子 (ou Takako), la future épouse de l'empereur Uda 宇多天皇. Elle fut bientôt reconnue comme une poétesse de premier plan. A ce titre, elle participa à différents concours de poèmes et reçut des commandes : elle peut, de ce fait, être considérée comme la première poétesse professionnelle de l'histoire du *waka*. Vingt-deux de ses pièces sont recueillies dans le *Kokin wakashû*, ce qui la place en tête des auteurs femmes, devant Ono no Komachi 小野小町, l'autre grande figure féminine de l'anthologie. Ise nous a laissé près de 500 *waka*¹⁹ dont de nombreux poèmes pour paravents, mode de composition dans lequel elle excellait.

L'empereur Uda avait fait peindre sur un paravent [des illustrations] du « Chant de l'éternel regret » ; [on trouvera ci-dessous les poèmes] qu'il [me] fit composer pour certaines scènes.

Le « Chant de l'éternel regret » (*Changhenge* ; jap. *Chôgonka* 長恨歌) est le titre d'une ballade extrêmement célèbre de Bai Juyi 白居易 (772-846), le fameux poète des Tang. Ce long poème (la pièce comprend cent vingt vers de sept syllabes) décrit les amours de l'empereur Xuan Zong 玄宗皇帝 (685-762) avec sa concubine favorite Yang Guifei 楊貴妃 (719-756) et le dénouement tragique de cette liaison. En effet, l'empereur conçut pour la belle Yang Guifei une telle passion qu'il en vint à négliger le gouvernement. Aussi, au moment où la rébellion fomentée par An Lushan 安祿山 (?-757) forçait l'empereur à fuir la capitale, les généraux sommèrent Xuan Zong d'ordonner l'exécution de la belle ; Yang Guifei fut ainsi assassinée sur l'ordre même de son amant. Le poème décrit l'amour de l'empereur avec sa favorite, la mort de cette dernière et l'immense chagrin qu'en ressentit le monarque, contraint pour se consoler d'avoir

¹⁹ Son recueil personnel, *Ise shû*, contient 482 *waka* (dont des pièces composées par des membres de son entourage).

recours à l'aide d'un nécromant afin d'aller la rechercher dans l'au-delà²⁰.

Ise a composé dix *waka* sur ce célèbre poème ; cinq chantent le point de vue de l'empereur Xuan Zong, les cinq autres celui de la belle Yang Guifei. Le paravent²¹ – qui n'a malheureusement pas été conservé – est évoqué dans le chapitre *Kiritsubo* 桐壺 / *Le clos au Polownia* du célèbre *Genji monogatari* 源氏物語²². Les notices (*kotobagaki*), placées en tête de la série de dix poèmes, de même qu'avant chaque ensemble de cinq pièces, guident notre lecture :

[Pièces composées] comme s'il s'agissait [de poèmes] de l'empereur [Xuan Zong] :

Nous savons qu'il faudra désormais lire les *waka* comme les paroles de l'empereur, donc d'un homme :

n° 52 ²³	
<i>Momijiba ni</i>	Ce qui de même couleur
<i>Iro mie wakazu</i>	Que les feuillages pourpres
<i>Chiru mono ha</i>	Coule de mes yeux
<i>Mono omohu aki no</i>	Ce sont les larmes que je verse
<i>Namida narikeri</i>	En cet automne où je me languis de vous

Ise a choisi de chanter dans cette première pièce l'extrême douleur de l'empereur qui verse des larmes de sang en pensant à Yang Guifei. Elle ne fait pas référence à un vers particulier de la ballade, mais à plusieurs. On peut ainsi lire dans la pièce de Bai Juyi :

²⁰ On trouvera une traduction intégrale de ce poème dans Paul Demiéville (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, coll. Poésie / Gallimard, 1962, p. 313-320.

²¹ Il pourrait s'agir en fait d'une paire de paravents, chacun illustrant l'un des deux personnages. Voir *Ise shû zenshaku*, op. cit., p. 142.

²² Voir *Genji monogatari* (coll. « Shinchô Nihon koten shûsei », vol. 1, p. 26) : « A cette époque, il contemplait du matin au soir le paravent du *Chant des regrets éternels* : les peintures, les poèmes que l'empereur retiré Teiji-no-in [l'empereur Uda] avait fait composer par Ise et Tsurayuki et qu'il avait calligraphiés de sa propre main, ainsi que le poème chinois lui-même ne cessaient de revenir dans sa conversation » (trad. Groupe Genji). Les poèmes de Ki no Tsurayuki, s'ils ont jamais existé, n'ont pas été conservés.

²³ Nous reprenons ici la numérotation de notre édition de référence *Ise shû zenshaku*.

L'empereur s'est voilé la face, impuissant à la secourir ;
Il se retourne enfin, regarde, et du sang coule avec ses
larmes

Et plus loin dans le poème chinois :

A tel aspect [du palais qui rappelle le souvenir de Yang
Guifei], comment ne pas verser de larmes [...] Soit qu'aux
averses d'automne les sterculiers perdent leurs feuilles ?
Au Palais de l'Ouest, au Palais du Sud, foisonnent les
herbes d'automne ;
Des feuilles mortes qui parsèment les perrons, les
rousseurs désormais ne sont plus balayées.²⁴

On notera que le *waka* d'Ise n'est pas une traduction en japonais du poème chinois, mais la transposition dans la forme du *waka* des sentiments de l'empereur, exprimés à la première personne. Aucun élément du *waka*, ni son vocabulaire ni la situation décrite, ne permet d'identifier sexuellement l'auteur (réel) du poème – ni le personnage dans la bouche de qui Ise a placé la pièce (l'empereur).

Examinons à présent la pièce suivante (n°53) :

<i>Kaku bakari</i>	Si seulement je pouvais
<i>Otsuru namida no</i>	Envelopper les larmes
<i>Tsutsumareba</i>	Qu'ainsi je verse
<i>Kumo no tayori ni</i>	Au messager des nuages
<i>Misemashi mono wo</i>	Les confierais pour vous les montrer

Dans ce *waka* non plus Ise ne fait pas référence à un vers particulier du poème chinois ; elle a choisi de combiner dans sa pièce deux thèmes : le chagrin extrême de l'empereur, symbolisé par les larmes, et la figure du mage, envoyé dans les cieux à la recherche de Yang Guifei. Ces images apparaissent dans le vers déjà cité : « A tel aspect, comment ne pas verser de larmes », ainsi que dans les deux vers : « Fendant la nue et chevauchant l'éther, il [le mage] s'élance comme la foudre / s'élève au ciel, s'enfonce dans le sol, mène en tous lieux sa quête »²⁵. On notera que l'idée de

²⁴ Nous reprenons ici la traduction contenue dans *L'Anthologie de la poésie chinoise classique, op. cit.*, p. 315-317.

²⁵ *Ibid.*, p. 318.

vouloir montrer ses larmes à la belle défunte est une création d'Ise. Aucun élément de ce *waka* ne permet une identification sexuelle.

Voyons à présent le troisième poème (n°54) :

<i>Kaherikite</i>	Revenu[e] ici,
<i>Kimi omohoyuru</i>	Eveillé[e] dans la nuit
<i>Hachisuba ni</i>	Sur les feuilles des lotus
<i>Namida no tama to</i>	Qui eux aussi vous regrettent
<i>Okiwite zo miru</i>	Des larmes, perles posées

Pour ce *waka*, Ise a choisi de chanter le moment où l'empereur, une fois la rébellion d'An Lushan matée, retourne à la capitale : là, tout lui rappelle le souvenir de la belle Yang Guifei. Lisons les beaux vers de Bai Juyi dont Ise s'est inspirée :

Au retour, étangs et jardins, tout est comme autrefois
Le Sublime Lac et ses lotus, le Palais des Jours-sans-Terme
avec ses saules
Aux lotus ressemblait son visage, les saules font penser à
ses sourcils ;
A tel aspect comment ne pas verser de larmes ?²⁶

Et plus loin :

Sa lampe solitaire achève de brûler sans qu'il [l'empereur]
parvienne à dormir.²⁷

Ise a introduit dans son *waka* le terme *wokite* qui signifie à la fois « déposée » pour la rosée et « être debout », l'empereur ne pouvant trouver le sommeil. Aucun élément de ce *waka* ne permet dans l'original une identification sexuelle.

Examinons l'avant-dernier poème de l'empereur (n°55) :

<i>Tamasudare</i>	Ignorant l'aube
<i>Akuru mo shirade</i>	Et sans ouvrir les rideaux
<i>Neshi mono wo</i>	Ensemble nous dormions ;
<i>Yume ni mo miji to</i>	Et même en rêve ne vous vois plus :
<i>Yume omohiki ya</i>	Qui aurait pu le prévoir ?

²⁶ *Ibid.*, p. 316. Soulignons que nous avons systématiquement corrigé le « nénuphar » de la traduction par « lotus ».

²⁷ *Ibid.*, p. 317.

Les trois vers supérieurs du *waka* d'Ise font allusion aux vers de Bai Juyi : « Sous la tiède courtine à fleurs de lotus, elle connut les nuits d'amour printanières. / Trop brèves nuits d'amour, hélas ! avec le soleil si prompt à monter »²⁸. Les deux vers inférieurs quant à eux rendent : « Depuis qu'un abîme infini du vivant sépare la morte, plus d'une année s'est écoulée / Sans que l'âme de l'aimée l'ait visitée dans ses rêves »²⁹. Ce *waka* autorise toutes les identifications sexuelles.

Voyons à présent la dernière pièce de l'empereur (n°56) :

<i>Kurenai ni</i>	Voici que le jardin
<i>Harawanu niwa wa</i>	Que l'on ne balaye plus
<i>Narinikeri</i>	Pourpre est devenu :
<i>Kanashiki koto no</i>	Seules les paroles tristes
<i>ha nomi tsumorite</i>	Telles des feuilles s'amassent.

Ce *waka* d'Ise, simple description, est une variation sur le vers de Bai Juyi que nous avons déjà cité : « Des feuilles mortes qui parsèment les perrons, les rousseurs désormais ne sont plus balayées. »³⁰ ; il ne contient aucun élément qui permette de l'identifier sexuellement.

Tournons nous à présent vers les poèmes de Yang Guifei :

Poèmes de la concubine impériale (n°57) :

<i>Shirube suru</i>	S'il n'y avait eu
<i>Kumo no fune dani</i>	Ce bateau fait de nuées
<i>Nakariseba</i>	Pour guider le mage
<i>Yo wo umi naka ni</i>	Qui donc aurait pu savoir
<i>Tare ka shiramashi</i>	Que de mon sort je suis las[se]

Dans le poème de Bai Juyi, le nécromant envoyé par l'empereur à la recherche de Yan Guifei apprend qu'elle réside en compagnie d'autres immortelles dans une montagne merveilleuse flottant sur la mer. Ise crée l'image du « bateau fait de nuages » qui accoste sur l'île et emploie dans sa pièce l'expression *yo wo umi naka ni* qui permet par

²⁸ *Ibid.*, p. 314.

²⁹ *Ibid.*, p. 317.

³⁰ *Ibid.*, p. 317.

homophonie deux lectures : « être fatigué[e] du monde, être las[se] de sa vie [de son sort] »³¹ et « au milieu de la mer ». La pièce d'Ise se fonde sur différents vers de Bai Juyi dont celui que nous avons déjà cité : « Fendant la nue et chevauchant l'éther, il s'élançe comme la foudre », et le distique : « Il apprend enfin qu'il est sur la mer une montagne merveilleuse / Une montagne au milieu des secrets déserts de l'insondable »³².

Aucun élément ne permet dans l'original d'identifier sexuellement cette pièce.

Poème n°58 :

<i>Tsuki mo hi mo</i>	Ce serment qu'au soir
<i>Nanuka no yohi no</i>	Du sept du septième mois
<i>Chigiri woba</i>	Nous avons échangé
<i>Kieshi hodo nimo</i>	Même mort[e] à présent
<i>Mata zo wasurenu</i>	Je ne l'ai point oublié

Dans ce *waka*, Ise fait allusion au passage du poème de Bai Juyi dans lequel il est dit : « Au mage, qui repart, elle confie encore, en termes chaleureux, un suprême message / Message contenant le rappel d'un serment que, seuls, les deux amants dans leur âme connaissent : / Le septième jour du septième mois, au Palais d'Eternelle Vie / quand vers la minuit s'échangeaient les propos d'amour, / « Faisons vœu », fut-il dit, « d'être au ciel deux oiseaux au vol inséparable »³³.

Ce *waka* se prête à une identification sexuelle ouverte (homme ou femme).

Examinons le *waka* suivant (n°59) :

<i>Kieshi mi ni</i>	Je suis déjà mort[e]
<i>Matamo kenubeshi</i>	Et de nouveau va me tuer
<i>Harugasumi</i>	La brume de printemps ;
<i>Kasumeru kata wo</i>	Quand je songe que le brouillard
<i>Miyako to omoheba</i>	Là-bas masque la capitale

³¹ On trouve cette expression dans le poème de l'anecdote 66 des *Ise monogatari* / *Contes d'Ise*.

³² *Anthologie de la poésie chinoise classique, op. cit.*, p. 318.

³³ *Ibid.*, p. 320.

Ise fait dans cette pièce allusion à plusieurs vers du poème de Bai Juyi :

Depuis la séparation, son visage, sa voix, tout se perd dans
du vague
Si le regard s'en détourne et s'abaisse vers le monde où
vivent les hommes
Il ne distingue pas Chang'an, la capitale, et ne voit que
poudre et brouillard³⁴.

Aucun élément ne permet dans l'original d'identifier sexuellement cette pièce.

Poème n°60 :

<i>Ki ni mo ohizu</i>	Sans unir nos branches
<i>Hane mo narabede</i>	Ni voler côte à côte
<i>Nanishikamo</i>	Pour quelle raison
<i>Namiji hedatete</i>	Séparé[e] de vous par la mer,
<i>Kimi wo kikuran</i>	N'ai-je que des messages à entendre ?

Yang Guifei déplore dans ce *waka* un sort qui la prive de rencontrer l'empereur. Les deux images placées en tête du poème (les branches unies et les oiseaux volant côte à côte) font référence aux fameux vers du poème de Bai Juyi (déjà cités) :

Faisons vœu, fut-il dit, d'être au ciel deux oiseaux au vol
inséparable ;
Faisons vœu d'être au sol deux arbres qui entrelacent leurs
branches³⁵.

Le pronom personnel *kimi*, sujet de la deuxième personne du singulier dans un registre poli (équivalent de notre « vous »), peut s'employer aussi bien pour un homme que pour une femme : il n'y a donc dans cette pièce aucun élément qui permette une identification sexuelle formelle.

Poème n°61 :

<i>Wiru kumo no</i>	Si les nuages
<i>Hito waki mo senu</i>	Ne me séparaient point
<i>Mono naraba</i>	De l'être que j'aime

³⁴ *Ibid.*, p. 319.

³⁵ *Ibid.*, p. 320. Nous avons toutefois corrigé la traduction du dernier vers.

<i>Namida wa miwoto</i>	Mes larmes ne couleraient pas
<i>Nagarezaramashi</i>	[Aussi violemment] qu'un canal

Cette dernière pièce est une variation sur les vers de Bai Juyi suivants :

Sur son pur visage attristé, lentement des pleurs coulent³⁶
Depuis la séparation, sa voix, son visage, tout se perd dans
du vague³⁷
Il [le regard de Yang Guifei] ne distingue pas Chang'an, la
capitale, et ne voit que poudre et brouillard.³⁸

Le terme *hito* « la personne [que j'aime] » peut désigner aussi bien un homme qu'une femme : nous n'avons donc, dans cette pièce non plus, aucun moyen d'identifier formellement le sexe du narrateur / narratrice.

Les *waka* d'Ise sont de magnifiques exemples de ce mode de composition, en vogue à l'époque, qui consistait à prendre des vers chinois pour sujets de composition de poèmes japonais, pratique appelée *kudai waka* 句題和歌³⁹. Outre leur qualité littéraire évidente (du moins dans l'original), l'intérêt de ces pièces réside dans le jeu intertextuel. Partant de la ballade de Bai Juyi, Ise a focalisé son attention sur certaines scènes – sans doute imposées par les peintures des paravents. Elle a remodelé des passages dont elle a en quelque sorte extrait la quintessence. Enfin, elle a donné une *voix* à l'empereur et à sa concubine alors que l'original chinois est constitué pour l'essentiel de descriptions au style indirect. Il est intéressant de constater que les *waka* d'Ise ne contiennent – dans l'original – aucun élément permettant une identification sexuelle. C'est un élément externe – les notices – qui, en nous indiquant qu'il s'agit de pièces mises dans la bouche de l'empereur ou de sa concubine, guident notre lecture et notre interprétation. Ces poèmes nous permettent en outre de corriger l'idée encore

³⁶ *Ibid.*, p. 319.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sur ce mode de composition, voir notre article : « Les métamorphoses du mot : la citation de vers chinois comme sujet de composition de poèmes japonais, *waka* », in *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n°17 (Le travail de la citation en Chine et au Japon), 1995.

trop répandue qui veut que les femmes aient ignoré le chinois. Rappelons que les femmes qui écrivaient de la littérature à l'époque de Heian étaient pour la plupart issues de la moyenne aristocratie et de milieux lettrés. Fort instruites, elles pouvaient lire le chinois (différents témoignages ainsi que leurs œuvres, l'attestent⁴⁰), voire, dans certains cas, l'écrire – même si l'idéal de l'honnêteté leur interdisait d'en faire étalage et de paraître « savantes »⁴¹. Il convient également de rappeler que si le chinois était alors la langue de l'administration et des textes officiels, celui qu'écrivaient les fonctionnaires n'avait que peu à voir avec la langue littéraire (c'était en fait le plus souvent du japonais noté à l'aide exclusive de caractères chinois). Les rares hommes capables d'écrire de la littérature en chinois étaient pour la plupart issus de familles ayant fait de l'étude et de la pratique de cette langue – la langue de l'érudition – leur spécialité⁴².

Les concours de poèmes

Apparus dans la seconde moitié du 9^e siècle et comme les poèmes pour paravents d'origine chinoise, les concours de

⁴⁰ Dans son article « Mother Tongue and Father Script », Joshua Mostow rappelle les principaux témoignages (ceux concernant Murasaki Shikibu et Sei Shônagon en particulier) qui attestent de la connaissance du chinois qu'avaient certaines femmes de lettres. Signalons en outre l'article de Aoyanagi Takashi « Joryû rôei kô », qui fournit différentes preuves attestant la pratique de la déclamation de poèmes chinois par des femmes.

⁴¹ Joshua Mostow (*op. cit.* p. 121), cite l'exemple d'un poème que la princesse Uchiko (807-847), vestale du sanctuaire de Kamo, écrivit en chinois à l'occasion d'une visite de son père, l'empereur Saga. Mostow note en outre (p. 123) que les *naishi*, femmes fonctionnaires du service intérieur du palais, dont l'une des fonctions était de recevoir et de transmettre les ordres de l'empereur, le faisaient par écrit en chinois. Or, il semble qu'en réalité, les ordres importants étaient rédigés en chinois par un membre (masculin) de la chancellerie privée (*kurôdo*) créée au début de l'époque de Heian ; les *naishi* ne rédigeaient sans doute que les ordres concernant spécifiquement le personnel féminin (des listes de nominations par exemple) et il n'est pas possible de connaître avec certitude leur compétence réelle dans l'écriture du chinois ; quoi qu'il en soit, elles étaient capables de le lire. Je remercie Mme Francine Héral de m'avoir donné ces précisions.

⁴² C'est le cas des familles Sugawara et Ôe par exemple.

poèmes *utaawase* ont cependant une histoire beaucoup plus longue puisqu'ils furent pratiqués de manière plus ou moins régulière jusque dans la première moitié du 15^e siècle⁴³. Lors de ces concours deux équipes (*kata* 方), dites « de gauche » et « de droite » s'affrontaient. Les *waka* présentés lors de ces concours, composés sur un sujet imposé (*dai* 題), étaient soit produits à l'avance, soit improvisés sur place. Les poèmes étaient présentés par paires : une pièce de chacun des deux équipes en lice. Dans les premiers temps, les participants eux-mêmes débattaient de la qualité des poèmes et départageaient les concurrents. Bientôt, des arbitres (*hanja* 判者), choisis parmi les poètes qui faisaient autorité, les remplacèrent dans cette fonction. L'équipe dont le plus grand nombre de poèmes avaient été déclarés vainqueurs remportait la victoire. Ces concours jouèrent un rôle capital dans le développement et l'approfondissement de la poésie japonaise car, pour être mis en concours, les poèmes devaient avoir été composés sur un même sujet, et l'arbitre, pour justifier la victoire ou la défaite d'une pièce, devait argumenter sa décision de manière (plus ou moins) objective.

A partir du début du 12^e siècle, on vit distribuer pour certains de ces concours des sujets extrêmement précis, complexes, impliquant différents éléments (on les appelle d'ailleurs « sujets liés », *musubidai* 結題), dont certains exigeaient de concevoir le poème selon l'un ou l'autre sexe. On possède ainsi le témoignage d'Ukyô no Daibu 右京大夫 (vers 1155 ?- vers 1234 ?), poétesse fameuse qui, lors d'un concours par ailleurs malheureusement perdu, eut à composer sur le sujet fort difficile de : « Rencontre amoureuse sous un nom d'emprunt » (*na wo kahete ahu kohi* 名を変へて逢ふ恋)⁴⁴. La tradition – littéraire en particulier – voulait que ce fût l'homme qui engageât une relation amoureuse ; c'était lui qui, après un échange de poèmes, se

⁴³ Le dernier concours recueilli dans le *Shinpen Kokka Taikan* (vol. 5, Kadokawa shoten, 1987) date de Kakitsu 3 (1443).

⁴⁴ Nous retenons pour ce sujet (et le poème) l'interprétation qu'en propose Kubota Jun dans son édition de l'ouvrage : *Kenreimon-in Ukyô no Daibu shû, Towazugatari*, coll. « Shinpen Nihon koten bungaku zenshû » n° 47, Shôgakukan, 1999, poème n° 26, p. 27.

rendait nuitamment et le plus discrètement possible chez l'élue de son cœur. Il devait quitter le domicile de la dame avant le lever du jour de manière à ne pas être vu. Dans une société où les femmes de qualité ne circulaient pas librement, les relations amoureuses naissaient souvent de rumeurs. On voit ainsi dans les romans des femmes et des hommes tomber éperdument amoureux de personnes qu'ils n'ont jamais vues. Un homme pouvait en outre, profitant de la réputation flatteuse d'un comparse – et de l'obscurité –, se faire passer pour ce dernier afin d'être admis chez une belle⁴⁵. Tel est le thème qu'Ukyô no Daibu devait traiter dans les trente et une syllabes d'un *waka*. Examinons à présent son poème :

<i>Itohareshi</i>	Ce nom funeste
<i>Ukina wo sara ni</i>	Par [elle] honni, je l'ai changé :
<i>Aratamete</i>	[La] revoyant ainsi
<i>Ahi miru shimo zo</i>	[M'est apparu tout son dégoût]
<i>Tsurasa sohikeru</i>	Qui fait redoubler ma peine

Ukyô no Daibu a choisi de chanter dans son poème l'amertume du galant qui, ayant réussi grâce à son subterfuge à rencontrer l'élue de son cœur, constate que celle-ci ressent de la haine à son égard. Dans cette pièce, c'est la situation induite par le sujet qui impose l'identification sexuelle de la pièce, alors même que dans l'original aucun élément du vocabulaire ne permet de distinction de genre.

Certains auteurs pouvaient en outre choisir de leur plein gré de composer une pièce « travestie ». C'est ainsi que, lors du *Concours en cent manches* (*Hyakuban utaawase* 百番歌合), qui se tint au palais impérial en 1216, Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241) décida-t-il de chanter le sujet imposé « amour » 恋 sous les traits d'une femme, composant du même coup l'un de ses plus beaux – et plus célèbres – poèmes :

<i>Konu hito wo</i>	J'attends dans la baie de Matsuho
<i>Matsuho no ura no</i>	Mon amant qui jamais ne vient ;

⁴⁵ On trouve une scène de ce type au chapitre *Ukifune* « Barque au gré des flots », du *Genji monogatari* ; voir René Sieffert (trad.), *Le Dit du Genji*, vol. 2, POF, 1988, p. 546-552.

<i>Yuhunagi ni</i>	Et tandis que dans le calme du soir
<i>Yaku ya moshiho no</i>	Brûlent les algues à sel,
<i>Mi mo kogaretsutsu</i>	Moi aussi, je me consume

Teika a choisi de traiter le thème de l'amour sous l'angle de l'attente. Nous avons dit que, dans la tradition japonaise – littéraire en particulier –, c'est l'homme qui rendait visite à la femme. L'attente (et la douleur qu'elle suscite) est ainsi devenu l'un des principaux thèmes de la poésie amoureuse « féminine » qu'elle soit composée par une femme, ou, comme dans le cas présent, par un homme. Teika emploie dans sa pièce le toponyme Matsuho 松帆 qui contient en filigrane le verbe *matsu* 待つ « attendre » ; il utilise en outre l'image des algues que l'on grille pour en extraire le sel, afin d'évoquer l'ardeur de l'amour⁴⁶.

Examinons à présent une manche complète du *Concours de poèmes en six cents manches* (*Ropyakuban utaawase* 六百番歌合, 1192-1193). Ce concours, le plus ambitieux qui se soit réellement tenu, vit rivaliser douze poètes, hommes parmi les plus importants de ce temps (aucune femme n'y fut associée). A cette occasion, mille deux cents *waka* sur cent sujets différents furent appariés en six cents manches. Les poèmes furent dans un premier temps évalués collectivement, puis Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1215), la plus grande autorité du moment en matière de poésie, se vit confier l'arbitrage et la rédaction des attendus de jugements. Les poèmes que nous allons lire constituent la manche 25 de la section Amour 9 ; ils furent composés sur le sujet « amour rapporté à la natte de paille », *mushiro ni yosuru kochi* 寄席恋. Les deux poètes en compétition étaient Kenshō que nous avons déjà rencontré (équipe de gauche) et Fujiwara no Tsuneie 藤原経家 (1149-1209), pour l'équipe de droite.

⁴⁶ Pour plus d'informations sur ce poème voir notre ouvrage *Fujiwara no Teika et la notion d'excellence en poésie*, p. 359-364, ainsi que l'article de Gotō Shōko, « Josō suru Teika ».

Gauche⁴⁷

ex-æquo

Idenikeru

Sur cette natte

Kimi ga yodoko no

Où jusqu'à votre départ

Samushiro ni

Vous avez dormi

Hitori neshite ya

J'aimerais me coucher seul[e]

Hada wo furemashi

Pour y sentir votre peau

Droite

Ayamushiro

Bien qu'il n'y ait

Tachiyoru hito ha

Personne pour venir se coucher

Nakaredomo

Sur ma belle natte

Aramashi ni nomi

C'est plein[e] de ce désir

Shikite koso mate

Que je la déplie et attends

[Arbitrage collectif] : on dit que les deux poèmes semblent un peu badins (geke 戯気).

Le jugement dit :

Poème de gauche : [...] s'il s'agit d'une pièce où l'on décrit une femme qui se couche seule sur la natte où l'homme qui est parti a laissé son empreinte, cela me semble une attitude extrêmement inconvenante. Comme ce poème a été composé par un homme [littéralement : est un poème d'homme, *otoko no uta* 男の歌], s'agit-il d'un homme qui se couche sur l'empreinte laissée par la femme qui est sortie [de la pièce] ? [...]

Dans le poème de droite il est dit : « Bien qu'il n'y ait personne pour venir se coucher sur ma belle natte » ; cela me paraît être également un poème de femme (*onna no uta* 女の歌)⁴⁸. Le badinage du poème de gauche et le poème de droite dans son ensemble sont déviants, n'est-ce pas ? Je les déclare ex-æquo.

⁴⁷ Roppykaban utaawase, op. cit., p. 397.

⁴⁸ Sur l'utilisation de « *onna uta* » (poème de femme) comme terme de critique poétique, voir Watanabe Yumiko, « "Onna no uta" to iu hihyôgo », in *Kokubungaku kenkyû* n°139, mars 2003, ainsi que Yamazaki Masakatsu, « Utaawase no hihyôgo toshite no "onna no uta" », in *Kodai chûsei kokubungaku* n°14, décembre 2000 et Fujimoto Kazue, « Kokin-kanajô "onna no uta" o megutte », in Sekine Yoshiko hakase shôga-kai (éd.), *Heian bungaku ronshû*, Kazama shobô, 1992.

Shunzei semble avoir été profondément troublé par les deux pièces de cette manche. Dans le poème de gauche, Kenshō emploie le pronom de la deuxième personne du singulier dans le registre poli, *kimi* « vous » qui, nous l'avons déjà souligné, peut être utilisé pour un homme ou une femme. En outre, il utilise le verbe « sorti » (que nous avons rendu par « départ ») qui pourrait signifier sorti [de la pièce] et peut donc s'appliquer à une personne de l'un ou l'autre sexe. Le poème de Kenshō se prête de ce fait à toutes les interprétations possibles ; la plus immédiate, celle qu'évoque tout d'abord Shunzei, nous fait saisir le poème comme exprimant le point de vue d'une femme. Shunzei semble avoir été gêné (choqué ?) par l'érotisme féminin qui se dégage de ce poème. Il est touchant de le voir essayer d'interpréter cette pièce du point de vue masculin (un homme se couche sur la place laissée vide par sa femme), un point de vue qui lui semblait sans doute plus convenable.

Le poème de Tsuneie est moins ambigu, mais tout aussi érotique. Bien que l'auteur emploie le mot *hito*, « la personne », qui peut désigner indifféremment un homme ou une femme, la situation décrite, l'attente, inscrit indiscutablement cette pièce dans le registre féminin. Il est significatif de noter que Shunzei clôt son commentaire en remarquant qu'il voit dans ces deux poèmes de la déviance, littéralement « un dérangement de l'esprit / un cerveau malade », *kyôki* 狂気.

Les deux pièces que nous venons de voir ont été composées vingt-trois ans avant le *waka* de Teika cité plus haut. La violence du commentaire de Shunzei, qui tranche avec l'admiration que suscitera la pièce de Teika, ne peut s'expliquer, compte-tenu de la longue tradition du poème travesti, que par l'érotisme trop explicite des *waka* de Kenshō et Tsuneie.

Les poèmes du *Maigetsushû*

Tournons-nous à présent vers un autre poète, Sone no Yoshitada 曾禰好忠, alias Sotan 曾丹 (vers 923-vers 1003), réputé pour sa grande inventivité. Le recueil personnel de

Yoshitada, intitulé *Sotan shû* 曾丹集 ou *Yoshitada shû* 好忠集⁴⁹ comprend environ 580 poèmes composés vraisemblablement entre 960 et 985, soit au plus tôt trente ans après la mort d'Ise. Dans ce recueil, on trouve une série de 360 *waka* intitulée *Recueil de poèmes de tous les mois* (*Maigetsu shû* 毎月集). Les poèmes sont ici classés dans l'ordre des saisons, chaque mois étant illustré par quelque trente *waka* ; on peut ainsi lire l'ensemble comme un véritable journal poétique. Parmi ces *waka* – essentiellement des descriptions de paysages champêtres –, on trouve quelques poèmes d'amour et, notamment, douze pièces qui chantent l'amour du point de vue de la femme⁵⁰ : ce sont ces pièces qui vont à présent nous occuper.

Examinons tout d'abord le poème (n°96), une pièce d'été :

<i>Miru mama ni</i>	Les herbes du jardin
<i>Niwa no kusaba ha</i>	Tandis que je le contemple
<i>Shigeredomo</i>	Sont devenues drues
<i>Ima ha kari nimo</i>	Mais mon homme ne vient pas
<i>Sena ha kimasazu</i>	Même un moment pour les faucher

Yoshitada utilise dans cette pièce qui chante l'attente d'une femme délaissée par son amant, le terme *sena* — rendu ici par « mon homme » — que l'on trouve dans les poèmes du *Man.yôshû* (milieu 8^e siècle) ; il est utilisé par les femmes pour appeler de manière affectueuse leur mari ou leur grand frère. Yoshitada impose donc d'emblée une lecture sexuée de son *waka*. La situation décrite est également « genrée » pour reprendre la terminologie des *gender studies* puisque dans le Japon classique hommes et femmes vivaient le plus souvent dans des résidences séparées ; c'était, selon la tradition (en particulier littéraire), l'homme qui rendait visite à la femme aimée. Notons enfin que le terme *kari nimo* se prête (intentionnellement) à une double lecture : il signifie à la fois « pour faucher » et « même temporairement », « même pour un moment ».

⁴⁹ Pour ce recueil, nous utilisons l'édition établie et annotée par Kansaku Kôichi et Shimada Ryôji, *Sone Yoshitada shû zenshaku*, Kasama shoin, 1975.

⁵⁰ Les pièces portent dans notre édition les n°96, 144, 165, 207, 212, 221, 222, 234, 246, 272, 276, 329.

Le poème (n°144), également un *waka* d'été, peut être considéré comme une variation sur le thème de la pièce que nous venons d'examiner :

<i>Waga seko ga</i>	Mon bon ami va
<i>Kimaseritsuruka</i>	Sans doute bientôt venir,
<i>Minu hodo ni</i>	Car depuis que ne l'ai vu
<i>Niwa no kogusa mo</i>	Les jeunes pousses du jardin
<i>Katamayohiseri</i>	Toutes drues sont devenues

Yoshitada emploie ici le terme *waga seko* « mon bon ami » qui, à l'instar de *sena*, apparaît dans des poèmes du *Man.yôshû*, employé par une femme pour appeler de manière affectueuse son mari (ou son grand frère) ; il n'y a donc pas de doute possible sur l'identité sexuelle de la narratrice ; nous retrouvons en outre ici le thème de la femme délaissée (depuis si longtemps que l'herbe a eu le loisir de croître de manière foisonnante), un *topos* de la littérature classique.

La paire de poèmes d'automne que nous allons examiner à présent, respectivement n°189 et 207 dans notre anthologie, est intéressante, car elle présente le double point de vue, de l'homme et de la femme :

<i>Tohoyamada</i>	Malgré l'échec passé
<i>Kozoni korisezu</i>	Le champ dans la montagne
<i>Tsukuri okite</i>	L'ai encore semé
<i>Moru to seshima ni</i>	Et pendant que je le gardai
<i>Imo ha taharenu</i>	Ma mie me fut infidèle
<i>Waga sena ha</i>	A mon petit mari
<i>Stumagohi surashi</i>	Sa femme doit bien manquer
<i>Tohoyamada</i>	Quand je compte
<i>Moru ni natsukete</i>	Les jours qu'il s'en est allé
<i>Hi kazuhenureba</i>	Garder le champ de montagne

On sent bien en lisant cette paire de poèmes que l'auteur s'amuse : le ton est volontairement rustique et archaïsant, puisque Yoshitada emploie ici encore le terme *sena* (mon homme ; mon mari) et son pendant féminin *imo* (ma mie). Il est important de noter qu'à l'époque de Yoshitada ces termes

n'avaient plus cours, il s'agit donc d'une recherche stylistique⁵¹. On préférerait alors à ces termes (trop explicites ?) le mot *hito*, plus ambigu, puisqu'il peut désigner aussi bien un homme qu'une femme.

Examinons à présent le poème d'automne n° 212 :

<i>Koshi hito no</i>	Depuis ce matin
<i>Okite wakareshi</i>	Où mon visiteur s'est levé
<i>Ashita yori</i>	Et m'a dit adieu
<i>Aki kinikeri to</i>	Je vois bien qu'il est venu
<i>Shiruku miteshi wo</i>	L'automne de notre amour

La facture de cette pièce est beaucoup plus conforme aux canons de la poésie de l'époque de Heian. Il traite de la lassitude amoureuse (un thème classique) et pour ce faire utilise de manière tout à fait conventionnelle l'amphibologie du terme *aki* qui signifie à la fois « automne » et « lassitude ».

L'identification sexuelle de la pièce se fait ici par la situation. Nous avons déjà souligné que, par convention, c'est l'homme qui rendait visite à la femme et qui devait la quitter avant le lever du soleil.

Pour clore cette partie consacrée aux compositions de Yoshitada, examinons une dernière pièce, le poème n°222 (un *waka* d'automne) :

<i>Mishi hito no</i>	Ayant confiance
<i>Kotodeshi koto wo</i>	Dans les mots que l'être aimé
<i>Tanomitsutsu</i>	A pour moi prononcés
<i>Aki woba yoso no</i>	L'automne de l'amour
<i>Mono to koso kike</i>	Ne saurait me concerner

Comme le montre notre traduction, cette pièce se prête à toutes les identifications sexuelles : il peut s'agir aussi bien du point de vue d'un homme que de celui d'une femme, confiant(e) dans la pérennité de son amour. Le terme *mishi hito*, littéralement « la personne que je voyais », signifie « la personne aimée », homme ou femme. La situation décrite n'étant pas « genrée », nous n'avons aucun moyen d'identifier sexuellement ce *waka*. Soulignons que nous

⁵¹ Signalons que dans les poèmes de notre corpus Yoshitada a employé 2 fois *senā* et 8 fois *seko*.

retrouvons ici la double lecture du mot *aki* « automne / lassitude ».

Les poèmes composés en lieu et place d'une tierce personne

Intéressons-nous à présent au mode de composition que la critique moderne appelle *daihitsu* 代筆, « écriture faite à la place de quelqu'un », ou *daisaku* 代作, « œuvre écrite à la place de quelqu'un », et qui consiste à composer en lieu et place d'une tierce personne. Dans la plupart des cas, une personne (homme ou femme), incapable de composer convenablement, demande à un poète confirmé (homme ou femme) de son entourage de le faire à sa place. Tous les cas de figures sont envisageables : un homme peut composer à la place d'un autre homme un poème qui doit être envoyé à une femme (ou à un homme) ; ou bien une femme compose pour une autre femme un poème qui doit être envoyé à un homme (ou une femme). Les exemples que nous allons examiner sont, pour rester dans le cadre de notre étude, des « pièces travesties », c'est-à-dire ou bien des *waka* composés par un homme en lieu et place d'une femme pour l'envoyer à un autre homme (qui doit penser que c'est la femme qui l'a écrit) ; ou bien le contraire : des poèmes écrits par une femme en lieu et place d'un homme qui souhaite l'envoyer à une femme (qui doit croire qu'il en est l'auteur). Les *waka* que nous allons lire sont tous des poèmes d'amour, mais des stratégies similaires peuvent être conçues dans le cas de poèmes destinés par exemple à remercier quelqu'un pour un cadeau ou pour répondre à l'ordre d'un empereur⁵².

Les premières pièces que nous allons lire, un poème et sa réponse (cette dernière étant la « pièce travestie ») figurent dans le *Kokin wakashū* (Amour 3, n° 617-618), précédées d'une notice⁵³.

⁵² Voir par exemple *Kokin wakashū* n°17 une pièce composée par Ki no Tomonori pour une personne devant participer à une célébration au palais.

⁵³ Ces poèmes figurent également dans *Ise monogatari / Contes d'Ise* (anecdote n°107).

Poème composé et envoyé chez une femme en service dans la maison de Monsieur Narihira :

Monsieur [Fujiwara no] Toshiyuki 藤原敏行:

<i>Tsuzezure no</i>	Les yeux dans le vague,
<i>Nagame ni masaru</i>	Mes pleurs tombent telle une pluie :
<i>Namidagawa</i>	Enfle la rivière de larmes —
<i>Sode nomi nurete</i>	Je n'ai que ma manche à tremper
<i>Ahu yoshi mo nashi</i>	Puisque ne puis vous rencontrer

A la place de ladite femme, il composa en guise de réponse :

Monsieur [Ariwara no] Narihira 在原業平:

<i>Asami koso</i>	Bien peu d'eau mouille
<i>Sode ha hitsurame</i>	Une manche ; si j'apprends
<i>Namidagawa</i>	Que vous ont emporté
<i>Mi sahe nagaru to</i>	Les flots de la rivière de larmes
<i>Kikaba tanomamu</i>	Alors oui, je vous croirai

La pièce de Toshiyuki (le premier poème) est identifiée sexuellement grâce à la notice *kotobagaki* qui la précède : nous savons ainsi qu'il s'agit d'un poème envoyé par un homme à une femme. Si l'on examine la pièce, il ressort qu'elle pourrait tout à fait être jaillie du pinceau d'une femme. Rien ne permet d'identifier un auteur masculin et la situation décrite pourrait tout aussi bien concerner une femme (et être exprimée par une femme).

La pièce de Narihira, quant à elle, se présente comme une rebuffade. Cette manière d'éconduire un prétendant en se moquant de lui est tellement fréquente dans la poésie classique – notamment dans le *Kokin wakashû* – (il s'agit en fait d'une convention poétique), que Suzuki Hideo 鈴木日出男 y voit l'une des caractéristiques de la poésie féminine⁵⁴.

La pièce que nous allons lire à présent fut composée par Izumi Shikibu 和泉式部 (978 ?-?), immense poétesse, contemporaine de Murasaki Shikibu 紫式部 et de Sei Shônagon 清小納言. Elle est recueillie dans le *Goshûi wakashû*

⁵⁴ Voir son article « Onna uta no honsei », p. 54.

後拾遺和歌集, le *Second recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, la quatrième anthologie impériale, achevée en 1086 (Amour 1, n° 611) :

A la place d'un homme qui, pour la première fois, adressait un message à une certaine personne :

<i>Obomeku na</i>	Ne vous y trompez
<i>Taretomo nakute</i>	Vous ne savez qui je suis
<i>Yohiyohi ni</i>	Mais nuit après nuit
<i>Yume ni mieken</i>	Celui qu'en rêve voyez
<i>Ware zo sono hito</i>	C'est moi qui suis celui-là ⁵⁵

Le premier indice d'identification sexuelle nous est donné cette fois encore par la notice *kotobagaki* qui nous précise qu'il s'agit d'un poème censé avoir été composé par un homme. Un second indice nous est fourni par le dernier vers de la pièce : *ware zo sono hito* « c'est moi qui suis celui-là » ; *ware* est un pronom personnel indice de la première personne du singulier (des deux genres), fréquemment employé dès l'époque du *Man.yôshû*. En accolant au pronom personnel la particule exclamative *zo*, Izumi confère à son poème une force, une violente exaltation du moi que l'on pourrait qualifier de « virile », « masculine ».

Izumi Shikibu semble avoir été particulièrement sollicitée par les hommes pour écrire leurs poèmes d'amour ; Gotô Shôko 後藤祥子 cite quelque dix exemples (et sa liste ne prétend pas à l'exhaustivité)⁵⁶. Hormis la pièce d'Izumi Shikibu que nous venons de citer, on trouve dans le *Goshûi wakashû* deux autres exemples de poèmes d'amour « travestis », écrits à la demande d'hommes par Sagami 相模 (vers 994- après 1061) et Ise no Taifu 伊勢大輔 (?-?) deux poétesses majeures⁵⁷.

Arrivé au terme de notre enquête, il convient d'établir un bilan. Le premier enseignement que nous pouvons tirer de

⁵⁵ Nous reprenons ici la traduction de René Siefert, *Izumi Shikibu, Journal et Poèmes*, POF 1989, p. 161.

⁵⁶ Voir, Gotô Shôko, « Joryû ni yoru otoko uta », p. 309-310.

⁵⁷ Poèmes n°643 et 670, cités par Gotô Shôko, *op. cit.*, p. 310.

notre travail est que le *waka* se révèle intrinsèquement un genre poétique sexuellement ambivalent, même dans le cas des poèmes d'amour (qui constituent l'essentiel de notre corpus). Nous avons pu constater que, dans la grande majorité des cas, les *waka* ne contiennent aucun élément interne permettant une identification sexuelle de la pièce. Outre le fait que le vocabulaire du *waka* est limité et que les images sont strictement codifiées, la raison principale est, bien entendu, l'ambivalence fondamentale de la langue : en effet, il n'existe pas en japonais de genre grammatical (masculin/féminin) et la plupart des mots utilisés en poésie pour désigner les personnes (*hito*, l'« être aimé » ; *kimi*, « vous » ; *ware*, « moi », par exemple) s'emploient indifféremment pour l'un et l'autre sexe. Enfin, à cause de sa brièveté (trente et une syllabes), le *waka* proscrit l'emploi des *keigo* 敬語, ces « mots de politesse » qui, dans la prose – et la langue orale –, ont pour principale fonction de préciser le rapport de hiérarchie entre les différents locuteurs (et parfois, par conséquence, leur sexe). Même si la situation chantée (l'attente, par exemple, qui inscrit la pièce dans le registre féminin) permet dans certains cas de déterminer le genre d'un poème – indépendamment toutefois du sexe biologique de l'auteur –, c'est le plus souvent à des éléments externes (nom du poète et notice précisant le contexte de composition) que l'on doit de pouvoir identifier le sexe de l'auteur et de la personne censée exprimer le *waka* (qui peuvent être, nous l'avons vu, de sexe différent). On saisit alors le rôle fondamental que jouent ces éléments externes dans notre lecture et notre interprétation des *waka* ; sans eux, l'identification sexuelle demeurerait bien souvent ouverte.

Le second enseignement que nous pouvons tirer des exemples que nous avons cités est que, dans le Japon classique, des auteurs hommes et femmes ont sciemment composé des poèmes en adoptant le point de vue d'une personne du sexe opposé. Nous sommes parfaitement conscient que les poèmes que nous avons cités ne constituent pas un courant majoritaire dans la production poétique de ce temps. Il n'en demeure pas moins que ces pièces révèlent de manière éclatante le travail de l'artiste (et la dissociation qu'il convient d'opérer entre le sexe d'un auteur et celui de son

œuvre). Hommes et femmes ont joué à utiliser les codes, les images, les situations associés au sexe opposé. Il en résulte, pour reprendre la métaphore employée par Laurel Rasplica Rodd, que quiconque s'aventure à vouloir identifier sexuellement l'auteur d'un *waka* « patine sur de la glace très fine »⁵⁸. La chercheuse Kondô Miyuki 近藤みゆき consacre depuis quelques années son travail, qu'elle inscrit clairement dans la perspective *gender*, à définir à l'aide d'outils informatiques, les mots et les expressions qui sont employés dans le *waka* exclusivement par l'un ou l'autre sexe. Ses travaux tendent à prouver qu'il existe quelques expressions exclusivement masculines et d'autres exclusivement féminines. Le résultat n'est toutefois pas entièrement satisfaisant car Kondô Miyuki se limite dans chacun de ses articles à une seule œuvre. Elle peut ainsi affirmer par exemple que dans le *Kokin wakashû* l'emploi du mot *ominaeshi* 女郎花 « fleur de pratina » se trouve exclusivement dans des poèmes écrits par des hommes⁵⁹. Or, si cela est exact pour le recueil en question, il suffit de faire quelques recherches pour constater que la poétesse Ise, contemporaine de la compilation du *Kokin wakashû*, a elle aussi composé en employant ce nom de fleur⁶⁰. La question devient encore plus délicate quand Kondô aborde le *Genji monogatari*⁶¹. En effet, si elle parvient là encore à déterminer dans les poèmes du roman des expressions plus particulièrement masculines et d'autres féminines, la finalité de cette recherche semble en grande partie vaine, quand on sait que tous ces *waka* qu'ils soient mis dans la bouche d'un personnage de l'un ou l'autre sexe, ont été écrits par une femme, Murasaki Shikibu.

Ce que cet article aura voulu démontrer, c'est que le sexe biologique d'un auteur, qu'il soit homme ou femme, ne

⁵⁸ Laurel Rasplica Rodd, « "Moving and Without Strength": Is there a Woman's Voice in Waka ? », p. 17.

⁵⁹ Kondô Miyuki, « *Kokinshû no "kotoba" no kata, gengo hyôshô to jendâ* », p. 26.

⁶⁰ Voir son poème (n°51) composé pour le *Teijiin ominaeshi awase*, concours de fleurs de pratina, publié en annexe du *Kokin wakashû*, Ozawa Masao (éd.), coll. « *Nihon kotenbungaku zenshû* », Shôgakukan, 1971, p. 477.

⁶¹ Voir son article : « *Otoko to onna no "kotoba" no yukue, jendâ kara mita Genji monogatari no waka* », *Genji kenkyû* n°9, Kanrin shobô, 2004.

détermine pas le genre / *gender* de l'œuvre qu'il / elle écrit. Ce qui compte, c'est la position qu'il ou elle adopte au moment de l'écriture. Dès qu'il y a écriture littéraire, il y a création et donc construction (même dans les textes qui se veulent les plus réalistes ou autobiographiques). Si l'on doit reconnaître un mérite aux *gender studies* – malheureusement ignoré des études littéraires que nous avons consultées (même celles qui prétendent s'inscrire dans ce courant) – c'est d'avoir enfin dissocié le sexe biologique et le genre. Judith Butler écrit : « En poussant la distinction sexe / genre jusqu'au bout, on s'aperçoit qu'elle implique une discontinuité radicale entre le sexe du corps et les genres culturellement construits »⁶². Ainsi, il apparaît grand temps de prendre conscience, n'en déplaise à certaines féministes essentialistes et à leurs équivalents masculins, que ce n'est pas le sexe biologique de l'auteur(e) qui fera que telle œuvre sera féminine ou masculine, ce sera la position, le choix opéré par l'auteur(e) au moment de la création (on trouvera ainsi au Japon, mais également en Occident, des œuvres « masculines » écrites par des femmes, et des œuvres « féminines » écrites par des hommes)⁶³. Cette affirmation peut paraître radicale, mais elle ne l'est pas. Il suffit de rappeler, à la suite de Joan E. Ericson et de Tomi Suzuki, que le concept de « littérature féminine » est une création récente au Japon (elle date du début du 20^e siècle) et que de nombreuses écrivaines ne se reconnaissent pas dans cette immense catégorie où elles se trouvent « rangées » de part leur sexe biologique et lui seul⁶⁴. On explique parfois l'extraordinaire développement de la littérature écrite par les femmes à l'époque de Heian par le

⁶² *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 67.

⁶³ Au moment où j'achève cet article paraît le passionnant ouvrage de Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Droz, 2006. Dans ce livre, Mireille Huchon démontre avec une prodigieuse érudition que les *Œuvres* de Louise Labé, ne sont en fait qu'une « supercherie brillante » élaborée de manière collective par des auteurs masculins – dont le fameux poète Maurice Scève – liés à l'imprimeur Jean de Tourmes. Si Louise Labé a bien existé, ce sont des hommes qui ont écrit les pièces qui lui sont attribuées et que l'on considérait jusqu'alors comme des chefs-d'œuvre de la poésie féminine !

⁶⁴ Voir les intéressants articles de Joan E. Ericson « The Origins of the Concept of "Women's Literature" », et de Tomi Suzuki « Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature ».

fait qu'elles utilisaient la langue vernaculaire alors que les hommes composaient en chinois. Comme le rappelle, entre autres, Laurel Rasplica Rodd, il s'agit là d'une vision caricaturale⁶⁵. Nous avons déjà souligné que le chinois littéraire était la spécialité de quelques familles et que très peu d'hommes étaient capables de le manier (en revanche, les femmes qui écrivaient de la littérature pouvaient le lire et parfois même l'écrire). *Monogatari*, *nikki* et *waka* sont tous des genres littéraires qui ont également été pratiqués par des hommes⁶⁶ ; si des femmes ont produit les chefs-d'œuvre de la littérature que sont le *Genji monogatari* et le *Makura no sôshi* 枕草子, les *Notes de chevet*, pour ne citer que les plus célèbres, c'est qu'elles étaient parfaitement instruites et vivaient dans un milieu où l'émulation culturelle, et littéraire en particulier, était intense. Comme le souligne Haruo Shirane, cet état de fait n'est pas sans rappeler la France du 17^e siècle qui vit se côtoyer Mme de Sévigné, Mme de la Fayette et Mme de Scudéry⁶⁷.

Murasaki Shikibu, Sei Shônagon, Izumi Shikibu et les autres femmes qui écrivaient de la littérature à l'époque de Heian avaient parfaitement conscience de faire partie d'une élite intellectuelle, ainsi que du pouvoir que leur conférait leur talent ; elles savaient en outre qu'avec leur pinceau elles pouvaient, dans une certaine mesure, transcender le conflit des sexes et affirmer leur identité. Notre enquête a montré que les auteurs hommes et femmes ont joué dans leurs œuvres avec la voix de l'autre ; attribuer telle ou telle œuvre à un auteur de tel ou tel sexe peut révéler des surprises et

⁶⁵ Laurel Rasplica Rodd, « "Moving and Without Strength": Is there a Woman's Voice in Waka ? », op. cit., p. 9.

⁶⁶ On lit chez Béatrice Didier (*L'Écriture-femme*, p. 39) : « Il ne faudrait pas oublier que la ségrégation des sexes a été un système d'oppression, que le Japonais a pratiqué, par exemple, aux origines, un double système d'écriture, de genres littéraires, différents pour l'homme et la femme, non pas tant pour affirmer une glorieuse spécificité que pour brider la création féminine ». Notre article aura montré – on l'espère ! – que cette vision est erronée.

⁶⁷ Haruo Shirane, « Sekai bungaku ni okeru Genji monogatari — jendâ, janru, bungakushi », op. cit., p. 32.

aucune définition⁶⁸ ne rendra jamais justice à la multiplicité des voix, tant féminines que masculines, que recèle la littérature. Mais, tout compte fait, la seule chose qui importe, n'est-ce pas de les laisser nous parler ?

Michel Vieillard-Baron
CEJ - INALCO

Bibliographie

Editions des sources et traductions

- Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paul Demiéville (dir.), coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1962.
- Genji monogatari*, Yanai Shigeru *et al.* (éd.) coll. « Shin Nihon kotenbungaku taikai » n°19 à 23 (5 v.), Tôkyô, Iwanami shoten, 1993-1997.
- Goshûi wakashû*, Kubota Jun, Hirata Yoshinobu (éd.), coll. « Nihon kotenbungaku taikai » n°8, Tôkyô, Iwanami shoten, 1994.
- Ise shû zenshaku*, Sekine Yoshiko, Yamashita Michiyo (éds.), coll. « Shikashû zenshaku sôsho » n°16, Tôkyô, Kazama shobô, 1995.
- Izumi Shikibu, Journal et Poèmes*, René Sieffert (trad.), Cergy, POF, 1989.
- Kenreimon-in Ukyô no Daibu shû, Towazugatari*, Kubota Jun (éd.), coll. « Shinpen Nihon kotenbungaku zenshû » n°47, Tôkyô, Shôgakukan, 1999.
- Kokin wakashû*, Kojima Noriyuki, Arai Eizô (éd.), coll. « Shin Nihon kotenbungaku taikai » n°5, Tôkyô, Iwanami shoten, 1989, 3^e rééd. 2001.
- Kokin wakashû*, Ozawa Masao (éd.), coll. Nihon kotenbungaku zenshû, Tôkyô, Shôgakukan, 1971.

⁶⁸ Béatrice Didier (*L'écriture-femme*, *op. cit.*, p. 37) nous dit : « L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. » Cette définition, qui s'applique parfaitement à Proust, exclut d'emblée Sei Shônagon.

- Le Dit du Genji*, René Sieffert (trad.), vol. 2, Cergy, POF, 1988.
- Man.yôshû*, vol. 1 ; Kojima Noriyuki *et al.* (éd.), coll. « Nihon kotenbungaku zenshû », Tôkyô, Shôgakukan, 1971, 9^e rééd. 1979.
- Man.yôshû*, vol. 1, Satake Akihiro *et al.* (éd.), coll. « Shin Nihon kotenbungaku taikai », Tôkyô, Iwanami shoten, 1999.
- Ropyyakuban utawase*, Kubota Jun, Yamaguchi Akio (éds.), coll. « Shin Nihon kotenbungaku taikai » n°38, Tôkyô, Iwanami shoten, 1998.
- Shûishô chû*, coll. « Nihon kagaku taikai », vol. supplémentaire (*bekkan*) n°4, Tôkyô, Kazama shobô, 1980, rééd. 1991.
- Sone Yoshitada shû zenshaku*, Kansaku Kôichi, Shimada Ryôji (éds.), Tôkyô, Kasama shoin, 1975.

Etudes

- AOYANAGI Takashi, « Joryû rôei kô », in Kuwabara Hiroshi (éd.), *Nihon koten bungaku no shosô*, Tôkyô, Benseisha, 1997.
- BOWRING Richard, « The Female Hand in Heian Japan: A First Reading », in *The Female Autograph*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- BUTLER Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New-York et Londres, Routledge 1990, rééd. 1999 ; trad. française par Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, Paris, Editions La Découverte, 2005.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, coll. « PUF écriture », Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 3^e éd. 1999.
- ERICSON, Joan. E., « The Origins of the Concept of "Women's Literature" », in Paul Gordon Schallow, Janet A. Walker (éds), *The Woman's Hand, Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- FUJIOKA Tadami, « Byôbuuta no honshitsu », in *Byôbuuta to utawase*, coll. « Wakabungaku ronshû » n°5, Tôkyô, Kazama shobô 1994.
- FUJIMOTO Kazue, « Kokin-kanajô "onna no uta" o megutte », in Sekine Yoshiko hakase shôga-kai (éd.), *Heian bungaku ronshû*, Tôkyô, Kazama shobô, 1992.

- GOTÔ Shôko, « Joryû ni yoru otoko uta », in Sekine Yoshiko hakase shôga-kai (éd.), *Heian bungaku ronshû*, Tôkyô, Kazama shobô, 1992.
- GOTÔ Shôko, « Josô suru Teika », in *Bungaku* vol. 6 : n°4, 1995.
- GUILBERT Georges-Claude, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris, Autrement, 2004.
- HERAIL Francine, *La cour du Japon à l'époque de Heian aux X^e et XI^e siècles*, coll. « La vie quotidienne », Paris, Hachette, 1995.
- HERITIER Françoise, *Masculin / Féminin, La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HERITIER Françoise, *Masculin / Féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- HERITIER Françoise, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, 2005.
- HUCHON Mireille, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.
- KAWAMURA Yôko, « Michinaga, Yorimichi jidai no byôbuuta », in *Byôbuuta to utawase*, coll. *Wakabungaku ronshû* n°5, Tôkyô, Kazama shobô 1994.
- KEENE, Donald, « Feminine Sensibility in the Heian Era », in Nancy G. Hume (éd.), *Japanese Aesthetics and Culture*, New-York, State University of New York Press, 1995 (article paru originellement dans *Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha International, 1971).
- KOJIMA Naoko, « Koi uta to jendâ, Narihira, Komachi, Henjô », *Kokubungaku*, octobre 1996.
- KONDÔ Miyuki, « Kokinshû no "kotoba" no kata, gengo hyôshô to jendâ », in *Kokubungaku kenkyû shiryôkan*, (éd.), *Jendâ no seisei, Kokinshû kara Kyôka made*, coll. *Koten kôen shirîzu* n°8, Tôkyô, Rinsen shoten, 2002.
- KONDÔ Miyuki, « Otoko to onna no "kotoba" no yukue, jendâ kara mita Genji monogatari no waka », *Genji kenkyû* n°9, Tôkyô, Kanrin shobô, 2004.
- MITAMURA Masako, « Janru, daihitsu, seitenkai », in *Nihon kindai bungaku* n°51, mai 1994.
- MIYAKE, Lynne K., « The Tosa Diary : In the Interstices of Gender and Criticism », in Paul Gordon Schallow, Janet A. Walker (éd.), *The Woman's Hand, Gender and Theory in*

- Japanese Women's Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- MOSTOW Joshua S., « Mother Tongue and Father Script, The Relationship of Sei Shônagon and Murasaki Shikibu to Their Fathers and Chinese Letters », in Rebecca L. Copeland, Esperanza Ramirez-Christensen (éd.), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2001.
- PIGEOT Jacqueline, « Littérature et image au Japon », in *Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun, poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982.
- RASPLICA RODD Laurel, « "Moving and Without Strength" : Is there a Woman's Voice in Waka ? », in Janice Brown, Sonja Arntzen (éd.), *Across Time and Genre: Reading and Writing Women's Texts*, Conference Proceedings, University of Alberta, 2002.
- REIN Raud, « The Lover's subject: Its Construction and Relativisation in the Waka Poetry of the Heian Period », in Eiji Sekine (éd.), *Love and Sexuality in Japanese Literature, Proceedings of the Midwest Association of Japanese Literary Studies*, vol. 5, 1999.
- SARRA, Edith, *Fictions of Femininity, Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women's Memoirs*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- SCHALOW, Paul Gordon, WALKER, Janet A. (éd.), *The Woman's Hand, Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- SHIRANE Haruo, « Sekai bungaku ni okeru Genji monogatari - jendâ, janru, bungakushi », in *Genji monogatari kenkyû* n°6, Tôkyô, Kanrin shobô, 2001.
- SUZUKI Hideo, « Onna uta no honsei », in *Kodai waka shiron*, Tôkyô, Tôkyô daigaku shuppankai, 1990.
- SUZUKI Tomi, « Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature », in Haruo Shirane, Tomi Suzuki (éd.), *Inventing the Classics, Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

- TABUCHI Kumiko, « Utaawase no kôzô – nyôbô kajin no ichi », in Kanechiku Nobuyuki, Tabuchi Kumiko (éd.), *Waka wo rekishi kara yomu*, Tôkyô, Kasama shoin, 2002.
- TAMURA Ryûichi, « Shinkokin-jidai to onna uta », in *Gotoba-in to sono shûhen*, Tôkyô, Kasama shoin, 1998 (paru originellement dans *Gobun* n°82, mars 1991).
- 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*, Paris, Collège de France/ Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2001.
- VIEILLARD-BARON Michel, « Les métamorphoses du mot : la citation de vers chinois comme sujet de composition de poèmes japonais, *waka* », in *Extrême-Orient Extrême-Occident* n°17 (Le travail de la citation en Chine et au Japon), Presses Universitaires de Vincennes, 1995.
- WATANABE Yumiko, « "Onna no uta" to iu hihyôgo », in *Kokubungaku kenkyû* n°139, mars 2003.
- WATANABE Yumiko, « "Onna no utayomi" no sonzaikeitai – *Yakumo misho ni saguru* », *Meigetsuki kenkyû* n°7, 2002.
- YAMAZAKI Masakatsu, « Utaawase no hihyôgo toshite no "onna no uta" », in *Kodai chûsei kokubungaku* n°14, décembre 2000.
- YOSHIKAWA Eiji, « Kokinshû izen no byôbuuta », in *Byôbuuta to utaaawase*, coll. « Wakabungaku ronshû » n°5, Tôkyô, Kazama shobô 1994.