



**HAL**  
open science

# Les Cinquante poèmes d'Izumi Shikibu : l'absence comme matière poétique

Lise Bénézet

► **To cite this version:**

Lise Bénézet. Les Cinquante poèmes d'Izumi Shikibu : l'absence comme matière poétique. Litté-  
ratures. 2021. dumas-03419323

**HAL Id: dumas-03419323**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03419323>**

Submitted on 8 Nov 2021

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

**Master 2** Langues Littératures, Civilisations Étrangères et Régionales  
**Études Japonaises**  
Session 1

## MEMOIRE MASTER 2

### **Les « Cinquante poèmes » d'Izumi Shikibu : L'absence comme matière poétique**

**Lise BENEZET**

N° Étudiant : 71500671

---

Sous la direction de : **STRUVE Daniel, professeur**

Année universitaire **2020/ 2021**

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à adresser toute ma gratitude à mon directeur de recherche, Monsieur Daniel Struve, professeur à l'Université de Paris, qui m'a suivie avec patience tout au long de ce travail. Ses réflexions enrichissantes et ses conseils avisés m'ont été précieux.

Je souhaiterais ensuite exprimer ma reconnaissance à l'égard de Madame Sumie Terada, professeur émérite à l'INALCO, pour les éclaircissements qu'elle a apportés sur certains points particulièrement épineux.

J'aimerais également transmettre mes remerciements aux professeurs dont les cours et séminaires tout au long de mon cursus m'ont permis d'approfondir mes connaissances en littérature et n'ont fait qu'augmenter mon intérêt pour cette discipline. Je pense en particulier à Monsieur Stéphane Feuillas, professeur de littérature classique chinoise à l'Université de Paris, Monsieur Michel Vieillard-Baron, professeur de littérature classique japonaise à l'INALCO et Madame Kishimoto Rie, maître de conférences en littérature classique japonaise à l'Université du Kansai.

Je remercie enfin les proches et amis qui m'ont soutenue pendant ces deux années.

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE .....	3
AVERTISSEMENT .....	5
NOTE BIBLIOGRAPHIQUE .....	7
NOTE CONCERNANT LA TRANSCRIPTION .....	9
INTRODUCTION.....	11
<i>Izumi Shikibu, l'amour et la mort</i> .....	11
<i>Les poèmes de deuil d'Izumi Shikibu</i> .....	14
<i>Les « Cinquante poèmes » : brève étude philologique</i> .....	17
<i>Etat de l'art et sources utilisées</i> .....	21
<i>Démarche et perspectives</i> .....	24
1/ « Cinquante poèmes » et conventions poétiques.....	26
1.1 <i>La transtextualité dans les « Cinquante poèmes »</i> .....	26
1.1.1 <i>Intertextualité et transtextualité</i> .....	26
1.1.2 <i>Izumi Shikibu et la transtextualité</i> .....	29
1.1.3 <i>« Cinquante poèmes » et référentialité</i> .....	31
1.2 <i>« Cinquante poèmes » et autres aishō uta</i> .....	39
1.2.1 <i>Les « Cinquante poèmes » et le Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)</i> .....	40
1.2.2 <i>Les «Cinquante poèmes » et les autres poèmes de deuil écrits par Izumi Shikibu</i> .....	50
2/ Une approche spécifique de l'absence .....	57
2.1 <i>La spatialité de l'absence</i> .....	59

2.1.1 Un être aimé parti au loin .....	59
2.1.2 Le ciel comme un espace intermédiaire .....	61
2.2 Une temporalité déterminée .....	65
2.2.1 Une temporalité de la tristesse au quotidien .....	65
2.2.2 Une temporalité sujette à plusieurs interprétations.....	68
2.2.3 Une temporalité inscrite dans un contexte littéraire plus large .....	76
3/ Une femme en proie au <i>tsuredzure</i> .....	89
3.1 L'expérience du vide.....	91
3.1.1 Le <i>tsuredzure</i> , composante essentielle de l'œuvre d'Izumi Shikibu .....	91
3.1.2 Le <i>tsuredzure</i> dans les « Cinquante poèmes », un temps dilaté.....	95
3.1.3 Le <i>tsuredzure</i> dans les « Cinquante poèmes », un temps de la dilatation du sujet lyrique.....	97
3.2 Les « Cinquante poèmes » : un <i>tenarai</i> ?.....	102
3.2.1 <i>Tsuredzure</i> et <i>tenarai</i> .....	102
3.2.2 <i>Tenarai</i> ou <i>daiei</i> ? .....	105
CONCLUSION.....	117
ANNEXE.....	122
FIGURES.....	122
Figure 1 : Manuscrits et éditions du <i>Second Recueil d'Izumi Shikibu</i> antérieurs à l'ère Meiji (1868-1912) .....	122
Figure 2 : Tableau des éléments transtextuels dans les « Cinquante poèmes » d'après la glose de Saeki <i>et al.</i> dans l'édition commentée du <i>Second Recueil</i> <i>d'Izumi Shikibu</i> aux éditions Kasama Shōin (2012).....	124
Figure 3 : Tableau synthétique des types de référentialité dans les « Cinquante poèmes » .....	127
TRADUCTION DES « CINQUANTE POEMES » D'IZUMI SHIKIBU .....	I
BIBLIOGRAPHIE.....	126

## AVERTISSEMENT

A titre liminaire, nous souhaitons attirer l'attention sur le terme de sujet lyrique que nous employons fréquemment dans notre commentaire.

Dans l'œuvre d'Izumi Shikibu, on observe à plusieurs reprises une scission entre l'auteure, l'instance en charge de l'énonciation lyrique et le *je* mis en scène dans une situation concrète au sein des poèmes.<sup>1</sup>

Dans la série des « Cinquante poèmes » traitée ici, nous n'avons pas relevé de scission entre le *je* mis en scène et l'énonciateur. Nous désignerons donc par « sujet lyrique », le *je* qui est à la fois mis en situation dans les poèmes et en charge de l'énonciation lyrique.

Les « Cinquante poèmes » comportent une note introductive portant sur les circonstances d'écriture de la série. A ce titre, nous considérons donc que le *je* dont il est question dans cette note renvoie à l'auteure. Nous partons du postulat que cette note est sincère. Il est certes impossible de le prouver, mais c'est en tout cas ce que l'auteure affirme comme étant la vérité.

La vie personnelle d'Izumi Shikibu ainsi que le contenu de la note introductive de la série et les sentiments exprimés dans les poèmes de celle-ci semblent

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet WATANABE Yasuaki 渡部泰明, « Izumi Shikibu no jojō 和泉式部の抒情 », in *Waka bungaku no sekai* 和歌文学の世界, Hōsō daigaku kyōiku shinkō kai, 2014, p. 37-49.

Dans notre dossier de MI portant sur les poèmes d'amour de la Centaine d'Izumi Shikibu, nous avons également relevé ce mécanisme à plusieurs reprises :

- certains des sujets lyriques de ces poèmes sont des hommes (dissociation entre l'auteure et l'instance en charge de l'énonciation/le *je* mis en scène),
- l'instance en charge de l'énonciation peut se différencier du *je* mis en scène en donnant des informations inconnues de ce dernier comme dans le vers « *Inconsciente* du désordre de ma noire chevelure » du poème 86 de la Centaine (scission entre l'instance énonciatrice et le *je* mis en scène)
- le *je* mis en scène peut se projeter à la place d'un autre être vivant, humain ou animal, pour ensuite mieux revenir à ses propres sentiments (scission interne temporaire du *je* mis en scène)

Selon nous, cet éclatement du sujet lyrique peut avoir plusieurs raisons. Dans le premier et le deuxième cas, il s'agit d'un éclatement permettant à la poétesse de mieux appréhender la nature d'un sentiment en l'abordant depuis des angles différents. Dans le troisième cas, la scission est provoquée par la force des émotions étreignant le sujet lyrique, en particulier le manque de l'être aimé.

suffisamment cohérents pour nous amener à penser que le sujet lyrique et l'auteure sont très proches. Nous ne sommes pas ici dans le cas de poèmes composés à la place de quelqu'un d'autre, ce qui était chose fréquente à l'époque de Heian (794-1185).

Malgré cette proximité, nous distinguerons cependant Izumi Shikibu du sujet lyrique des « Cinquante poèmes » car nous ne pensons pas que l'on puisse établir une identité *totale* entre les deux. Ce n'est pas parce que nous considérons que les « Cinquante poèmes » sont inspirés par l'expérience personnelle d'Izumi Shikibu qu'il existe obligatoirement une équivalence *stricte* entre Izumi Shikibu et le sujet lyrique des « Cinquante poèmes », notamment parce qu'il s'agit là d'une série dont l'organisation est complexe. Par ailleurs, au-delà de la question de la validité de notre raisonnement, considérer qu'Izumi Shikibu et le sujet lyrique de la série ne font qu'un orienterait notre travail vers une étude biographique ou psychologique d'Izumi Shikibu. Or, tel n'est pas notre objectif quand bien même nous serons amenée à nous interroger sur les circonstances de composition des « Cinquante poèmes ».

Néanmoins, lorsque nous analyserons des poèmes de deuil d'Izumi Shikibu n'appartenant pas à la série des « Cinquante poèmes », nous procéderons différemment, c'est-à-dire que nous n'effectuerons pas de distinction entre le sujet lyrique et Izumi Shikibu. Les poèmes de deuil n'appartenant pas à la série qui nous occupe comportent tous en effet une note introductive indiquant leurs circonstances de composition précises, cela à la différence des « Cinquante poèmes » dont la note introductive présente seulement un caractère général. Dès lors, bien que l'exercice de la poésie implique nécessairement une part de mise en scène de soi, il semble tout de même que, dans le cas des poèmes de deuil autres que ceux de la série, auteure et sujet lyrique puissent se confondre.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Pour la traduction des poèmes d'Izumi Shikibu, nous nous sommes référée à l'édition *Izumi Shikibu shū zenshaku. Izumi Shikibu Zokushū hen* 和泉式部集全釈 続集編 (*Second recueil d'Izumi Shikibu intégralement commenté*) de Saeki Uetomo *et al.* publiée originellement en 1977 par Kasama shoin 風間書院. Afin d'éviter une surcharge de notes, précisons ici que lorsque nous ferons appel à une analyse présentée dans cet ouvrage, elle sera consultable à la page correspondante au poème en question.

Les éléments concernant la biographie présentée dans l'introduction générale sont issus de la biographie *Izumi Shikibu* 和泉式部 de la collection *Jinbutsu sōsho* 人物叢書 publiée en 1987 par Yoshikawa Kōbunkan 吉川弘文館 et disponible en ligne sur le portail *Japan Knowledge*.

S'agissant des informations concernant directement les différents manuscrits des Recueils d'Izumi Shikibu ainsi que leur authenticité, nous nous sommes reposée sur la préface et le commentaire de Shimizu Fumio dans *Izumi Shikibu shū; Izumi Shikibu zoku shū* 和泉式部集 ; 和泉式部続集 (*Recueil d'Izumi Shikibu, Second recueil d'Izumi Shikibu*) publié en 1983 par Iwanami Shoten 岩波書店.

Concernant les autres auteurs ou œuvres mentionnés dans le présent travail, nous nous sommes référée principalement au *Dictionnaire des sources du Japon classique* publié par l'Institut des Hautes Etudes Japonaises du Collège de France en 2006 ainsi qu'au dictionnaire *Nihon koten bungaku daijiten* 日本古典文学大辞典 publié en 1983 par Iwanami Shoten 岩波書店.

Pour ce qui est de la nomenclature des titres de cour, nous avons respecté les traductions françaises proposées dans l'ouvrage *La cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian* de Francine Hérail, publié par Droz en 2006.

Quant à la terminologie des figures rhétoriques, nous nous sommes appuyée sur l'ouvrage *Figures poétiques japonaises: la genèse de la poésie en chaîne* de Terada Sumie, paru aux éditions de Boccard.



En ce qui concerne les définitions de termes classiques, nous avons employé le dictionnaire de langue classique dirigé par Miyakoshi Masaru *et al.*, *Ōbunsha zen.yaku kogo jiten* 旺文社全訳古語辞典 (quatrième édition) publié en 2013 par Ōbunsha 旺文社.

Enfin, sauf mention contraire, les traductions incluses dans le présent travail sont les nôtres.

## NOTE CONCERNANT LA TRANSCRIPTION

La graphie des textes japonais écrits en langue classique diffère de la graphie des textes contemporains. Nous avons fait le choix de rester proches de l'orthographe classique et donc de respecter l'usage ancien des *kana* (caractères phonétiques) pour les transcriptions des poèmes de l'époque de Heian ainsi que pour les termes empruntés au lexique classique.

Rappelons ici quelques règles concernant la prononciation actuelle du japonais classique.

A l'intérieur d'un mot, le H se prononce W devant le A. Devant toutes les voyelles sauf le A, le H est muet. Ainsi, si *kaha* se prononce *kawa*, *kohi* se prononce *koi*. De plus, comme dans le japonais contemporain, la particule *ha* de thématization se prononce *wa*.

Devant toutes les voyelles à l'exception du A, le W n'est pas prononcé. *Wiru* se prononcera donc *iru*.

*Iu* et *ifu* se contractent en *yū*. De la même façon, *eu* et *efu* se prononcent *yō*. *Au* sera lu *ō*, mais verbes *go-dan* à radical en AH comme *afu* (rencontrer).<sup>2</sup>

L'auxiliaire *mu* qui se place après la base *mizen-kei* des verbes se prononce *n*. Par exception, nous avons choisi de l'écrire *n*, comme par exemple dans *sen* (*semu*).

Précisons également qu'en japonais classique, on distingue *dzu* de *zu* et *dji* de *ji*, distinction qui n'existe plus en japonais contemporain.

---

<sup>2</sup> Rappelons qu'en japonais, les verbes se déclinent. Dans le cas des verbes *go-dan* à radical en AH, cela engendre une modification du radical qui devient AF lorsque le verbe est à la forme finale (ex : *afu*). Rappelons que dans le syllabaire japonais, le phonème *fu* ふ [ɸu], parfois transcrit *hu*, est associé aux phonèmes *ha* は [ha], *hi* ひ [çi], *he* へ [he] et *ho* ほ [ho]. En effet le phonème *fu* comporte la consonne fricative bilabiale sourde [ɸ] qui diffère de la consonne labio-dentale [f] que l'on trouve en français. [ɸ] se rapproche de la consonne fricative glottale sourde [h] et de la consonne fricative palatale sourde [ç] d'où le regroupement des phonèmes *fu*, *ha*, *hi*, *he* et *ho*.

Dans notre commentaire, nous utiliserons le système Hepburn pour transcrire tous les termes d'origine japonaise à l'exception de ceux issus de citations de poèmes en langue classique.

Concernant les noms de personne, nous suivrons l'ordre japonais, c'est-à-dire le nom de famille suivi du prénom. On trouvera par exemple : Kuboki (nom de famille) Toshiko (prénom).

Rappelons aux lecteurs que pour les femmes de lettres de l'époque de Heian, ce n'est pas leur nom, mais leur nom de plume ou sobriquet qui est parvenu jusqu'à nous. Ainsi Shikibu n'est-il pas un prénom, ni Izumi un nom de famille.

## INTRODUCTION

### *Izumi Shikibu, l'amour et la mort*

« *Ecrivait-elle par amour ou aimait-elle pour la poésie ? Dans son esprit, ces deux choses n'en étaient qu'une...* ». <sup>3</sup>

Voilà ce qu'affirme avec admiration la poétesse Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942) à propos d'Izumi Shikibu 和泉式部 lorsqu'elle rédige la biographie de cette femme de lettres qu'elle prend pour modèle environ huit siècles après sa disparition.

L'amour et la poésie sont en effet les deux éléments qui viennent tout de suite à l'esprit si l'on songe à Izumi Shikibu. Cependant, dans l'œuvre de celle-ci, l'amour n'est guère heureux et le bonheur lui-même est souvent trop bref. De fait, un troisième élément est à notre sens crucial pour appréhender l'œuvre d'Izumi Shikibu : la mort qui frappa à plusieurs reprises au cours de sa vie.

Concernant cette dernière, les sources sont rares. On ne connaît ni la date de naissance ni la date de mort d'Izumi Shikibu, pas plus que son nom personnel. « Izumi Shikibu » est en effet un sobriquet (*yobina*, 呼び名) qui lui fut donné parce que son père Ōe no Masamune 大江雅致 fit partie du Département des règlements relatifs aux fonctionnaires civils, le *Shikibu-shō* 式部. Quant à son premier époux, Tachibana no Michisada 橘道貞, il fut gouverneur de la province d'Izumi.

Malgré son rang moyen, le père d'Izumi Shikibu, Masamune, est un descendant du prince impérial Abo 阿保 (792-842), qui fut entre autres le père du fameux poète Ariwara no Narihira 在原業平. L'épouse de Masamune, elle aussi de rang moyen, est la fille de Taira no Yasuhira 平保衡, gouverneur d'Echizen. Elle a cependant été la nourrice puis une dame de compagnie de la princesse Masako 昌子内親王 (950-1000), épouse de l'empereur Reizei 冷泉 (950-1011).

---

<sup>3</sup> DODANE Claire, *Yosano Akiko : poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Paris, 2000, p. 71.

Le premier époux d'Izumi Shikibu, Michisada, fut un protégé de Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966-1028), l'un des nobles les plus puissants de son époque et le père de la future impératrice Fujiwara no Shōshi 藤原彰子 (988-1074). La date supposée du mariage de Michisada et d'Izumi Shikibu se situe aux environs de 995. En 999, Michisada fut nommé gouverneur de la province d'Izumi et s'y rendit avec son épouse. C'est vers le même moment que naquit leur fille Koshikibu 小式部 réputée comme sa mère pour ses talents de poétesse.

Dans *Izumi Shikibu Shū* 和泉式部集, le *Recueil d'Izumi Shikibu*, les poèmes qui mentionnent Michisada font état d'une relation conflictuelle. Néanmoins, il est impossible de savoir si ces poèmes ont été écrits avant ou après le début de la relation amoureuse entre Izumi Shikibu et le prince Tametaka 為尊 (977-1002), troisième fils de l'empereur Reizei. Les époux se séparèrent à une date indéterminée. Cependant, Izumi envoya un poème affectueux à Michisada alors qu'il était nommé loin de la capitale en 1004. On peut donc supposer que leurs relations s'étaient alors pacifiées.

Aucun poème sur la relation entre Izumi et Tametaka ne figure dans le *Recueil*. Les seules sources sur ce sujet sont le *Dit de la Magnificence* (*Eiga Monogatari* 栄花物語), une chronique historique rédigée entre 1030 et 1095 et le *Grand Miroir* (*Ōkagami* 大鏡), ouvrage appartenant au même genre rédigé au XII<sup>ème</sup> siècle. D'après le *Dit de la Magnificence* notamment, la relation entre Izumi Shikibu et le prince Tametaka était si ostentatoire que cela poussa la femme de ce dernier à entrer en religion. <sup>4</sup>

Le prince Tametaka mourut à vingt-six ans en 1002, victime de l'épidémie qui sévissait l'année précédente à la capitale Heian-kyō 平安京 (actuelle Kyōto), cela à cause de ses nombreuses sorties nocturnes.

---

<sup>4</sup> Le *Dit de la Magnificence* comporte trois volumes dans lesquels est traitée la relation entre Izumi Shikibu et Tametaka (vol.4, 7 et 8). On y apprend en particulier que le second fils de l'empereur Reizei était de tempérament frivole voire impétueux. Il est également écrit que Tametaka était très proche de son demi-frère, l'empereur Kazan 花山 (dates de règne : 984-986).

Dans le *Grand Miroir*, il est mentionné que le puissant Fujiwara no Kaneie 藤原野兼家, grand père de Tametaka et de ses frères, traitait ces derniers avec beaucoup d'égard. On sait néanmoins qu'en 986, le même Kaneie força l'Empereur Kazan à abdiquer en faveur d'Ichijō 一条, le prince héritier alors âgé de 6 ans. Cela permit à Kaneie d'accéder à la place de régent et d'accroître plus encore l'influence politique de la maison Fujiwara.

D'après le *Journal d'Izumi Shikibu*, *Izumi Shikibu Nikki* 和泉式部日記, Izumi Shikibu pleurait encore son ancien amant au quatrième mois de l'an 1003 lorsque le frère cadet de ce dernier, le prince Atsumichi 敦道 (981-1007) s'enquit d'elle. Il initia ainsi une relation amoureuse dont les dix premiers mois, relatés dans le *Journal*, s'achevèrent sur le départ furieux de la femme du prince, après que celui-ci eut fait venir habiter chez lui Izumi Shikibu. Cette dernière aurait ensuite quelques années plus tard donné naissance à un fils d'Atsumichi, le prince Iwakura 岩藏宮 sur lequel peu de choses sont connues.

Bien qu'Izumi Shikibu ait eu de nombreuses aventures amoureuses, ce sont ces deux liaisons en particulier qui contribuèrent au parfum de scandale qui entoure la poétesse.

De fait, si à l'époque de Heian (972-1185), les relations extramaritales n'étaient pas rares, la différence de rang entre Izumi Shikibu et les princes impériaux n'était pas considérée comme admissible. Le caractère public de ces affaires était d'autant plus en rupture avec les conventions sociales de l'époque qu'il s'agissait d'un monde où la crainte de la rumeur était omniprésente.

Cependant, la relation entre Izumi Shikibu et Atsumichi s'acheva tragiquement avec la mort prématurée du prince à vingt-sept ans, le deux du dixième mois de l'an 1007. La poétesse observa strictement son deuil pendant une année entière, comme une épouse légitime. Tout au long de cette année, elle composa cent vingt-deux poèmes à la mémoire du prince.

En 1009, Izumi Shikibu devint dame de compagnie de l'impératrice Shōshi et rejoignit ainsi les autres brillantes femmes de lettres qui étaient à son service telles que Murasaki Shikibu 紫式部 ou encore Akazome Emon 赤染衛門 (956-1041). Izumi Shikibu épousa à une date inconnue Fujiwara no Yasumasa 藤原保昌 (953-1036), gouverneur de Tango.

En 1025, Koshikibu, fille d'Izumi Shikibu et de Tachibana no Michisada, mourut en couches. Izumi consacra plusieurs poèmes à sa mémoire dans le *Recueil*.

Du reste de la vie d'Izumi Shikibu, peu de choses sont connues. La poétesse serait peut-être entrée en religion et aurait ainsi fini ses jours en tant que nonne.

## *Les poèmes de deuil d'Izumi Shikibu*

La poésie d'Izumi Shikibu est une poésie de l'absence et une poésie de l'éphémère. La sensibilité bouddhique y est certes prégnante et certains poèmes peuvent être qualifiés de religieux.<sup>5</sup> Néanmoins, il semble que cette conscience aigüe de l'impermanence ne résulte pas seulement de la philosophie bouddhique dominante à l'époque de Heian, mais qu'elle est aussi le fruit d'une expérience vécue. En effet, la mort consécutive de deux amants dans la fleur de l'âge ne saurait laisser indifférent. On peut également imaginer l'impact qu'a eu, bien des années plus tard, la perte de sa fille Koshikibu, elle aussi encore jeune.

Si l'on veut travailler sur l'écriture du deuil dans l'œuvre d'Izumi Shikibu, la mort du prince Atsumichi semble être le sujet idéal, notamment parce qu'il ne subsiste que quelques poèmes sur la mort de Koshikibu et aucun sur la mort de Tametaka. Précisons ici que par deuil, nous entendons l'affliction consécutive à la mort d'un être cher et non pas le deuil en tant que processus psychique composé de plusieurs étapes au terme duquel l'individu parvient à aller de l'avant. En effet, si ce processus psychique a fait l'objet d'un certain nombre d'études modernes (on pense en particulier à l'ouvrage de Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* paru en 1917), il peut s'avérer délicat d'y faire appel pour analyser des textes littéraires d'une époque et d'une culture entièrement différente.

Les cent vingt-deux poèmes qui sont consacrés au deuil d'Atsumichi figurent dans *Izumi Shikibu Zokushū* 和泉式部続集 (647 poèmes), le *Second Recueil d'Izumi Shikibu*.<sup>6</sup> Il s'agit du recueil le plus important d'Izumi Shikibu avec le *Recueil principal d'Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu Seishū* 和泉式部正集, 902 poèmes). Malgré l'appellation

---

<sup>5</sup> On pense par exemple au célèbre poème qui fut envoyé au moine Shōku : *Pour nous qui obscurs/ Allons par des voies obscures/Bientôt cheminer/De loin veuille nous éclairer/Lune à la crête des monts* (*Izumi Shikibu Shū* n°150, traduction de René Sieffert dans *Journal et poèmes*, Aurillac, POF, 2003.)

<sup>6</sup> Ces poèmes peuvent également être trouvés dans ce que la critique japonaise moderne appelle généralement *Recueil d'Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu Shū*, 和泉式部集, 1564 poèmes). Il s'agit du regroupement des deux œuvres indépendantes que sont le *Recueil principal d'Izumi Shikibu* et le *Second Recueil d'Izumi Shikibu*. Selon la numérotation des poèmes du *Recueil d'Izumi Shikibu*, les poèmes du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* correspondent aux poèmes 894 à 1564. (Il arrive parfois que l'appellation *Recueil d'Izumi Shikibu Shū* soit employée pour désigner uniquement le *Recueil principal d'Izumi Shikibu*. Pour plus de clarté, nous n'avons pas fait ce choix ici.)

«*Second Recueil* », les poèmes de cette œuvre auraient en fait été écrits avant ceux du *Recueil principal*. Il est généralement admis que ces deux recueils n'ont pas été compilés par Izumi Shikibu, mais que cette dernière est bien responsable de l'arrangement interne des séries de poèmes qui y figurent.

Les poèmes 38 à 159 du *Second Recueil* constituent le groupe couramment désigné dans la critique japonaise par le terme *Sochi no miya no banka* 師宮挽歌 ou plus rarement *Sochi no miya no aishō uta* 師宮哀傷歌.<sup>7</sup> La critique occidentale, utilise assez généralement le terme « élégies » pour les nommer (« elegies » dans la critique anglo-saxonne).

En littérature occidentale, l'élégie est un genre particulier avec son histoire et ses conventions spécifiques :

L'élégie n'est pas un genre simple. Elle se situe à la confluence de plusieurs traditions : la poésie funèbre, la poésie érotique et galante, la poésie sentimentale, la poésie guerrière, épique et politique, la poésie philosophique et morale. [...] Entre déploration, épître amoureuse, poème métaphysique et orientation éthique, l'élégie ouvre en grand son éventail. Sa longue histoire a contribué à la complexifier : d'abord élégie de combat chez les anciens Grecs, elle devient érotique chez les Romains, puis sentimentale et philosophique à l'âge romantique et moderne.

[...]

[...] Les motifs funèbres, amoureux, sentimentaux et philosophiques ont en commun de traduire ou de manifester, dans l'écriture élégiaque, un *certain regard sur la vie*, considérée dans l'angle de la *finitude* (poésie funèbre), dans l'angle du *désir* (poésie amoureuse, galante, érotique) et dans l'angle éthique de la *volonté* (le combat). Au sein d'une poétique de l'objet perdu et du sujet éperdu, voici qu'un être se regarde dans le miroir du temps, parle à sa propre tombe et parfois manifeste un penchant inquiétant pour des muses mortes...

L'épreuve morale dont se nourrit l'élégie peut être synthétisée en combat du désir et de la finitude. Amoureuse et funèbre, l'élégie s'ouvre au déchirement de la vie humaine. Et si elle devient gnomique, c'est-à-dire sentencieuse, méditative et portée à formuler des vérités générales, c'est qu'elle fonctionne souvent à la manière d'un *memento mori* [...].

---

<sup>7</sup> *Banka* et *Aishō no uta* sont deux termes qui désignent des poèmes de deuil. En général, *Banka* fait allusion à un des trois genres poétiques présents dans l'anthologie appelée *Recueil des dix mille feuilles* (*Man'yō shū* 万葉集 v.760) alors que *Aishō no uta* apparaît pour la première fois dans l'anthologie impériale appelée *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokin waka shū*, 古今和歌集, 905). Au sens strict, *Banka* et *Aishō no uta* sont donc des poèmes aux conventions différentes mais il semble que, concernant Izumi Shikibu, ces termes sont à prendre au sens large de « poèmes dans lesquels le poète pleure un disparu ». Dans les articles que nous avons lus, les auteurs japonais ne rattachent pas plus dans leur argumentation les poèmes d'Izumi Shikibu au *Recueil des dix mille feuilles* ou au *Recueil de poèmes anciens et modernes* selon le terme employé.



Le terme même d'élégie désigne donc un genre complexe dont les critères formels et les thèmes ont fluctué au cours du temps. Il nous paraît ainsi malaisé d'employer une appellation pouvant elle-même être ambiguë pour désigner la poésie d'Izumi Shikibu qui appartient à une aire culturelle entièrement différente.

Concernant la tonalité propre au genre de l'élégie, il nous semble là encore qu'elle diffère de celle des poèmes qu'Izumi Shikibu consacre à Atsumichi. De fait, de manière générale ces derniers restent centrés sur la mort de ce dernier. Il ne s'agit pas de méditations sur le passage inexorable du temps et jamais Izumi Shikibu ne se lamente sur la mort ou la vieillesse qui viendront inévitablement pour elle.<sup>8</sup>

Pour ces raisons, nous préférons nous en tenir à l'emploi du terme plus neutre de « poèmes de deuil » pour désigner les poèmes écrits à la mémoire d'Atsumichi.

Ces poèmes, comme tous ceux qui composent l'œuvre d'Izumi Shikibu sont des *waka* 和歌, terme que nous employons ici pour désigner la forme classique du *tanka* 短歌, poème japonais court de trente-et-une mores réparties sur cinq vers selon la métrique suivante : cinq mores, sept mores, cinq mores, sept mores, sept mores.<sup>9</sup> Les poèmes de deuil à la mémoire d'Atsumichi comportent pour la plupart un *kotobagaki* 詞書, c'est-à-dire une courte note introductive décrivant les circonstances de composition. Ces notes introductives nous renseignent sur deux points. D'une part, ces poèmes ont été écrits entre le quarante-neuvième jour après la mort d'Atsumichi jusqu'à environ un an après cette dernière.<sup>10</sup> D'autre part, il s'agit de poèmes composés

---

<sup>8</sup> Quelques poèmes, profondément ancrés dans la sensibilité bouddhique, font allusion à la nature transitoire de ce monde. Cependant, si le sujet lyrique est conscient de cette dernière, il a des difficultés à l'accepter et préfère même parfois l'ignorer. Voir le poème 61 : *J'ai beau avoir vu de mes yeux/La nature illusoire/Du monde des rêves/Moi qui continue à dormir sans me réveiller/Suis-je vraiment humaine ?* Il s'agit presque d'une démarche contraire de celle du sujet lyrique élégiaque qui, face à la mort, reconnaît sa propre finitude pour finalement l'accepter.

<sup>9</sup> Nous employons ici le terme « vers » pour désigner une unité métrique contenant cinq ou sept mores. Il est cependant à remarquer qu'un vers de cinq ou sept mores ne constitue le plus souvent pas une unité de sens autonome. Un *waka* est généralement divisé en deux parties qui font sens et se répondent : le tercet initial de 5-7-5 mores (*kami no ku*, 上の句, littéralement « vers du haut ») et le distique final de 7-7 mores (*shimo no ku*, 下の句, littéralement « vers du bas »). Notons toutefois qu'il arrive parfois que ce soient les deux premiers vers (5-7 mores) et les trois derniers vers (5-7-7 mores) qui forment des unités de sens (voir par exemple le poème 130 des « Cinquante poèmes »).

<sup>10</sup> Pour des informations concernant les funérailles et les rituels entourant la mort, se référer à MACE François, *La mort et les funérailles dans le Japon ancien*, Paris, Publications orientalistes de France,

dans des circonstances variées. On ne compte en effet que dix-neuf poèmes écrits dans le cadre d'échange avec d'autres aristocrates.<sup>11</sup> Qu'il s'agisse du cadre privé ou public, ces poèmes ont été composés dans des situations diverses : moment de solitude, occasion particulière tel que le Nouvel an, moment de réminiscence déclenché par la découverte d'objets ayant appartenu au prince...

Les poèmes de deuil d'Izumi Shikibu constituent ainsi un corpus très riche et il nous aurait été impossible d'étudier son intégralité en détail dans le cadre d'un mémoire.

Nous avons donc choisi comme objet d'étude principal un sous-groupe de poèmes indépendant au sein des poèmes de deuil d'Izumi Shikibu. Il s'agit de la série dite des « Cinquante Poèmes » (*go jū shu uta* 五十首歌) composée en réalité de quarante-six poèmes (numéro 112 à 157) partageant le même *kotobagaki*.

### ***Les « Cinquante poèmes » : brève étude philologique***

Afin de mieux replacer les « Cinquante poèmes » dans le contexte du recueil, rappelons tout d'abord que différentes versions du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* nous sont parvenues.

De manière similaire à la majorité des œuvres de l'époque de Heian, aucun manuscrit de la main d'Izumi Shikibu n'a été conservé. Il existe cinq compilations de poèmes d'Izumi Shikibu, mais seuls le *Recueil principal* et le *Second Recueil* sont généralement retenus car les dates de rédaction supposées de leurs plus anciens manuscrits seraient les plus proches de l'époque d'Izumi Shikibu.

Onze manuscrits et éditions imprimées ou commentées du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* ont été retrouvés à ce jour. A l'exception de certains manuscrits

---

coll. « Bibliothèque japonaise », 1986, 660 p. (Il est à noter que cet ouvrage traite de la période précédant l'époque de Heian.)

<sup>11</sup> Rappelons qu'à la cour de Heian, la pratique de la poésie (ainsi que l'acquisition de la culture lettrée en général) n'est pas un simple divertissement et joue un rôle social essentiel. Voir à ce sujet le chapitre « Une poésie entre écriture et vocalité » de l'ouvrage de Jaqueline Pigeot, *Questions de poésie japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Orientales », 1997, p. 10-29.

fragmentaires, on ne relève quasiment aucune différence entre ces onze éditions du *Second Recueil*. Soulignons qu'il s'agit d'un phénomène exceptionnel pour une œuvre aussi ancienne.

L'édition de référence est le « livre de Sakakibara » (*Sakakibara-bon* 榊原本) faisant partie des possessions de Sakakibara Tadatsugu (榊原 忠次, 1605-1665), troisième chef de la puissante maison Sakakibara. Il s'agit de l'édition la plus complète du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* sur laquelle les éditions commentées modernes ainsi que la présente étude sont fondées. Cet ouvrage se trouve dans le fond de la maison Sakakibara de la bibliothèque municipale de Jōetsu.

Il existe deux autres manuscrits sur lesquels nous souhaitons attirer l'attention.<sup>12</sup>

Le premier est un manuscrit fragmentaire copié par Fujiwara no Yukinari ou Kōzei (藤原行成, 972-1027), un contemporain d'Izumi Shikibu. Yukinari n'est autre que l'un des *Sanseki* (三蹟, litt. « Trois traces [de pinceau] ») soit l'un des trois plus grands calligraphes de l'époque de Heian. On peut ainsi supposer que le *Second Recueil d'Izumi Shikibu* était considéré comme une œuvre de qualité suffisante pour être copiée par un artiste de si haut renom.

Le deuxième est un manuscrit de la main de Saigyō, célèbre poète du XII<sup>ème</sup> siècle déjà mentionné dans l'introduction pour le lien entre son œuvre et celle d'Izumi Shikibu.

Il nous reste donc des manuscrits du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* dont la date de rédaction est très proche de l'époque où a vécu Izumi Shikibu, ce qui là-encore, est assez exceptionnel.

Le manuscrit fragmentaire du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* copié par Fujiwara no Yukinari comprend bien des poèmes de deuil, mais pas la série des « Cinquante poèmes ». Pour Nam Yi-sug, cela signifie que les « Cinquante poèmes » ont été inclus par un compilateur postérieur qui a considéré que ces derniers pouvaient être

---

<sup>12</sup> Le lecteur intéressé trouvera en annexe un tableau récapitulatif complet de toutes les éditions imprimées et manuscrits du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* antérieurs à l'ère Meiji (1868-1912).

rattachés aux autres poèmes de deuil.<sup>13</sup> Dès lors, il semble envisageable de s'interroger sur la question de l'authenticité des « Cinquante poèmes », mais nous n'avons pas rencontré une seule fois cette problématique au cours de nos lectures.<sup>14</sup> Au-delà de la question de l'intérêt d'une hypothétique démarche consistant à inclure anonymement ses propres poèmes dans le recueil d'une autre poétesse, on peut donc penser que le style d'écriture des « Cinquante poèmes » est suffisamment caractéristique pour que ne se pose pas un problème d'identification.

Etant donné que le manuscrit de Yukinari est fragmentaire, il semble également possible que les « Cinquante poèmes » aient malgré tout été insérés au sein des poèmes de deuil d'Atsumichi dès l'origine.

Quelle que soit la bonne hypothèse, il nous apparaît clairement que les « Cinquante poèmes » forment bien un groupe indépendant, unifié par un même *kotobagaki* avec un déroulement logique qui parvient à son terme puisque la série se termine à l'aube du jour suivant celui qui ouvre les « Cinquante poèmes ». Il ne s'agit donc pas d'un simple groupe de poèmes rapprochés en raison de leur thème et ensuite organisés par un quelconque compilateur.

La date de composition des « Cinquante poèmes » est inconnue. Pour Kuboki Toshiko, dans un raisonnement que nous développerons ultérieurement, cette série aurait été écrite avant le *Journal d'Izumi Shikibu*.<sup>15</sup> D'après nos lectures, il s'agit *a priori* de l'hypothèse la plus généralement acceptée.

Notons toutefois que pour Takeda Sanae, la date d'écriture des « Cinquante poèmes » serait postérieure à celle du *Journal* puisque, selon elle, certaines expressions que l'on trouve dans la série sont des allusions directes à des poèmes échangés entre les amants du *Journal*.<sup>16</sup> Si nous ne contestons pas ce dernier point, nous ne pensons

---

<sup>13</sup> NAM Yi-sug, 南 二淑, « "Izumi Shikibu Zokushū" Sochi no miya bankagun no ichi kōsatsu-Gojū shu uta wo megutte 「和泉式部続集」帥宮挽歌群の一考察--五十首歌をめぐって », *Jissen kokubungaku* 実践国文学, Jissen kokubungakkai, vol. 45, 1994, p. 94

<sup>14</sup> Des débats sur certaines parties de l'œuvre d'Izumi Shikibu existent néanmoins. Signalons ici en particulier la question du *Journal*, parfois attribué à une tierce personne.

<sup>15</sup> KUBOKI Toshiko 久保木 寿子, *Jitsuzon wo mitsumeru Izumi Shikibu* 実存を見つめる 和泉式部, Tōkyō, Shintensha, coll. « Nihon no sakka 日本の作家 », n° 13, 2000, p. 178.

<sup>16</sup> TAKEDA Sanae 武田 早苗, « Izumi Shikibu Zokushū Gojūshu waka wo megutte - Izumi Shikibu Nikki to Gojūshu waka to 和泉式部続集五十首和歌をめぐって--和泉式部日記と五十首和歌

pas que cela entraîne nécessairement une antériorité du *Journal* sur les « Cinquante poèmes ». En effet, dans la mesure où l'on considère que les poèmes figurant dans le *Journal* sont vraiment les poèmes qu'ont échangé Izumi Shikibu et Atsumichi, il ne nous paraît pas impossible qu'Izumi Shikibu y ait fait référence dans ses poèmes à la mémoire du défunt avant que le *Journal* n'ait été rédigé.

Signalons également que Nam Yi-sug, déjà mentionné plus haut, prend quant à lui le contrepied de l'opinion générale en considérant que les « Cinquante poèmes » n'ont pas été composés après la mort d'Atsumichi, mais bien avant, après la mort de son frère aîné Tametaka à la mémoire duquel aucun poème ne figure dans le *Recueil principal d'Izumi Shikibu*.<sup>17</sup> Nam parvient à cette conclusion en considérant que le terme *tsuredzure* qui apparaît dans le *kotobagaki* des « Cinquante poèmes », mais également dans le *Journal*, entre autres au tout début lorsqu'Izumi Shikibu pleure encore Tametaka, est à comprendre comme se rapportant exclusivement à ce dernier. Cela signifierait donc que le fait que les « Cinquante poèmes » figurent parmi les poèmes à la mémoire de Atsumichi serait dû à une erreur du compilateur. Pour notre part, comme nous le développerons dans notre partie 3.1, nous ne considérons pas que le terme *tsuredzure* soit particulièrement lié à Tametaka, aussi n'avons-nous pas retenu cette hypothèse.

Dans cette perspective, on peut considérer que les « Cinquante poèmes » constituent un groupe indépendant de poèmes à la mémoire du prince Atsumichi, probablement intégré dans les poèmes de deuil du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* par un compilateur inconnu au plus tard au XII<sup>ème</sup> siècle. Concernant la date d'écriture de cette série, contentons-nous de dire ici qu'elle est postérieure à la mort d'Atsumichi, soit postérieure au deux du deuxième mois de l'an 1007.

Les « Cinquante poèmes » sont divisés en cinq sections correspondant chacune à un moment d'une journée de deuil et à l'émotion qui lui est associée. Ainsi avons-nous :

---

と », *Sagami jōshi daigaku kiyō A, jinbun shakai kē* 相模女子大学紀要. A, 人文・社会系, Sagami jōshi daigaku, n° 68A, 2004, p.7.

<sup>17</sup> NAM, *op. cit.*, p. 94-102. Notons également que si aucun poème n'est dédié à Tametaka dans *Izumi Shikibu Shū*, les compilateurs de l'anthologie impériale appelée *Recueil postérieur de poèmes glanés* (後拾遺和歌首, *Go shūi waka shū*, 1086) ont rédigé des *kotobagaki* indiquant que les poèmes de deuil (hors « Cinquante poèmes ») qu'ils avaient choisis étaient à la mémoire du prince Tametaka et non pas à celle d'Atsumichi. Il s'agit *a priori* d'une erreur.

- *Journée passée à le regretter* (昼偲ぶ, *hiru shinobu*) : poèmes 112 à 120
- *Le regard dans le vague au crépuscule* (夕べのながめ, *yufube no nagame*) : poèmes 121 à 129
- *Songeant à lui dans la nuit encore jeune* (宵の思ひ, *yohi no omohi*) : poèmes 130 à 139
- *Les yeux grands ouverts au cœur de la nuit* (夜中の寝覚め, *yonaka no nezame*) : poèmes 140 à 148
- *Souhaitant sa présence avant le lever du jour* (暁の恋ひ, *akatsuki no kohi*) : poèmes 149 à 157

Comme on peut le remarquer, toutes les sections comportent neuf poèmes à l'exception de « Pensant à lui dans la nuit encore jeune », composée de dix poèmes. Cela laisserait penser qu'à l'origine chaque section était constituée de dix poèmes, mais que quatre poèmes se seraient perdus lors de la transmission manuscrite. C'est pour cette raison que cette série est appelée communément les « Cinquante poèmes ». Il est ainsi généralement considéré que cette série est une composition sur nombre prédéfini de poèmes (定数歌, *teisūka*), au même titre par exemple qu'une Centaine (百首, *hyaku shu*).<sup>18</sup>

### ***Etat de l'art et sources utilisées***

Les « Cinquante poèmes » n'ont jamais été traduits en français et n'ont, à notre connaissance, fait l'objet que d'une seule étude en langue occidentale, dans un article de Roselee Bundy publié en septembre 2020 dans la revue *Japanese Language and Literature*.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> HIRATA Yoshinobu 平田 喜信, « "Izumi Shikibu Zokushū" Sochi no miya aishō "Gojū waka": sono daiseisei, rensakusei wo megutte 和泉式部続集の帥宮哀傷「五十首和歌」: その題詠性・連作性をめぐって », *Kokugo kenkyū* 国語研究, Yokohama kokuritsu daigaku kokugo kokubungakkai 横浜国立大学国語国文学会, vol. 7, 1989, p. 4.

<sup>19</sup> BUNDY Roselee, « The Shape of Love and Loss: Izumi Shikibu's "Gojussu waka" (五十首和歌, Fifty-Poem Sequence) », *Japanese Language and Literature*, American Association of Teachers of Japanese, vol. 54, n° 2, septembre 2020, p. 217-250.

Il s'agit d'une étude linéaire des poèmes accompagnée de dix pages de commentaire. Notre travail de recherche dans le cadre de ce mémoire a duré deux ans et lorsque nous avons choisi notre sujet, la série des « Cinquante poèmes » était encore un texte qui n'avait jamais fait l'objet de recherches en Occident. Nous n'avons pris connaissance du contenu de l'étude de Bundy que très tardivement et avons réalisé que certains éléments que nous avons relevés rejoignent les analyses présentées dans son commentaire (voir partie 3.3 de notre travail). Toutefois, il ne nous semble pas pour autant que notre travail fasse doublon avec l'article de Bundy.

En effet, d'une part, nous développons ici plus en détail le raisonnement qui nous a amenée à des conclusions identiques à celles de Bundy, ce qui ne nous paraît pas sans intérêt scientifique.

D'autre part, à plusieurs reprises, nos analyses nous amènent à relever les mêmes éléments que Bundy, mais nous les interprétons de manière différente, aussi nous semble-t-il que notre travail peut aussi présenter un intérêt à ce niveau-là.

Izumi Shikibu reste encore une auteure très peu étudiée dans le monde anglo-saxon. En supplément à l'étude de Bundy, nous n'avons trouvé que deux articles sur le *Journal* et un ouvrage sur la figure d'Izumi Shikibu dans la littérature bouddhique médiévale.<sup>20</sup> Dans le domaine français, seules existent à notre connaissance deux traductions : celles de René Sieffert du *Journal* et d'une sélection de poèmes du *Recueil* ainsi que la traduction d'un choix de poèmes par Yosano Fumi 與謝野 文子, petite-fille de la célèbre poétesse Yosano Akiko.<sup>21</sup>

Izumi Shikibu est cependant sans conteste une poétesse de grande importance. Soixante-sept de ses poèmes figurent dans le *Recueil postérieur des poèmes glanés* (*Go shūi shū*, 後拾遺和歌集, 1086), la quatrième anthologie poétique impériale. Il s'agit donc ainsi de l'auteure la plus représentée du recueil. En outre, la poésie d'Izumi Shikibu a aussi exercé une influence sur les poètes du Moyen-Âge, en particulier sur le moine Saigyō 西行 (1118-1190), auteur majeur également.<sup>22</sup> De plus, la vie d'Izumi

---

<sup>20</sup> Voir la bibliographie en annexe.

<sup>21</sup> SIEFFERT (trad.), *op.cit.* ; YOSANO, Fumi (trad.), *Poèmes de cour*, Orphée, La différence, 1994, 127 p.

<sup>22</sup> INADA, Toshinori "Izumi Shikibu no waka hyōgen no keifu" in *Ronshū Izumi Shikibu* 論集和泉式部, Tōkyō, Kasama Shōin, coll. « Waka bungaku no sekai 和歌文学の世界 », n° 12, 1995, p.70.

Shikibu fut à ce point tumultueuse qu'elle en a marqué les esprits et fait l'objet de légendes, d'anecdotes bouddhiques et de pièces de *nō*, parfois écrites bien des siècles après sa mort.<sup>23</sup> Notons également qu'au dix-neuvième siècle, Yosano Akiko, poétesse féministe que nous citons en ouverture de ce travail et qui donna un nouveau souffle au genre du *tanka*, fait d'Izumi Shikibu une femme qui révolutionne la poésie de l'époque de Heian en exprimant avec passion ses sentiments et non en cherchant à imiter les classiques. Yosano Akiko est même si admirative d'Izumi Shikibu qu'elle se place dans sa filiation spirituelle en nommant son propre recueil *Cheveux emmêlés* (*Midaregami*, みだれ髪, 1901) d'après un vers du poème sans doute le plus connu du *Recueil principal d'Izumi Shikibu*, célèbre (et longtemps décrié) pour son évocation directe de la passion amoureuse.<sup>24</sup>

Du fait de sa qualité de figure importante de la littérature japonaise, Izumi Shikibu fait l'objet au Japon d'une riche littérature critique. Cependant, concernant la série des « Cinquante poèmes », une recherche dans le catalogue de la Bibliothèque de la Diète ne propose que quatre références d'articles et aucune référence d'ouvrage. (Précisons que cela ne prend pas en compte les ouvrages sur Izumi Shikibu pouvant mentionner les « Cinquante poèmes » au sein d'un contenu plus général.)

Ces quatre articles abordent la série selon des perspectives différentes que nous avons intégrées dans l'analyse que nous menons dans le présent travail. Nous nous sommes également appuyée sur d'autres ouvrages et articles ne traitant pas des « Cinquante poèmes » en particulier.

---

<sup>23</sup> Au sujet de la représentation d'Izumi Shikibu dans la littérature médiévale, se référer à KIMBROUGH R. Keller, *Preachers, Poets, Women, and the Way: Izumi Shikibu and the Buddhist Literature of Medieval Japan*, Ann Arbor, MI, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, coll. « Michigan monograph series in Japanese studies », n° 62, 2008, 373 p.

<sup>24</sup> DODANE Claire, *Yosano Akiko : poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Paris, 2000, p.71. Le poème en question est le numéro 86 du *Recueil principal d'Izumi Shikibu: Lorsque je pleurais/Indifférente au désordre/De mes noirs cheveux/Celui qui les démêlait/Ah combien je l'ai aimé* (trad. Sieffert, *op.cit.*)



## *Démarche et perspectives*

Traditionnellement, les « Cinquante poèmes » sont traités en tant que poèmes de deuil (*banka/aishō uta*) par la critique. Cette catégorisation implique donc que les « Cinquante poèmes » répondent à certains critères, en particulier thématiques. Comme nous le verrons, dans les articles déjà existant sur le sujet, l'emphase est mise sans surprise particulière sur la mort du prince Atsumichi et sur l'expérience de deuil d'Izumi Shikibu. Sans remettre en question l'importance d'une telle expérience, nous nous proposons ici d'étudier la série sous un éclairage quelque peu différent en nous intéressant notamment à la singularité du traitement de l'absence de l'être aimé ainsi qu'à la notion de *tsuredzure* つれづれ, terme traduit généralement par « désœuvrement » mais qui prend une dimension particulière dans l'œuvre d'Izumi Shikibu.

Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord à l'inscription des « Cinquante poèmes » dans le canon poétique de l'époque en étudiant la transtextualité présente dans la série. Nous comparerons également les « Cinquante poèmes » aux poèmes de deuil figurant dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokin waka shū*, 古今和歌集, 905), anthologie poétique de référence à l'époque de Heian. Les caractéristiques des « Cinquante poèmes » seront aussi mises en regard avec celles des autres poèmes de deuil d'Izumi Shikibu. Cela afin de déterminer si la série se trouve en continuité ou en discontinuité avec ces derniers.

Nous travaillerons ensuite sur la façon dont l'absence est représentée. Dans un premier temps au travers d'une étude de la spatialité de la série où nous accorderons notamment une importance particulière à la représentation de l'éloignement et à la récurrence des images du ciel. Dans un deuxième temps, au travers d'une analyse de la temporalité globale de la série, complexe par bien des aspects. Plus qu'un simple travail sur la structure formelle des « Cinquante poèmes », cette réflexion nous permettra de nous questionner sur la temporalité de l'absence décrite au sein de la série.

Nous aborderons enfin la notion de *tsuredzure* en tant qu'objet d'écriture tenant une place importante dans l'œuvre d'Izumi Shikibu et revêtant une signification particulière dans les « Cinquante poèmes ». Nous étudierons aussi le *tsuredzure* en tant que contexte d'écriture, nous interrogeant particulièrement sur les circonstances de composition de la série.

S'agissant ici d'un travail de mémoire, notre étude comporte nécessairement un certain nombre de limites qu'il convient d'évoquer brièvement.

Il aurait sans doute été souhaitable de consacrer une partie à la question du deuil en Occident et au Japon. On a en effet tendance à penser que certaines émotions sont universelles. Cependant, si l'on prend par exemple la notion d'amour dans le Japon classique (*kohi*, 恋ひ), elle diffère de ce qu'on entend par le terme « amour » dans le monde occidental comme nous le verrons dans la partie 2.2. Il est également possible que l'expérience de la perte puisse elle aussi subir quelques variations en fonction de la sphère culturelle et religieuse de référence.

Concernant la notion de *tsuredzure* qui occupe notre troisième partie, il serait envisageable de rédiger un ouvrage entier sur ce seul sujet. À l'évidence, notre étude ne pourra être que simplifiée, si ce n'est même lacunaire. Néanmoins, le *tsuredzure* joue un rôle si central dans la série des « Cinquante poèmes » qu'il nous a été impossible d'en faire abstraction.

Nous regrettons aussi de ne pas pouvoir présenter ici une traduction intégrale des poèmes de deuil d'Izumi Shikibu. De même, certaines séries que nous présenterons en contrepoint mériteraient une analyse approfondie qu'il nous a été impossible de faire figurer dans le présent travail.

Nous prions le lecteur de bien vouloir prendre ces éléments en considération avant de poursuivre sa lecture.

## 1/ « Cinquante poèmes » et conventions poétiques

Le *waka* est un genre poétique dans lequel les conventions jouent un rôle particulièrement important. Les règles en sont nombreuses et contraignantes, le répertoire d'images est constitué et il existe des catégories précises de poèmes définies par les anthologies impériales telles que les poèmes de saison ou d'amour par exemple. Comment se situent les « Cinquante poèmes » dans un tel contexte littéraire ?

### 1.1 La transtextualité dans les « Cinquante poèmes »

#### 1.1.1 Intertextualité et transtextualité

Comme le rappelle Tiphaine Samoyault dans son ouvrage synthétique sur le sujet, l'intertextualité est une notion complexe dont l'acception a évolué depuis le moment de son introduction à la fin des années 60 par Julia Kristeva, elle-même inspirée par les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme.<sup>25</sup> Nous sommes encore une fois contrainte à la brièveté, aussi avons-nous fait le choix de nous concentrer principalement ici sur le développement qu'en fait Gérard Genette dans *Palimpsestes*.<sup>26</sup>

Dans cet ouvrage, Genette met en avant ce qu'il appelle « transtextualité » soit « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (p.7) et distingue cinq types de relations transtextuelles dont l'intertextualité et l'hypertextualité. De manière simple, selon Genette, l'intertextualité se définit par la présence d'un texte A dans un texte B tandis que l'hypertextualité est le lien unissant un hypotexte A et un hypertexte B qui reprend et transforme le premier. Genette définit ensuite plusieurs types de pratiques intertextuelles (la citation, l'allusion, le plagiat) et hypertextuelles (la parodie, le travestissement et la transposition qui sont des transformations de l'hypotexte puis le pastiche, la charge et la forgerie qui sont des

---

<sup>25</sup> SAMOYAUULT Tiphaine et MITTERAND Henri, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, A. Colin, 2014.

<sup>26</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Collection Points Essais », n° 257, 1992.

imitations de l'hypotexte). Genette précise malgré tout qu'il ne s'agit pas de catégories étanches.

Tenter d'appliquer, tel quel, ce modèle au genre du *waka* soulève nécessairement un certain nombre de problèmes.

Il est en effet évident que la transtextualité est une composante centrale de la poésie *waka*.

D'une part, les poètes font en effet constamment référence à d'autres poèmes antérieurs ou à des situations issues de la littérature classique chinoise ou japonaise. L'emprunt littéral à un poème antérieur sera particulièrement en vogue au XIII<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit d'une figure rhétorique reconnue par les critiques de l'époque nommée *honkadori* (本歌取り, emprunt au poème original). Ainsi, il peut-être impossible de comprendre correctement certains poèmes sans reconnaître l'allusion, parfois extrêmement subtile, faite à un poème antérieur.<sup>27</sup> La maîtrise de ces références est normalement partagée par le poète et le lecteur. De fait, puisque la virtuosité poétique joue un rôle social à la Cour, la culture lettrée nécessaire à cette pratique devait être apprise de tous.<sup>28</sup> Nous nous trouvons ainsi dans un cas de figure où auteur et lecteur maîtrisent tous deux les règles de la composition, ce qui est relativement singulier.

D'autre part, l'univers du *waka* est circonscrit dans un imaginaire collectif très défini. Ainsi est-il interdit d'employer du vocabulaire non poétique comme par exemple des mots d'origine chinoise ou encore de traiter certains sujets tels que la guerre. Les figures rhétoriques, les images, voire les associations d'images sont souvent convenues.

Prenons par exemple l'expression *kahi naki* qui signifie « en vain » écrite en poésie de manière phonétique en *hiragana* (かひなき). Le mot *kahi* 甲斐 a pour

---

<sup>27</sup> Concernant les différentes approches du *honkadori*, voir le chapitre « Variations et références » dans 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 études japonaises, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2001, p 252-282.

<sup>28</sup> Pour un témoignage de l'importance du *waka* dans la vie sociale à la cour de Heian, voir notamment les *Notes de chevet* (枕草子 *makura no sōshi*) de Sei Shōnagon 清少納言. Dans son ouvrage, cette contemporaine d'Izumi Shikibu raconte ses pensées et son quotidien en tant que dame de compagnie faisant partie du véritable salon littéraire de l'impératrice Teishi.

homophone *kahi* 貝. Cette association de termes homophones, et donc de sens, s'est figée. Autrement dit, le mot *kahi* écrit phonétiquement est devenu un mot-pivot (*kakekotoba* 掛詞) pouvant aussi bien signifier « en vain » que « coquillage » et associant les deux sens. Cela a donc entraîné de manière quasiment systématique l'inclusion d'éléments appartenant au champ lexical de la mer dans les poèmes comprenant l'expression « en vain ».

De manière singulière, on remarque également que deux autres figures rhétoriques majeures de la poésie japonaise, à savoir les mots initiateurs (*makura kotoba*) et les mots liés (*engo*) sont également en relation avec la constitution d'une transtextualité convenue. En effet, les mots initiateurs lient de manière fixe des épithètes au sens souvent perdu à des substantifs. On trouve ainsi par exemple *ashihiki no yama*, la montagne où l'on traîne les pieds (traduction conjecturale). Quant aux mots liés, il s'agit de mots associés à d'autre de manière constante (ex : *tama no wo* le fil de la vie et *taheru* disparaître).<sup>29</sup>

Cette circonscription d'un univers poétique au sein duquel il est nécessaire de composer permet, entre autres, aux poètes de pouvoir exprimer des sentiments complexes en peu de syllabes. De fait, le lecteur associe tel motif à telle connotation, ce qui permet à l'auteur de ne pas avoir à expliciter certaines choses.<sup>30</sup>

Il semble difficile de pouvoir appliquer dans un tel contexte les catégories proposées par Genette, lesquelles ont été conçues pour une littérature et un contexte culturel différents. En effet, comment classer par exemple un poème dont les deux premiers vers sont des emprunts à un poème différent ? S'agit-il d'une relation d'intertextualité – puisque nous avons deux vers originaires d'un texte A dans un texte B – ou bien d'une relation d'hypertextualité –étant donné que le texte B peut être vu comme une transformation du texte A ? De la même façon, dans la mesure où le lecteur type du *waka* est supposé avoir la même connaissance des classiques littéraires que l'auteur, quel est le degré d'implicite du renvoi à l'œuvre à laquelle les deux premiers vers ont été empruntés ?

---

<sup>29</sup> Pour plus de détails concernant les figures rhétoriques employées dans le *waka*, voir TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises: la genèse de la poésie en chaîne*, 2004 auquel nous empruntons la traduction des termes techniques.

<sup>30</sup> PIGEOT Jacqueline, *Questions de poésie japonaise*, op.cit.

Dès lors, il semble évident que le fonctionnement de la transtextualité dans l'univers du *waka* est extrêmement particulier. Il en va de même pour le rapport qu'entretiennent auteurs et lecteurs avec la transtextualité. Ce rapport induit nécessairement une conception spécifique de la littérature, mais également une conception singulière du lien entre littérature et monde réel. Il serait donc fort intéressant d'explorer les spécificités de la transtextualité du *waka* et leurs conséquences, mais tel n'est pas notre propos ici.

Nous nous contenterons donc de choisir la voie de la prudence et de nous en tenir au seul emploi du terme de « transtextualité ». En effet, dans le cadre de ce travail de mémoire, nous n'avons pas la possibilité de mener une réflexion approfondie sur la distinction entre l'intertextualité et l'hypertextualité dans le domaine du *waka*. En outre, le terme « intertextualité » pouvant selon les écoles être synonyme de ce que Genette appelle transtextualité ou encore recouvrir d'autres sens, nous évitons ainsi toute ambiguïté.

### 1.1.2 *Izumi Shikibu et la transtextualité*

Le rapport qu'entretient Izumi Shikibu avec la transtextualité est ambigu. Certaines de ses séries entretiennent une relation étroite avec des œuvres antérieures. C'est par exemple le cas de la Centaine d'Izumi Shikibu (poèmes 1 à 97 du *Recueil principal d'Izumi Shikibu*). Dans son commentaire et ses gloses individuelles des poèmes de la Centaine, Kuboki Toshiko montre qu'un grand nombre d'images, d'expressions voire même de vers sont empruntés au *Recueil des dix mille feuilles* (*Man'yō shū*, 萬葉集) et au *Recueil de poèmes de Yoshitada* (*Yoshitada Shū*, 好忠集).<sup>31</sup> Le *Recueil des dix mille feuilles* constitue la plus ancienne compilation de poèmes japonais comprenant des œuvres qui remontent au septième siècle. Quant au *Recueil de poèmes de Yoshitada*, il a été écrit par Sone no Yoshitada 曾禰好忠 (923-1003), le poète qui a introduit le genre de la centaine (*hyakushu*, 百首, composition de cent poèmes).

---

<sup>31</sup> KUBOKI Toshiko 久保木 寿子, *Izumi Shikibu Hyakushu zenshaku* 和泉式部百首全釈, Tōkyō, Kasama Shōin, 2004, 253 p.

Cependant, dans la Centaine d'Izumi Shikibu comme dans nombre d'autres poèmes de cette dernière, les commentateurs signalent également l'emploi d'images inédites. Comme nous l'avons mentionné, les conventions du *waka* sont relativement fixes, l'innovation n'est donc pas une démarche aussi naturelle que l'on pourrait le penser.<sup>32</sup> Il est ainsi généralement considéré qu'une part de l'originalité d'Izumi Shikibu repose sur l'emploi libre d'expressions nouvelles. Toutefois, Inada Toshinori nuance ce propos en démontrant qu'un certain nombre de ces expressions sont des réappropriations et des transformations d'images ou de lexique empruntés à des poètes antérieurs, en particulier Sone no Yoshitada et le célèbre Ariwara no Narihira. Il en va de même pour certains procédés stylistiques comme l'usage de la répétition qui existe dans l'œuvre de Narihira, mais est approfondi et diversifié par Izumi.<sup>33</sup> Notons tout de même qu'on trouve aussi dans l'œuvre d'Izumi Shikibu de manière assez caractéristique des associations nouvelles de motifs préexistants comme nous le verrons à plusieurs reprises dans ce travail.

Par conséquent, il semble que la posture adoptée par Izumi Shikibu vis-à-vis de la transtextualité peut se définir comme suit : comme la grande majorité des poètes de *waka*, Izumi Shikibu emprunte des structures, du lexique et un répertoire d'images à des œuvres antérieures. Néanmoins, elle ne se contente pas de reprendre tels quels ces éléments dans sa poésie car elle se les réapproprie en les modifiant de manière plus radicale que la plupart de ses contemporains, ce qui la distingue de ces derniers. Cette modification est notamment opérée grâce à la combinaison novatrice de plusieurs motifs préexistants ou encore grâce à la réinterprétation de ces derniers qui prennent alors des sens nouveaux.

---

<sup>32</sup> Nous entendons par là que le cliché n'est pas considéré comme une mauvaise chose dont il faudrait absolument se détacher. Bien entendu, l'innovation et l'originalité existent dans le monde du *waka*. Toutefois, il s'agit bien souvent d'une innovation plus nuancée qu'en poésie occidentale. Ainsi, un poète ne cherchera pas forcément à inventer une expression complètement nouvelle, mais il pourra par exemple associer deux images convenues qui n'avaient jamais été employées ensemble. Utiliser des images inédites est une forme d'innovation assez radicale.

Concernant la question de l'imagination dans le *waka*, voir par exemple :

« La caille et le pluvier : l'imagination en poésie à l'époque du *Shinkokin-shū* » in Pigeot Jacqueline, *Questions de poétique japonaise, op. cit.*, p. 31-55.

VIEILLARD-BARON Michel, « Des mots et des couleurs: l'espace de liberté dans la composition de poèmes japonais, *waka*, sur un sujet imposé, *dai* », in *Japon pluriel: actes du premier colloque de la Société Française des Études Japonaises*, Société Française des Etudes Japonaises (éd.), Arles, Picquier, 1995, p. 461-468.

(Ces deux travaux portent sur des époques postérieures à celle d'Izumi Shikibu.)

<sup>33</sup> INADA, *op. cit.*, p. 47-70.

### 1.1.3 « Cinquante poèmes » et référentialité

Comment les « Cinquante poèmes » s'articulent-ils avec une telle logique de la transtextualité ?

Afin de répondre à cette question, nous nous sommes appuyée sur la glose accompagnant chaque poème dans l'édition commentée du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* de Saeki *et al.* qui nous a servi de source principale (voir la section « Notes bibliographiques » pour la référence). Il est à noter que nous avons écarté de notre sélection certains poèmes que le commentaire rapprochait d'autres, soit parce que le lien nous paraissait très lointain, soit parce que le thème commun traité paraissait si universel que nous n'y avons pas vu forcément une relation de transtextualité. Prenons, par exemple, le poème 119 dans lequel le sujet lyrique se demande combien de jours se sont écoulés depuis la mort du de l'être aimé. Le commentaire cite un poème de Mitsune dans lequel le poète se plaint que cela ne fait que quelques jours qu'il a été séparé de son aimée, mais qu'il lui semble que cela fait une éternité. Quand bien même il existe peut-être une certaine proximité, nous n'avons pas noté un rapport flagrant entre les deux poèmes.<sup>34</sup>

Sur les quarante-six poèmes que comporte la série, nous en avons ainsi relevé vingt-trois qui présentent des liens plus ou moins étroits avec d'autres textes. On trouvera ces éléments transtextuels recensés de manière détaillée dans la Figure 2 en annexe. Dans la présente section 1.1, nous souhaitons proposer une vue d'ensemble de la série, aussi ne nous attarderons-nous pas sur chaque poème. Par contre, lors des analyses individuelles que nous proposerons dans la suite de notre exposé, nous reviendrons plus précisément sur la signification des références transtextuelles dans le cadre d'un poème donné.

Contentons-nous pour l'instant de dresser un tableau général.

---

<sup>34</sup> Le lecteur désirant juger par lui-même pour les autres poèmes que nous avons omis pourra se référer aux gloses individuelles des poèmes 121, 136, 146 et 155 de l'édition commentée du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*.



Si l'on s'intéresse à la répartition par section des poèmes de la série liés à des œuvres antérieures, on se rend compte qu'elle est relativement équilibrée. Ainsi, la section « Le regard dans le vague au crépuscule » n'inclut que trois poèmes que l'on peut rapprocher à des textes antérieurs, les sections « Les yeux soudain ouverts au cœur de la nuit » et « Journée passée à la regretter » en comportent quatre, la section « Songeant à lui dans la nuit encore jeune » en contient six et enfin, « Souhaitant sa présence avant le lever du jour » en comporte six.

Remarquons ensuite que la référentialité à un texte antérieur est plus ou moins forte et plus ou moins précise selon les poèmes. Nous avons classé les référentialités figurant dans la série en trois catégories (voir Figure 3 en annexe) :

- Référentialité de type A : Utilisation simple d'un motif courant dans la poésie *waka* à l'époque d'Izumi Shikibu
- Référentialité de type B : Influence possible d'un texte antérieur (avec emploi de motif ou non)
- Référentialité de type C : Référence claire à un texte antérieur ou proximité extrême avec un poème antérieur (avec emploi de motif ou non)

Précisons que nous employons ici le terme de motif dans son acception large : il peut s'agir d'images récurrentes, mais aussi de situations récurrentes.

La référentialité de type A est la moins spécifique des trois. En effet, comme nous l'avons déjà indiqué, l'emploi d'images convenues est caractéristique du *waka*. Sur les vingt poèmes que nous avons isolés, onze présentent ce type de référentialité, ce qui en fait la référentialité majoritaire dans la série. Les motifs en emploi simple que nous avons relevés sont :

- l'herbe d'oubli dont la graine se trouve dans le cœur (117)
- la rosée (118)
- l'invisibilité du vent (123)
- la toile d'araignée (126)
- le crépuscule comme moment où l'être aimé manque le plus (127)
- les manches mouillées de larmes (139, 140)
- le bras du sujet lyrique qui lui sert d'oreiller (141)

- la rencontre avec l'être aimé en rêve (142, 144, 151)
- les vêtements de nuit portés à l'envers (148)
- la baie de Suminoe (149)
- les oiseaux qui crient plaintivement à l'aube (152)
- les bécasses qui se nettoient les plumes (153).

La référentialité de type B est plus précise. Les sept poèmes que nous avons classés comme présentant ce type de référentialité peuvent être rapprochés d'autres textes, soit du fait d'un choix de lexique et une structure similaire (poème 114), soit du fait d'une situation précise commune, dépassant le simple emploi du même motif. Ainsi, par exemple, la contemplation de la lune, qui est un thème courant dans le *waka*, apparaît comme un moyen d'oublier ses peines dans le poème 135 de la série et dans certains poèmes du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)*. Ce n'est pas là une approche courante de la contemplation de la lune, aussi peut-on se demander si Izumi Shikibu s'est inspirée de poèmes particuliers. Cela différencie donc bien ce type de référentialité de la référentialité plus générale que nous avons vu précédemment. Les utilisations particulières de motifs ou les situations spécifiques que nous avons relevées sont :

- le poète se comparant de manière contrastée au mont Fuji en disant brûler d'un feu d'amour invisible (131)
- la bougie soufflée par le vent dans la nuit prenant ainsi une signification bouddhique, mais également une signification liée à la poésie amoureuse chinoise (134)
- l'association de l'être aimé absent au ciel vide (156)
- la tristesse étreignant le poète qui contemple le ciel avant le lever du jour (157).

Nous voudrions également ajouter à ce qui précède le motif des manches teintes à l'encre (115) que ne relèvent pas Saeki *et al.* On trouve des occurrences de ce motif dans les poèmes 843 et 844 appartenant à la section des poèmes de deuil du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

La référentialité de type C, enfin, est extrêmement forte. La référence à un texte antérieur ou la proximité formelle est si claire qu'il est difficile de douter de

l'inspiration du poème de la série. Seuls trois poèmes présentent ce type de référentialité. Notons d'ailleurs que de manière fortuite ou non, les textes auxquels ils font allusion (à l'exception d'un classique chinois) ont été écrits par des femmes.

Le premier de ces poèmes est le 130 du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* qui présente une structure, un thème et un lexique très similaires à ceux du poème 788 du *Recueil postérieur de poèmes glanés parmi les délaissés* (*Goshūi wakashū*, 後拾遺和歌集, quatrième anthologie impériale compilée en 1086). L'auteure de ce dernier poème est Nakatsukasa (中務, 912-992), la fille de la célèbre poétesse Ise (伊勢, 875-938).

*Izumi Shikibu Zokushū*, 130

<u>Sayaka ni mo</u>	Les autres sans doute
<u>Hito ha miruran</u>	La voient briller avec éclat,
<u>Waga me ni ha</u>	Mais à mes yeux,
<u>Namida ni kumoru</u>	Elle est voilée de larmes,
<u>Yohi no tsukikage</u>	La lune dans le ciel nocturne.

*Goshūi waka shū*, 788, Nakatsukasa

<u>Sayaka ni mo</u>	Sans doute voit-on la lune
<u>Mirubeki tsuki wo</u>	Briller avec éclat,
<u>Ware ha tada</u>	Mais pour moi,
<u>Namida ni kumoru</u>	Nombreux sont les moments
<u>Ori zo ohokaru</u>	Où elle est voilée de mes larmes.

Note : *Yohi* désigne plus précisément le début de la nuit.

Le premier et le quatrième vers des deux poèmes sont identiques et le troisième vers est extrêmement proche. Ensuite, dans le deuxième vers, le verbe *miru* 見る, voir, est complété dans le poème de Nakatsuka par l'auxiliaire *beshi* べし et par l'auxiliaire *ran* らん dans celui d'Izumi Shikibu. Ici, ces deux auxiliaires ont la même valeur, celle de la vraisemblance. Enfin, l'on remarque dans les deux poèmes cette opposition entre le cas général, celui des gens qui voient briller la lune et celui du sujet lyrique en larmes, qui ne la voit donc pas clairement. De manière plus abstraite, on peut également dire que le sujet lyrique est à ce point brisé par le chagrin qu'il n'est plus à même percevoir le monde extérieur de manière objective et se trouve plongé dans des ténèbres intérieures.

Le deuxième poème de la série présentant une référentialité de type C est le 138 dans lequel l'image de l'éclair peut faire allusion à plusieurs textes.

*Izumi Shikibu Zokushū, 138*

<i>Nagusamete</i>	Je serais heureuse
<i>Hikari no ma ni</i>	Si dans un éclair je pouvais
<i>Aru beki wo</i>	Vous apercevoir mais
<i>Miete ha mienu</i>	A peine aperçue, la voilà disparue
<i>Yohi no inadzuma</i>	La foudre qui traverse le ciel nocturne.

*Kokin waka shū, 548, anonyme*

<i>Aki no ta no</i>	Je ne peux vous oublier un instant,
<i>ho no uhe wo terasu</i>	Ne serait-ce que le temps
<i>Inadzuma no</i>	Que dure l'éclair
<i>Hikari no ma ni mo</i>	Illuminant les épis de riz
<i>Ware ya wasururu</i>	De la rizière à l'automne !

*Goshūi waka shū, 883, Taifu*

*Alors que Michikaze était venu en secret, comme ses parents l'ayant appris lui avaient interdit de voir ce dernier, elle lui fit envoyer :*

<i>Ito kakute</i>	Plutôt que cela
<i>Yaminuru yori ha</i>	Se termine de la sorte,
<i>Inadzuma no</i>	Si seulement je pouvais vous voir
<i>Hikari no ma ni mo</i>	Ne serait-ce que le temps
<i>Kimi wo miteshika</i>	Que dure un éclair de lumière!

Par souci d'intelligibilité, il nous a fallu utiliser des expressions différentes pour traduire l'expression « [*inadzuma no*] *hikari no ma ni* » (« l'instant pendant lequel est visible la lueur [de l'éclair]») qui apparaît dans les trois poèmes. Le poème 883 du *Recueil postérieur de poèmes glanés parmi les délaissés (Goshūi wakashū)*, dont l'auteure est la poétesse Taifu (大輔, Xème siècle) est très proche du poème d'Izumi Shikibu dans la mesure où les deux sujets lyriques féminins souhaiteraient voir leur amant, même très brièvement. (Dans le cas de Taifu, il s'agit du célèbre Ono no Michikaze 小野道風 (894-966), l'un des trois grands calligraphes *Sanseki*). Cependant, dans le cas du poème d'Izumi Shikibu, on peut aussi penser qu'à cela s'ajoute

implicitement l'idée que le sujet lyrique ne peut oublier celui qu'il aime, même pour un bref instant, à l'instar du sujet lyrique du poème 548 du *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokinshū*). En effet, puisque les poètes de l'époque de Heian étaient censés mémoriser les poèmes des anthologies impériales, il est possible de penser que l'expression « *inadzuma no hikari no ma ni* » leur rappelait immédiatement ce dernier poème et les sentiments qui y sont exprimés.

Saeki *et al.* précisent également dans leur commentaire du poème 138 qu'il est possible de considérer l'éclair comme une métaphore du prince Atsumichi. Or l'association entre l'être aimé et l'éclair trouve ses sources dans la littérature chinoise. Saeki *et al.* signalent que cela dénote une connaissance de la littérature chinoise plus approfondie que la moyenne pour une femme et estiment que Izumi Shikibu aurait pu acquérir ce savoir directement auprès d'Atsumichi lequel, en tant qu'homme, était érudit en ce domaine.

Le poème 154 du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* fait quant à lui une référence très claire au poème 55 du *Recueil d'Ise* (伊勢集, *Ise Shū*, date inconnue) de la poétesse Ise.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 154

<u>Tama sudare</u>	Quand après avoir descendu
<u>Tarekomete nomi</u>	Les stores ouvragés,
<u>Neshi toki ha</u>	A l'intérieur, je m'endormais,
<u>Aku tefu koto mo</u>	Je ne remarquais même pas
<u>Shirareya ha seshi</u>	Quand le jour se levait.

*Ise shū*, 55

Composé pour un paravent du palais Teiji no in représentant une scène du *Chant des longs regrets* :

<u>Tama sudare</u>	Sans avoir remonté / Sans avoir remarqué
<u>Akuru mo shirade</u>	Les stores ouvragés, / Que le jour se levait
<u>Neshi mono wo</u>	Dormais-je alors mais
<u>Yume ni mo miji to</u>	Désormais je songe que sans doute
<u>Omohikeru kana</u>	Même en rêve je ne pourrai vous voir !

Le poème d'Ise a été composé pour accompagner un paravent représentant une scène du *Chant des longs regrets* (長恨歌, *Chang Hen Ge*, 809), un poème épique du célèbre poète Bai Juyi (白居易, 772-846) de la dynastie des Tang (618-690, 705-907). Le *Chant des longs regrets* a pour sujet l'histoire tragique de l'amour de l'Empereur Xuanzong (唐玄宗 685-762) pour sa concubine favorite Yang Guifei (楊貴妃, 719-756) qu'il est finalement contraint de faire exécuter.

Selon Kurata Minoru, les trois premiers vers du poème d'Ise se fondent sur un passage du *Chant des longs regrets* dans lequel l'Empereur, après une nuit passée avec son aimée, se réveille alors que le soleil est déjà haut dans le ciel. Kurata explique également que les deux derniers vers du poème d'Ise font allusion à un passage ultérieur du *Chant* dans lequel il est dit que, bien des années après l'exécution de Yang Guifei, l'Empereur n'a pas pu rencontrer la défunte dans ses rêves.<sup>35</sup>

Le premier vers du poème d'Izumi Shikibu est identique à celui d'Ise. Les troisièmes vers de ces deux poèmes sont également très similaires (Ise : *Neshi mono wo*, je dormais pourtant, Izumi : *Neshi toki ha*, quand je m'endormais). Dans les deux poèmes, les sujets lyriques éprouvent un tel bonheur lors de la nuit passée avec l'être aimé qu'ils dorment sans même se soucier du jour qui se lève.

Toutefois, Izumi Shikibu présente la situation de manière un peu différente d'Ise. Cette dernière emploie le terme *aku* あく comme mot-pivot signifiant aussi bien « se lever » pour le jour que « remonter [les stores] ». Par contre, Izumi Shikibu emploie le mot opposé *tarekomu* たれこむ signifiant « descendre les stores et s'enfermer à l'intérieur ». Ainsi, si le poème d'Ise commence à la fin de la nuit que l'Empereur a passée avec Yang Guifei, le poème d'Izumi Shikibu débute quant à lui par l'action volontaire du sujet lyrique qui ferme les stores pour mieux s'abandonner à l'être aimé et se couper du monde extérieur. De fait, nous voyons ici dans l'emploi du verbe *tarekomu* une emphase sur la volonté du sujet lyrique, ce qui exprime donc

---

<sup>35</sup> KURATA Minoru 倉田 実, « “Ise shū” to “Genji monogatari”: Ise uta no kaku in.yō 『伊勢集』と『源氏物語』: 伊勢歌の歌句引用 », *Ōtsuma kokubun* 大妻国文, *Ōtsuma jōshi daigaku*, vol. 39, 2008, p. 4. Plus précisément, le poème d'Ise fait allusion à des vers du poème original.

Au sujet de la composition japonaise à partir de vers chinois, voir 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*, 1995, n°17. Le travail de la citation en Chine et au Japon, sous la direction de Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot. p. 67-90.

l'intensité de la passion qu'il éprouve. Notons que, justement, l'affirmation de la véhémence des sentiments du sujet lyrique est assez caractéristique d'Izumi Shikibu. Nous retrouvons ici la même démarche remarquée par Inada à propos des expressions d'Izumi Shikibu généralement considérées comme originales, mais qui sont en fait des modifications d'expressions déjà existantes. En effet, dans le poème 154, Izumi Shikibu se fonde sur un matériau déjà existant, à savoir le poème d'Ise, mais elle se le réapproprie de manière à l'adapter à son univers personnel.

Une deuxième différence apparaît au niveau de la structure des deux poèmes.

Le poème d'Ise est bipartite : les trois premiers vers font allusion au passé heureux du temps du vivant de Yang Guifei, tandis que les deux derniers vers reviennent au présent malheureux, à la solitude dans laquelle est plongée l'Empereur après la mort de son aimée. Le poème d'Izumi Shikibu ne décrit explicitement que le passé, ce qui met en avant ce souvenir chéri par le sujet lyrique.

Le présent, cependant, est suggéré de manière implicite. En effet, en employant des expressions provenant du poème d'Ise, Izumi Shikibu renvoie le lecteur à ce dernier et l'invite ainsi à superposer la situation de l'Empereur à celle que vit le sujet lyrique. De plus, dans le poème d'Ise, l'Empereur se lamente de ne pas voir Yang Guifei, même en rêve. Or, dans les « Cinquante poèmes », toute la section « Les yeux ouverts soudainement au cœur de la nuit » est consacrée à la tristesse qui accable le sujet lyrique au point de l'empêcher de trouver le sommeil. Dans cette section, les poèmes 142 et 144 ont pour objet l'espoir de rencontrer le défunt en rêve. Cependant, l'on apprend dans le poème 151 de la section suivante que l'aube s'est levée sans que le sujet lyrique ait pu rêver de l'être aimé, sans doute parce que le premier n'a pas pu dormir. Autrement dit, pour suggérer le présent, Izumi Shikibu joue sur deux relations de transtextualité : celle qui unit le poème 151 à celui d'Ise et celle qui unit le même poème aux autres poèmes des « Cinquante poèmes ».

La relation de transtextualité qui relie le poème d'Izumi Shikibu à celui d'Ise le lie également par extension au *Chant des longs regrets*. Si l'on considère qu'il y a bel et bien identité entre le sujet lyrique et Izumi Shikibu, et donc aussi entre le défunt et Atsumichi, on peut dire qu'Izumi Shikibu superpose les moments heureux de sa relation avec Atsumichi aux nuits que passait l'Empereur avec Yang Guifei. Il en va de

même pour le chagrin d'Izumi Shikibu après la perte d'Atsumichi, sentiment qui ne fait plus qu'un avec celui de l'Empereur auquel manque son aimée. On peut donc considérer qu'en plaçant son poème dans la filiation d'un classique de la littérature chinoise, et plus encore, en fondant l'un dans l'autre son amour pour le prince et l'amour légendaire de l'Empereur pour Yang Guifei, Izumi Shikibu magnifie sa relation avec Atsumichi.

On a vu que dans les « Cinquante poèmes », seuls trois poèmes font clairement référence à d'autres œuvres antérieures, auxquels s'ajoutent sept autres poèmes qui sont possiblement inspirés d'œuvres précises. Quinze poèmes emploient simplement des motifs courants dans l'univers du *waka*. Ainsi, dans les « Cinquante poèmes », la référentialité n'est dans l'ensemble pas très forte. Plus encore, elle n'est présente que dans à peine plus de la moitié des poèmes, ce qui est relativement peu compte tenu de la forte référentialité caractérisant l'univers du *waka* en général.

Autrement dit, la série des « Cinquante poèmes » se présente dans l'ensemble comme un groupe de poèmes dont l'univers se détache en partie du monde balisé du *waka*. Il est donc possible d'y voir, dans une certaine mesure, une volonté de créer un univers personnel.

Nous souhaitons désormais nous intéresser à la place des « Cinquante poèmes » parmi les autres poèmes de deuil que l'on peut trouver dans la littérature japonaise classique.

## **1. 2 « Cinquante poèmes » et autres *aishō uta***

Dans cette partie 1.2, nous comparerons les « Cinquante poèmes » aux poèmes de deuil du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)* ainsi qu'aux autres poèmes à la mémoire d'Atsumichi figurant dans le *Second Recueil d'Izumi Shikibu*.

Izumi Shikibu, on le sait, s'inspire parfois du *Recueil des dix mille feuilles (Man'yō shū)* comme dans le cas de la Centaine par exemple. Cependant, nous avons dû ici nous résoudre à écarter les poèmes funéraires *banka* du *Recueil des dix mille*



*feuilles* pour plusieurs raisons. Premièrement, le *Recueil des dix mille feuilles* inclut des poèmes composés entre le septième et le huitième siècle. Il s'agit donc d'une poésie à l'origine à caractère officiel voire rituel différente de la poésie plus personnelle de l'époque de Heian.<sup>36</sup> Comparer les poèmes d'Izumi Shikibu aux poèmes du *Recueil des dix mille feuilles* reviendrait donc à comparer deux genres poétiques sensiblement différents. Deuxièmement, le *Recueil des dix mille feuilles* comporte 4516 poèmes répartis en vingt volumes et les *banka* sont disséminés dans plusieurs volumes, à l'inverse des *aishō uta* du *Recueil de poèmes anciens et modernes* qui sont circonscrits dans le seul volume 16. Recenser les *banka* du *Recueil des dix mille feuilles* puis dégager leurs caractéristiques aurait nécessité une étude approfondie du sujet dont l'ampleur dépasserait très largement le cadre du présent travail.

Pour autant, nous ne pouvons-nous permettre une impasse sur le *Recueil de poèmes anciens et modernes* puisque cette anthologie impériale de *waka* était la référence obligatoire pour les poètes de l'époque de Heian. Le *Recueil de poèmes anciens et modernes* comporte 33 *aishō uta* correspondant aux poèmes 829 à 862 tous inclus dans le volume 16. Nous n'avons pas pu présenter de traduction intégrale de ces trente-trois poèmes dans ce mémoire. Toutefois, le lecteur intéressé par une traduction en langue anglaise du *Recueil de poèmes anciens et modernes* pourra se référer aux travaux de Helen Mc Cullough ou à ceux de Laurel Rodd et Mary Henkenius.<sup>37</sup> Nous proposerons néanmoins ici quelques traductions de poèmes sélectionnés à titre d'exemple ou encore parce que nous les trouvions particulièrement pertinents au regard du sujet qui nous intéresse ici.

### 1.2.1 Les « Cinquante poèmes » et le Recueil de poèmes anciens et modernes (*Kokinshū*)

Les poèmes de deuil du *Recueil de poèmes anciens et modernes* forment un ensemble assez varié qui se prête difficilement à la généralisation. Nous avons pu

---

<sup>36</sup> Concernant le passage d'une poésie officielle à une poésie plus personnelle voir LEVY Ian Hideo, *Hitomaro and the Birth of Japanese Lyricism.*, Princeton, Princeton Univ Press, 2014, 186 p.

<sup>37</sup> MC CULLOUGH Helen (trad.), *Kokin Wakashū: the First Imperial Anthology of Japanese poetry: with Tosa nikki and Shinsen waka*, Stanford, Calif, Stanford Univ. Press, 1985, 388 p ; RODD, L., HENKENIUS, M. (trad.), *Kokinshū: a Collection of Poems Ancient and Modern*, Boston, MA, Cheng & Tsui Co, coll. « C&T Asian literature series », 1996, 442 p.

cependant dégager quatre tendances générales qui se retrouvent parfois dans un seul poème :

- Poèmes énonçant des vérités générales sur la fuite du temps ou l'impuissance de l'homme face à la mort (833, 834, 835, 836, 837, 842, 850, 859)

Ex :

*Kokin waka shū*, 834, Mibu no Tadamine

*Composé à la mort d'un de ses amis :*

<i>Nuru ga uchi ni</i>	Devrions-nous appeler « rêve »
<i>Miru wo nomi ya ha</i>	Seulement ce qui nous apparaît
<i>Yume to ihan</i>	Pendant notre sommeil ?
<i>Hakanaki yo wo mo</i>	Ce monde éphémère non plus
<i>Utsutsu to ha mizu</i>	Ne me paraît pas réel !

- Poèmes faisant directement référence à des éléments biographiques du défunt tels que son nom, le lieu où il a été enterré ou des faits accomplis de son vivant (830, 831, 832, 839, 845, 846,848, 849, 850, 852, 853,854, 856)

Ex :

*Kokin waka shū*, 832, Kanetsuke no Mineo

*Composé après l'enterrement du Ministre de Horikawa [Fujiwara no Motosuke] à Fukakusayama [« montagne aux hautes herbes »] :*

<i>Fukakusa no</i>	Ô cerisiers de la plaine
<i>Nobe no sakura shi</i>	Aux hautes herbes de Fukakusa,
<i>Kokoro araba</i>	Si vous avez un cœur,
<i>Kotoshi bakari ha</i>	Cette année seulement
<i>Sumizome ni sake</i>	Fleurissez d'un noir d'encre !

- Poèmes ayant pour objet la douleur éprouvée par la personne en deuil exprimée de manière directe (829,833, 838, 841, 843, 844, 845, 847, 851, 854, 855) ou plus indirecte à travers une description du paysage (840, 846 , 848, 852, 856)

Ex :

*Kokin waka shū, 844, Anonyme*

*Alors qu'il pleurait un parent de sa femme dans un temple de montagne, quelqu'un lui ayant demandé de ses nouvelles, il composa ce poème en réponse :*

<i>Ashihiki no</i>	Dans la montagne
<i>Yamabe ni ima ha</i>	Où l'on traîne des pieds
<i>Sumizome no</i>	Je séjourne et les manches
<i>Koromo no sode no</i>	Teintes à l'encre de mon habit
<i>Hirutoki mo nashi.</i>	Ne sèchent pas même un instant.

Note 1 : On peut remarquer la similitude avec le poème 115 des « Cinquante poèmes » où apparaît également le motif des manches teintes à l'encre ne pouvant sécher tant le poète pleure.

Note 2 : Comme nous l'avons déjà signalé, *ashihiki no* (où l'on traîne les pieds) et un mot-initiateur toujours lié à *yama* (montagne). Son sens s'était déjà perdu à l'époque du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, mais permet de placer le poème dans un contexte poétique.

Note 3 : Au troisième vers, le mot *sumizome* est un mot-pivot puisque *sumi* peut signifier « encre » ou « habiter ». Cela permet ici de passer de manière fluide de la première information transmise au destinataire (« je suis dans les montagnes ») à la deuxième (« je passe mes journées endeuillé »).

Ex :

*Kokinshū, 840, Ōshikōchi no Mitsune*

*Composé alors qu'il pleurait sa mère :*

<i>Kaminadzuki</i>	Les feuilles rougies de l'automne
<i>Shigure ni nururu</i>	Trempées par les averses de saison
<i>Momidjiba ha</i>	Au mois sans dieux
<i>Tada wabibito no</i>	Ne sont en fait autres que
<i>Tamoto narikeri</i>	Les manches des gens qui se lamentent !

Note 1: Selon les interprétations, *wabibito* peut aussi être compris comme

« celui qui se lamente » donc le poète.

Note 2 : Le mois sans dieux est une appellation du dixième mois qui repose sur les croyances shintō. En effet, selon ces dernières, tous les dieux du pays quittent leurs sanctuaires respectifs pour se rassembler au sanctuaire d'Izumo lors du dixième mois.

- Poèmes composés par les poètes se sentant sur le point de mourir (858, 859, 860, 861, 862)

Ex :

*Kokin waka shū*, 861, Ariwara no Narihira

*Poème composé alors qu'il était affaibli par la maladie :*

<i>Tsui ni yuku</i>	J'ai toujours entendu dire
<i>Michi to ha kanete</i>	Qu'existe une route que tous
<i>Kikishikado</i>	Doivent ultimement emprunter,
<i>Kinofu kefu to ha</i>	Mais hier je ne pensais certes pas
<i>Omohazarishi wo</i>	Qu'il me faudrait la prendre ce jour.

Dans les « Cinquante Poèmes » du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*, on ne trouve naturellement aucun poème comme celui de Narihira puisque ce n'est pas sa propre mort imminente que pleure le sujet lyrique.

Les poèmes énonçant des vérités générales dans la série des « Cinquante poèmes » sont au nombre de deux : il s'agit des poèmes 133 et 139.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 139

<i>Okiwitsutsu</i>	Pour celui qui reste éveillé
<i>Mono omofu hito no</i>	Plongé dans la mélancolie,
<i>Yohi no ma ni</i>	La nuit n'est pas faite
<i>Nuru to ha sode no</i>	Pour dormir mais pour
<i>Koto ni zo arikeru</i>	Mouiller ses manches !

Le poème 139 est relativement simple et exploite le mot-pivot *nuru* signifiant aussi bien « dormir » que « mouiller ». Izumi Shikibu joue sur ce terme pour affirmer que les gens malheureux ne dorment pas la nuit, mais mouillent leurs manches de larmes. Notons toutefois que l'énonciation de cette vérité générale n'est pas tout à fait

impersonnelle. En effet, *nuru to ha sode no/koto ni zo arikeru* (litt. : ce qui est mouillé, ce sont les manches !) n'est pas une affirmation neutre en raison de l'emploi de l'expression *ni zo arikeru*. L'auxiliaire *keri* (ici adjoind au verbe être *ari* à la forme déterminante *keru* à cause de la particule *zo*) marque la prise de conscience. La particule *zo* est emphatique. *Ni zo arikeru* permet d'insister sur le fait que les gens malheureux ne dorment pas, mais mouillent leurs manches et traduit également la surprise du locuteur. Habituellement, les gens dorment la nuit. A l'occasion de la souffrance occasionnée par la mort du prince qui l'empêche de dormir, le sujet lyrique fait une découverte en se détachant de la normalité. L'expression *ni zo arikeru* permet ainsi de montrer que la vérité générale énoncée dans le poème est le fruit de l'expérience du sujet lyrique qui est parvenu à cette conclusion inattendue du fait de ses tourments.

Le poème 133 est plus complexe.

*Izumi Shikibu Zokushū, 133*

<i>Yohi goto ni</i>	Ah, ces larmes
<i>Mono omofu hito no</i>	Versées par ceux qui
<i>Namida koso</i>	Se lamentent dans la nuit,
<i>Chidji no kusaba no</i>	Se sont-elles déposées en rosée
<i>Tsuyu to okurame</i>	Sur les herbes innombrables ?

L'auxiliaire *ran* (figurant à la fin du poème à la forme *izen-kei rame* à cause de la particule *koso*) a valeur de conjecture et montre donc bien que l'énonciation de cette vérité générale est soumise à la subjectivité du locuteur.<sup>38</sup> Ce poème semble de prime abord similaire au poème 840 du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)* cité page 44 dans lequel Mitsune associe l'image des manches mouillées de larmes et celle des feuilles d'automne trempées par la pluie. Cependant, il existe une différence majeure entre les deux poèmes.

---

<sup>38</sup> Remarquons que de toute façon, dans le cadre de la poésie *waka*, il nous paraît difficile de trouver un énoncé entièrement neutre puisqu'il s'agit de poésie lyrique et donc intimement liée à la subjectivité. Les poèmes du *Kokinshū* présentent des marques grammaticales de subjectivité au même titre que les poèmes d'Izumi Shikibu. Nous signalons néanmoins ces éléments afin de ne pas donner à penser au lecteur que les poèmes énonçant des vérités générales sont semblables à des sortes de maximes ou de proverbes.

Mitsune superpose les deux images avec d'une part *shigure ni nururu momidjiba* (« les feuilles d'automnes trempées par les averses ») et d'autre part *wabibito no tamoto* (« les manches des gens qui se lamentent »). Même si le poète emploie l'adverbe *tada*, que nous avons traduit par « n'être autre que », les deux réalités ne se rejoignent pas puisqu'il précise bien que ce sont les averses, et non les larmes, qui mouillent les feuilles d'automne. Ces dernières d'ailleurs sont bien identifiées au début du poème comme des feuilles et non pas comme des manches.

Izumi Shikibu, quant à elle, fond l'une dans l'autre la réalité intérieure et la réalité extérieure. En effet, dans le poème 133 du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*, il n'y a qu'un seul élément trempé : les herbes. Cela permet d'éviter une séparation tranchée entre deux situations à l'instar de ce que l'on trouve dans le poème de Mitsune. De plus, Izumi Shikibu ne sépare pas les larmes de la rosée puisqu'elle emploie l'expression *namida koso/ [...]tsuyu to okurame* (« ce sont les larmes/qui se déposent en rosée »). De la sorte, presque à la manière d'un mythe, ce poème propose une explication d'un phénomène du monde naturel par une réalité humaine. Cette association est d'autant plus pertinente que, sous l'influence de la pensée bouddhique, la rosée est le plus souvent associée à l'impermanence. Or le poème 133 appartient à une série de deuil, ce qui suggère implicitement que les larmes devenues gouttes de rosée sont versées sur la mort d'un être cher, manifestation par excellence de cette même impermanence.

De manière plus générale, ce brouillage des limites entre la réalité intérieure et la réalité extérieure se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Izumi Shikibu. Dans les « Cinquante poèmes » on peut citer les poèmes 118 et 121, même si le brouillage intervient à degré moindre que dans le poème 133.

*Izumi Shikibu Zokushū, 118*

<i>Kimi wo omofu</i>	Mon cœur auquel
<i>Kokoro ha tsuyu ni</i>	Vous manquez a beau ne point
<i>Aranedomo</i>	Etre goutte de rosée,
<i>Hi ni atetsutsu mo</i>	Lui aussi est anéanti quand
<i>Kiekaheru kana</i>	Le touchent les rayons du soleil !

La « rosée » *tsuyu* et « disparaître » *kiyu* sont des mots conventionnellement liés dans la poésie japonaise (*engo*). Ici, *kiyu*, que l'on trouve dans le verbe composé *kiekaheru* (« disparaître complètement ») joue le rôle de mot-pivot. Associé avec *kokoro*, le cœur, il prend en effet aussi le sens d'« avoir l'impression de mourir ». Dans notre proposition de traduction, nous avons donc choisi l'expression « être anéanti » qui signifie « disparaître complètement », mais peut aussi être lié à une tristesse ou une souffrance intense.

Ce poème est ambigu. En effet, il débute par une affirmation de la séparation entre réalité intérieure et extérieure. Toutefois, le sujet lyrique réalise ensuite que ces deux réalités concordent : comme la rosée s'évanouissant au soleil, le poète sent son cœur se briser en voyant un nouveau jour se lever dans un monde où l'être aimé n'est plus. Il s'agit jusque-là encore d'une concordance entre deux réalités et pas de la réunification en une seule de ces deux dernières. Cependant, l'expression *hi ni atetsutsu* (« frappé par les rayons du soleil ») qui se rapporte à une action extérieure et physique s'applique également au cœur, siège métaphorique des sentiments. On peut donc, dans une certaine mesure, voir là un brouillage des limites entre réalité extérieure et réalité intérieure.

On observe également le même phénomène dans le poème 121 :

*Izumi Shikibu Zokushū*, 121

<i>Yama no ha ni</i>	Dès que je vois disparaître
<i>Iru hi wo mitemo</i>	Le soleil derrière la crête,
<i>Omohi idzuru</i>	Me revient votre souvenir
<i>Namida ni itodo</i>	Et avec mes larmes,
<i>Kurasaruru kana</i>	Tout s'assombrit.

Note : *idzuru* 出づる est un mot-pivot qui permet d'enchaîner *omohi idzu* 思ひ出づ (se souvenir) et *idzuru namida* 出づる涙 (mes larmes qui coulent).

Ici, nous est d'abord décrit le monde extérieur en opposition avec l'intériorité du sujet lyrique. En effet, *idzu* (littéralement sortir) est l'antonyme (対語 *taigo*) de *iru* 入る (entrer, se coucher pour le soleil). Cela entraîne une opposition entre le soleil qui se couche (*iru hi*) et les souvenirs qui surgissent (*omohi idzu*).<sup>39</sup> Cependant, le sujet lyrique commence ensuite à pleurer et l'assombrissement de son humeur coïncide

<sup>39</sup> Il est à noter que cette opposition est entraînée par un mécanisme formel (l'emploi de deux antonymes). On peut toutefois trouver une explication logique au fait que le sujet lyrique se rappelle du défunt au moment du coucher du soleil. En effet, dans la littérature de l'époque de Heian, les amants se rejoignent souvent peu après le crépuscule.

alors avec l'assombrissement du ciel. Plus qu'une superposition, il s'agit ici d'une surimposition de deux réalités qui finissent par se fondre en une seule.

Notons que cette surimposition peut également s'effectuer, de manière plus classique, grâce à l'emploi d'un *kakekotoba*. On en trouve un exemple dans le poème 153 avec l'expression *waga mune no/akubeki toki ya* « quand donc mon cœur/va-t-il s'éclaircir ? ». Le verbe *Aku* 明く, « s'éclaircir » permet de mettre en relation monde intérieur (l'éclaircissement de l'humeur) et monde extérieur (l'éclaircissement du ciel). Dans ce cas, on passe du monde intérieur (l'éclaircissement de l'humeur) au monde extérieur (l'éclaircissement du ciel).

Nous venons donc d'étudier les spécificités des deux poèmes des « Cinquante poèmes » énonçant des vérités générales. Signalons qu'on trouve également dans la série un poème qui part de la vérité générale pour revenir au cas particulier. Dans le poème 144, le sujet lyrique exprime l'espoir de voir l'être aimé en rêve puisqu'il a déduit que, si les gens malheureux parviennent parfois à dormir, c'est parce qu'ils peuvent rencontrer en rêve les personnes qu'ils aiment. Cela signifie donc que lui aussi devrait être à même de voir le défunt.

S'agissant maintenant des poèmes faisant allusion à des éléments biographiques précis comme le nom du défunt ou des lieux qu'il aurait fréquentés, nous n'en avons relevé aucun dans les « Cinquante poèmes ». De plus, dans cette série, aucun objet matériel ne renvoie le sujet lyrique à un souvenir spécifique du défunt.<sup>40</sup> Toutefois, Takeda Sanae rapproche dix expressions que l'on trouve dans les « Cinquante poèmes » avec les poèmes du *Journal* où est narré le début de la relation entre Atsumichi et Izumi.<sup>41</sup>

Les expressions dont il s'agit sont les suivantes :

- *madoromade* (sans fermer l'œil, *Second Recueil* SR 146, *Journal* J 45, 46,55)

---

<sup>40</sup> De manière évidente, l'absence du défunt est ressentie par le sujet lyrique puisque le défunt venait passer la nuit avec le sujet lyrique mais ne vient plus désormais. Néanmoins, il ne s'agit pas à notre sens d'un souvenir spécifique comme si par exemple, la poétesse se lamentait à la vue de l'endroit où son amant avait l'habitude de s'asseoir pour converser avec elle.

<sup>41</sup> TAKEDA, *op. cit.*



- *ahare iku ka ni narinuran* (hélas, combien de jours se sont écoulés, SR 114, J 45)
- *...no ma... ni kahete* (en échange de...à l'instant... , SR 122, J 12)
- *tamakura* (mon bras comme oreiller, SR 141, J 50 à 56)
- *matamashi* (verbe attendre + auxiliaire *mashi* de l'irréel, SR 132, J 16)
- *shigi* (bécasses, SR 153, J 74), *yo mo sugara* (ayant passé la nuit, SR 152, J 23)
- *yume ni dani mide akasu* (le jour s'est levé sans vous avoir vu même en rêve, SR 151, J 14)
- *kusaba no tsuyu* (la rosée sur les herbes, SR 133, J 32)
- *tori no ne ni odorokasare* (être réveillé par le chant des oiseaux, SR 150, J 28).

Takeda fonde son argumentation sur le fait que ces expressions sont employées dans des contextes similaires dans le *Journal* et dans les « Cinquante poèmes ». Cependant, il s'agit d'expressions qui sont en littérature assez généralement liées à l'amour ou à l'impermanence dans le cas de la rosée sur les herbes. L'emploi de ces expressions ne nous semble donc pas devoir nécessairement impliquer une référence à un poème précis.

Ainsi dans les « Cinquante poèmes », on ne trouve que deux poèmes énonçant des vérités générales et on n'en relève par ailleurs aucun faisant allusion directement à un élément biographique précis relatif au défunt ou à un objet, un endroit qui lui est lié spécifiquement.

De fait, la seule lecture de la série suffit pour se rendre compte que c'est bien la tristesse poignante du sujet lyrique qui est véritablement au cœur des « Cinquante poèmes ».

Sur le plan rhétorique, la plupart de ces poèmes se distinguent de ceux du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)* par leur simplicité. En effet, de nombreux poèmes sont composés dans un style des plus directs, presque oral. Prenons comme exemple le poème 129 :

*Izumi Shikibu Zokushū, 129*

<i>Yufugure ha</i>	Au crépuscule,
<i>Kumo no keshiki wo</i>	A peine ai-je aperçu
<i>Miru kara ni</i>	La forme des nuages
<i>Nagameji to omofu</i>	Que je n'ai plus le cœur
<i>Kokoro koso tsuke</i>	A les contempler.

Quand bien même la thématique de ce poème serait inspirée par un poème du *Recueil de poèmes anciens et modernes* (voir Figure 1 en annexe), les expressions et le vocabulaire employés restent très simples. En effet, à l'instar de Saeki *et al.*, nous ne relevons ici ni mot-pivot, ni mots liés ni antonymes (対語 *taigo*). Le sens du poème sera explicité dans notre partie 2.1.1.

Dans certains cas extrêmes, le poème ne devient qu'une plainte, sans la moindre allusion au monde extérieur :

*Izumi Shikibu Zokushū, 113*

<i>Kagiruran</i>	Ma vie, sans doute, est vouée
<i>Inochi itsu tomo</i>	A s'achever mais quand ?
<i>Shirazu kashi</i>	Cela, je ne le sais même pas !
<i>Ahare itsu made</i>	Ah jusqu'à quand donc
<i>Kimi wo shinoban</i>	Vais-je vous regretter ?

Les poèmes de la série sont donc d'avantage ancrés dans la réalité intérieure (la douleur) ou extérieure (par exemple le crépuscule qui tombe) du sujet lyrique que dans le monde poétique habituel tel qu'il apparaît dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes*.<sup>42</sup> Pour autant, les éléments de la nature qu'Izumi Shikibu a choisi d'intégrer

---

<sup>42</sup> La différence de tonalité entre les « Cinquante poèmes » et les poèmes de deuil du *Recueil de poèmes anciens et modernes* a également été notée par Roselee Bundy qui a aussi analysé les poèmes de deuil du *Recueil postérieur de poèmes choisis* (*Gosen waka shū*). Elle y consacre le paragraphe suivant : « Les Cinquante poèmes se différencient également en genre et en nature des poèmes choisis pour les deux premières anthologies impériales, le *Kokinshū* et le *Gosen wakashū* 後撰和歌集 (951). Les élégies dans le *Kokinshū* sont pour la plupart écrites par des hommes et il n'y figure aucun poème dans lequel une femme pleure la mort d'un mari ou d'un amant, sans doute pour rester en accord avec l'intérêt des compilateurs pour la poésie officielle. Six poèmes sur trente-quatre, tout en pouvant être reliés à la mort

à ses poèmes ne sont pas anodins, nous en présenterons une analyse détaillée dans notre partie 2.1.

### 1.2.2 Les «Cinquante poèmes » et les autres poèmes de deuil écrits par Izumi Shikibu

Les particularités que nous venons de mettre en avant sont-elles propres aux « Cinquante poèmes » ou bien sont-elles à imputer de manière plus générale au style d'écriture d'Izumi Shikibu ?

Pour répondre à cette question, nous avons lu les autres poèmes de deuil qu'Izumi Shikibu écrit à la mémoire d'Atsumichi (poèmes 38 à 112 et 158 à 159 du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*). Nous avons relevé quatre différences fondamentales avec les « Cinquante poèmes ».

Premièrement, chaque poème de deuil hors « Cinquante poèmes » possède un *kotobagaki* (daté ou non) qui précise ses circonstances de composition et ancre donc le poème dans une temporalité spécifique.

Dans le poème suivant par exemple, on retrouve l'expression *kurozome* (teint à l'encre) déjà vue dans les « Cinquante poèmes ». Elle s'applique ici non pas aux manches, mais aux fleurs de prunier que l'on fait envoyer à la poétesse, fleurs métaphoriquement teintées de noir par la tristesse de cette dernière qui l'empêche de goûter à la beauté du monde extérieur. Le *kotobagaki* indique les circonstances précises de composition et le contenu du poème en découle directement.

---

d'un individu précis, portent un sens plus universel, celui de la nature transitoire des éléments. Le livre des élégies du *Gosenshū* est caractérisé par un large nombre d'échanges poétiques dans lesquels la tristesse ou le réconfort sont partagés avec des proches ou des connaissances. Les élégies compilées dans le *Kokinshū* et le *Gosenshū* ne partagent pas l'intensité des expressions du manque, voire même du manque érotique qu'Izumi Shikibu ressent pour son amant. » BUNDY, Roselee, *op.cit.*, p.223-224.

*Izumi Shikibu Zokushū, 48*

Comme on m'avait envoyé des fleurs de prunier de la Résidence du Sud avec les mots  
« Voyez-cela et consolez-vous » :

<i>Yo ni furedo</i>	Continuant à vivre en ce monde,
<i>Kimi ni okurete</i>	Et n'ayant pas suivi mon seigneur,
<i>Woru hana ha</i>	Des fleurs cueillies
<i>Nihohite miezu</i>	Je ne vois pas l'éclat
<i>Kurozome ni shite</i>	Comme si d'un noir d'encre elles avaient été teintes.

Note : la Résidence du Sud est la résidence où habitait Atsumichi.

Deuxièmement, dans l'ensemble, les poèmes de deuil hors « Cinquante poèmes » empruntent des motifs conventionnels au monde du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)* et le style d'écriture en est complexe, particulièrement dans les poèmes écrits dans le cadre d'échange de lettres entre Izumi Shikibu et d'autres personnes. Donnons à titre d'exemple le poème 39 :

*Izumi Shikibu Zokushū, 39*

Une autre fois, alors qu'on m'avait fait dire « Vos pensées sans doute doivent aller à lui, comme cela doit être terrible. » :

<i>Fudjigoromo</i>	Depuis que je porte
<i>Kishi yori takaki</i>	Ma robe sombre, telle la vague plus haute que le rivage,
<i>Namidagaha</i>	La rivière de mes larmes a débordé de son lit.
<i>Kumeru kokoro no</i>	Envers vous qui y avez puisé de l'eau / Envers vous qui avez eu de la sympathie pour moi
<i>Hodo zo kanashiki</i>	Je suis très reconnaissante !

Note : *kanashi* est interprété par Saeki *et al.* comme voulant dire ici « reconnaissant », d'où notre traduction. Précisons toutefois que si l'on garde le premier sens de *kanashi* (triste), les deux derniers vers peuvent alors être compris comme « je suis aussi triste que vous qui éprouvez de la pitié pour moi » voire « comme je déplore que vous aussi soyez triste en pensant à moi ». Dans ce dernier cas, la rivière de larmes qui a débordé de son lit ne signifierait pas uniquement que la tristesse du sujet lyrique est immense, mais également qu'elle est contagieuse.

Reprenons ici la glose de Saeki *et al.* dans l'édition commentée du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*. Ce poème comporte tout d'abord de nombreux *engo*, mots conventionnellement associés. En effet, *fudjigoromo*, la robe sombre de deuil est un mot-pivot qui peut également faire allusion à la robe sombre des pêcheurs. Le mot « pêcheur » est lié au mot « falaise » (*kishi*), lui-même lié au mot « vague » (*nami*).

Dans ce poème, *namida* (larmes) est un mot pivot dont les deux premières syllabes signifient « vague » (*nami*). La « rivière » (*kawa*) est liée au verbe « puiser » (*kumu*). Tout un réseau poétique est donc tissé dans ce poème.

De plus, les mots-pivots sont également particulièrement nombreux. Nous avons ainsi *fudjigoromo/[kishi yori ] takaki (depuis que je porte mes vêtements de deuil/ Plus haut que la falaise)* qui s'articule autour de *kishi* (verbe porter *kiru* + auxiliaire *shi* du passé /Falaise) et *yori* (depuis/plus..que).<sup>43</sup> Nous trouvons ensuite *kishi yori takaki/ [namida]gaha* que nous avons déjà expliqué (La vague plus haute que la falaise/la rivière de larmes plus haute que la rive). Saeki *et al.* relèvent enfin *Namidagaha/ [kumeru] kokoro* qui superpose le verbe *kumeru* (puiser de l'eau) avec l'expression *kokoro wo kumeru* signifie se mettre à la place de quelqu'un. Il semble possible de qualifier d'isotopique cette succession complexe de mots-pivots qui font déborder les différents vers les uns dans les autres de la même manière que débordent la rivière de larmes du sujet lyrique.

Ce genre de construction extrêmement travaillée ne se trouve pas dans les « Cinquante poèmes ».

Troisièmement, de nombreux poèmes de deuil du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* ne figurant pas dans les « Cinquante poèmes » font référence à des objets ou des lieux spécifiquement liés à Atsumichi. C'est par exemple le cas dans le poème suivant :

---

<sup>43</sup> *Yori* n'est pas à proprement parler un *kakekotoba* puisqu'il porte ces deux sens dans la langue ordinaire.

Izumi Shikibu Zokushū, 40

*Puisqu'une personne se trouvant dans la même résidence [que celle à qui a été envoyé le poème 39] m'avait envoyé des souvenirs de mon seigneur en précisant « Il reste des exercices d'écriture de son Altesse, voyez-plutôt. » :*

<i>Nagare yoru</i>	Puisque je n'ai point disparu
<i>Awa to narinade</i>	Telle l'écume rejetée vers le rivage,
<i>Namidagaha</i>	Comme m'emplit de tristesse la vue
<i>Hayaku no koto wo</i>	Du cours ainsi précipité/ Des paroles d'autrefois !
<i>Miru zo kanashiki</i>	De la rivière de mes larmes !

Comme le rappellent Saeki *et al.*, l'écume est un motif souvent utilisé dans le bouddhisme pour symboliser l'impermanence. Nous comprenons donc les deux premiers vers comme une plainte de la poétesse qui souhaiterait avoir suivi son amant dans la mort (cf. *supra* poème 48). Il nous semble également qu'avec l'image de l'écume éphémère ballotée au gré des marées, Izumi Shikibu renvoie à sa propre condition puisqu'elle-même s'est trouvée impuissante face à la mort de son amant et se trouve désormais contrainte de continuer à vivre, alors même qu'elle n'en a plus l'envie.

Saeki *et al.* voient dans *nagare yoru* (traduit ici par « rejetée vers le rivage ») un mot-pivot dont l'autre lecture serait *nakare* (pleurer). Ils signalent également que *nagare* (couler), *awa* (l'écume), *kaha* (rivière) et *hayaku* (rapide) sont des mots liés. Ici *hayaku* est un mot-pivot signifiant aussi bien « rapide » quand il est associé à *namidagaha* (rivière de larmes) qu'« autrefois » quand on le lit avec *koto* (compris ici comme signifiant « paroles » et non « choses »). Dans ce poème, les larmes du sujet lyriques sont bien causées par la vue d'objets précis ayant appartenu au prince, à savoir ses exercices d'écriture.

Quatrièmement, la dernière différence qui sépare les poèmes de deuil généraux d'Izumi Shikibu et la série des « Cinquante poèmes » est la façon dont est traité le thème de la religion.

C'est ainsi que, dans les « Cinquante poèmes », quelques poèmes ont des résonances bouddhiques. Comme déjà dit, on peut voir dans le motif de la rosée (poème 133 déjà traité p.45) une image bouddhique associée à l'impermanence. Le poème 137 reprend la conception bouddhique de l'existence aussi fugace et illusoire

qu'un rêve. Dans le poème B36, le sujet lyrique trouve poignant le son de la cloche dans la nuit. Il s'agit implicitement de la cloche d'un temple bouddhiste et c'est aussi une image qui renvoie à l'impermanence. Citons enfin le poème B34 :

*Izumi Shikibu Zokushū, 134*

<i>Itohedomo</i>	Comme est misérable cette vie
<i>Kienu mi zo uki</i>	Qui ne s'éteint pas bien que je la déteste !
<i>Urayamashi</i>	Je me sens envieuse
<i>Kaze no mahe naru</i>	De la flamme dans la nuit
<i>Yohi no tomoshibii</i>	Soufflée par le vent.

Saeki *et al.* considèrent que l'image de la bougie soufflée par le vent dans la nuit réunit deux motifs : celui de la bougie soufflée par le vent et celui de la bougie dans la nuit. Selon leur glose de ce poème, la bougie soufflée par le vent apparaît dans les textes bouddhiques pour symboliser l'impermanence. Quant à la bougie dans la nuit, toujours selon l'édition commentée du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*, c'est un motif littéraire chinois associé au manque de l'être aimé ressenti par le poète solitaire.

Par conséquent, il est possible de dire que dans les « Cinquante poèmes » on trouve quelques motifs d'inspiration bouddhique, tous liés à l'impermanence.

Dans les poèmes de deuil à la mémoire du prince Atsumichi hors « Cinquante poèmes », la religion est abordée de manière plus approfondie. De fait, il est précisé dans certains de ces poèmes ou dans leurs *kotobagaki* que la tristesse d'Izumi Shikibu est si intense qu'elle songe à se faire nonne sans parvenir à s'y résoudre totalement, ce qui la fait se sentir coupable. Finalement, elle renonce à ce projet après une révélation :

*Izumi Shikibu Zokushū, 51*

*Alors que je me demandais si je n'allais pas me faire nonne :*

<i>Sutehaten</i>	Il me suffit de penser
<i>To omofu sahe koso</i>	A abandonner ce monde
<i>Kanashikere</i>	Pour être emplie de tristesse
<i>Kimi ni narenishi</i>	Puisque je songe que ma personne
<i>Wagami to omoheba</i>	Fut proche de vous.

<i>Omohiki ya</i>	Aurais-je imaginé qu'un jour
<i>Arite wasurenu</i>	Je ferais un souvenir de vous / une moitié de vous
<i>Onoga mi wo</i>	De ma personne
<i>Kimi ga katami ni</i>	Qui sans vous oublier
<i>Nasan mono to ha</i>	Continue à vivre ?

Dans le poème 51, Izumi Shikibu réalise qu'il lui serait douloureux d'entrer en religion. En effet, en sortant du monde, il lui faudrait abandonner totalement (*sutehatsu*, 捨て果つ) ce qu'elle était dans le monde. Il n'est pas seulement question de renoncer au faste de la vie à la Cour, mais également de se défaire de ses attachements. Ainsi, en devenant nonne, Izumi Shikibu devrait aussi laisser derrière ce qu'elle a vécu avec Atsumichi et ses sentiments à l'égard de celui-ci. Il ne resterait par conséquent à la poétesse plus rien de l'être aimé. Elle ne peut se résoudre à cette rupture – et donc à cette perte – définitive.

Cependant, Izumi Shikibu a beau ne pas renoncer au monde, elle n'en est pas heureuse pour autant. Dans le poème 52, elle exprime en effet la douleur que lui cause son fort attachement pour le prince en utilisant le terme *katami* 形見 qui désigne un objet tenant lieu de souvenir d'une personne chère absente. Ce motif apparaît notamment dans le livre 4 des poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokinshū*).<sup>44</sup> Il peut alors s'agir de poèmes échangés que le poète garde après la rupture avec l'être aimé (KKS 737,744). Comme le signalent Saeki *et al.*, dans la plupart des cas, la vision du *katami* est douloureuse au poète puisqu'il lui rappelle l'époque d'un amour heureux qui désormais n'est plus. Saeki *et al.* considèrent ainsi que le poème 746 du *Recueil de poèmes anciens et modernes* en particulier a influencé Izumi Shikibu :

*Kokin waka shū*, Anonyme, Amour 4, 746

<i>Katami koso</i>	Ce souvenir de vous
<i>Ima ha ata nare</i>	M'est désormais odieux
<i>Kore naku ha</i>	Car s'il n'était pas là,
<i>Wasururu toki mo</i>	Sans doute pourrais-je vous oublier
<i>Aramashi mono wo</i>	Quelques instants !

<sup>44</sup> Voir les poèmes 737, 743, 744, 745 et 746 du *Kokinshū*.



Dans le poème ci-dessus, le poète suggère que, s'il n'était pas en possession d'un *katami*, il pourrait trouver quelques instants de paix en oubliant l'être aimé. Dans le poème 52 du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*, Izumi Shikibu ne peut, quant à elle, échapper à la douleur. En effet, ayant en permanence le prince à l'esprit, elle n'a pas besoin d'un *katami* extérieur pour se souvenir de lui. Ainsi Izumi Shikibu est-elle devenue en quelque sorte un *katami* du prince pour elle-même.

Par ailleurs, comme le fait Terada Tōru 寺田 透, il est possible de considérer *katami* comme un véritable mot-pivot dans le poème d'Izumi Shikibu.<sup>45</sup> Dans ce cas, *kimi ga katami* peut aussi bien signifier « un souvenir de vous » (*kimi ga katami* 君が形見) que « la moitié de vous » (*kimi ga katami* 君が片身).<sup>46</sup> L'emploi de ce mot-pivot intensifie la force du lien unissant Izumi Shikibu et Atsumichi. De fait, Izumi Shikibu n'est pas devenue un souvenir matériel du prince uniquement parce qu'elle n'oublie pas ce dernier, elle est aussi une part de lui qui subsiste en ce monde.<sup>47</sup> Remarquons que *Katami* 片身 est un terme extrêmement fort car, du fait de l'emploi du caractère *mi* 身, il désigne une moitié physique, matérielle et non pas abstraite. Cette dimension matérielle est renforcée par l'autre sens de *katami* 形見, le souvenir, qui renvoie également à un objet concret.

Dans les « Cinquante poèmes », Izumi Shikibu n'évoque ni la volonté de sortir du monde, ni la prise de conscience cruciale qu'il lui faut continuer à vivre parce qu'elle est ce qui reste de l'être aimé en ce monde. Pourtant, il est incontestable que ces deux éléments sont indissociables de l'expérience de la mort de l'être aimé vécue par Izumi Shikibu. On peut donc en déduire sans trop de difficulté que la poétesse a

---

<sup>45</sup> TERADA Tōru 寺田 透, *Izumi Shikibu* 和泉式部, Chikuma shobō, Tōkyō, coll. « Nihon shijin sen 日本詩人選 », n° 8, p. 107.

<sup>46</sup> Cette hypothèse semble être confirmée par la présence d'un jeu entre *kimi ga katami* et l'expression *onoga mi* (« ma personne ») qui apparaît au vers précédent. L'opposition entre *onoga* (« ma ») et *kimi ga* (« votre/de vous ») crée un premier lien entre les deux expressions. Le lecteur peut alors être amené à établir un parallélisme entre les caractères *mi* qui figurent dans ces deux vers. Le *mi* de *katami* au sens évident de « souvenir » est le caractère de la vue 見. Cependant, si l'on remplace ce dernier par le caractère de la personne physique 身 qui apparaît dans *onogami* おのが身, le souvenir *katami* 形見 devient *katami* 片身, la moitié.

<sup>47</sup> Nous signalons ici un article ayant pour sujet le lien entre la sensibilité religieuse d'Izumi Shikibu et la fusion entre le sujet lyrique et l'être aimé dans son œuvre : IWASE Hōun 岩瀬 法雲, « Izumi Shikibu no ai no kōzō 和泉式部の愛の構造 » in *Chūko bungaku* 中古文学, Chūko bungakkai 中古文学会, n° 15, 1975, p. 20-29.

probablement écrit les « Cinquante poèmes » après ce changement d'état d'esprit ou bien qu'elle a choisi d'écarter ces deux thèmes.

Ainsi les « Cinquante poèmes » se distinguent-ils stylistiquement et thématiquement des autres poèmes de deuil à la mémoire du prince Atsumichi. En ce qui concerne le style, les « Cinquante poèmes » sont bien plus simples que les autres poèmes de deuil d'Izumi Shikibu. Ils sont également plus directs que les *aishō uta* du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)*, prenant parfois une dimension presque orale. D'un point de vue thématique, on remarque également que les « Cinquante poèmes » ne sont pas ancrés dans un contexte de composition aussi précis que celui de la majorité des autres poèmes de deuil d'Izumi Shikibu et les poèmes du *Recueil de poèmes anciens et modernes*. Même en faisant abstraction de l'absence de *kotobagaki* individuel dans les « Cinquante poèmes », les poèmes de cette série ne comprennent pas de références spécifiques à Atsumichi comme, par exemple, des allusions à des objets qui lui auraient appartenu.

Dès lors, l'on est conduit à considérer que c'est véritablement l'absence telle qu'elle est ressentie par le sujet lyrique qui est au cœur des « Cinquante poèmes » plus que l'absent lui-même, le prince Atsumichi en tant que personne clairement identifiée. Il nous semble également que, par le choix d'une transtextualité relativement réduite par rapport à celle d'autres poèmes, Izumi Shikibu cherche dans les « Cinquante poèmes » à déployer un univers personnel.

Dans ce contexte, comment la poétesse représente-t-elle l'absence définitive de l'être aimé ?

## **2/ Une approche spécifique de l'absence**

Dans la série des « Cinquante poèmes », Izumi Shikibu accorde une grande importance à la temporalité et à la spatialité.

Cela n'est guère surprenant dans la mesure où ces deux éléments sont perçus avec acuité par le poète en mal d'amour. En effet, ce dernier souffre bien souvent de l'éloignement spatial de l'être aimé et de la durée de son absence. A cela s'ajoute la

distance entre les cœurs, c'est-à-dire le fait que l'être aimé ne partage pas ou plus les sentiments du sujet lyrique. Du fait de son caractère absolu, ce type d'éloignement est peut-être le plus cruel pour le sujet lyrique amoureux.

De manière intéressante, dans les « Cinquante poèmes », cette distance entre les cœurs est inexistante, et cela n'a rien à voir avec le fait que l'être aimé soit mort, comme on pourrait le penser.

En effet, le sujet lyrique ne semble pas douter des sentiments de l'être aimé, même mort.

Rappelons à titre liminaire que dans le Japon ancien, la rencontre en rêve est considérée comme une rencontre réelle avec une personne qui pense au rêveur, cette personne pouvant être morte ou vivante. De telles situations sont fréquentes dans la littérature ancienne ou classique.<sup>48</sup>

Or, toute la section « Les yeux ouverts soudainement au cœur de la nuit » a pour objet les lamentations du sujet lyrique qui souhaiterait pouvoir rêver du défunt afin de le voir. Cela paraît donc indiquer que le sujet lyrique est certain que le défunt pense bien à lui. En tout cas, un désintérêt du défunt pour le sujet lyrique n'est jamais mis en cause pour expliquer le fait que ce dernier ne puisse le voir, même en rêve. Comme déjà vu, le sujet lyrique se lamente en effet d'être si brisé de chagrin qu'il ne peut dormir et donc, ne peut rêver (poème 141 par exemple). Le poème 148 en particulier, qui conclut la section « Les yeux ouverts au cœur de la nuit » décrit la situation de manière très claire : le sujet lyrique a retourné ses vêtements de nuit afin de pouvoir voir l'être aimé en rêve, mais il ne cesse de rouvrir les yeux et est incapable de trouver le sommeil.

---

<sup>48</sup> On pense par exemple à la légende de la Damoselle d'Unai (菟原処女, *unai wotome*) qui figure dans le volume 9 du *Recueil des dix milles feuilles* (*Man'yō shū*). Dans cette légende, une jeune femme se laisse mourir en apprenant que deux de ses prétendants se combattent sans relâche pour obtenir sa main. Elle apparaît ensuite en rêve à l'un des jeunes hommes, ce qui indique sa préférence pour ce dernier. En effet, dans l'imaginaire japonais, on ne rêve pas d'une personne parce qu'on pense à elle, mais au contraire, c'est parce que cette personne pense à nous qu'on la rencontre en rêve.

Un autre exemple plus proche de l'époque d'Izumi Shikibu est le chapitre d'Akashi dans le *Dit du Genji*. L'Empereur décédé Kiritsubo apparaît successivement en rêve à ses deux fils, le Genji et l'Empereur régnant Suzaku. Ces rencontres vont être décisives pour ces deux derniers personnages qui vont prendre des actions en conséquence. (Le Genji va suivre les conseils de son père et quitter Suma où il se trouve exilé par Suzaku, lequel mettra fin à cet exil après avoir rêvé de l'Empereur Kiritsubo.)

En outre, le poème 128 (section « Le regard dans le vague au crépuscule ») comporte les vers *Wasurezu ha/Omohi okose yo* que nous avons traduits par « si vous ne m’oubliez pas/mettez-vous donc à ma place ! ». Ce que reproche ici le sujet lyrique au défunt, c’est bien de ne pas se mettre à sa place et non pas de l’oublier.

Autrement dit, dans les « Cinquante poèmes », la distance entre les cœurs est inexistante, les sentiments de l’être aimé ne sont pas remis en doute. Ce sont précisément ces sentiments qui font espérer au sujet lyrique que les limites entre ce monde et l’autre pourront être transcendées : le sujet lyrique n’a de cesse de chercher à voir le défunt, que ce soit dans le monde des rêves ou au travers d’une manifestation physique (poème 119 : *sans avoir vu même une ombre de vous* 138 : *vous apercevoir en un éclair*, 143 : *entendre le son de votre voix* poème 143, 157 : *même si venait/ celui qui me manque tant*).

Ainsi, dans les « Cinquante poèmes », ce ne sont pas l’infidélité ou la froideur de l’amant qui font souffrir le sujet lyrique mais bien la distance spatiale qui jamais plus ne sera comblée.

## **2.1 La spatialité de l’absence**

### **2.1.1 Un être aimé parti au loin**

Dans les « Cinquante poèmes », l’être aimé est « celui qui est parti au loin » (*tohozakarinishi /hito [...]*, poème 149).

Le mot « loin », *toho*, se retrouve aussi dans le poème 128.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 128

<i>Wasurezu ha</i>	Si vous ne m’oubliez pas,
<i>Omohi okose yo</i>	Mettez-vous à ma place !
<i>Yufugure ni</i>	Quand au crépuscule,
<i>Miyureba sugoki</i>	Je lève les yeux, comme est distante
<i>Toho no yamakage</i>	La silhouette de la montagne au loin !

Ici, le sujet lyrique s'adresse directement au défunt en évoquant la figure de la montagne au loin. Comme l'évoquent Saeki *et al.* dans leur commentaire, l'image de la montagne peut être une métaphore du défunt lui-même ou faire allusion au mont où ses funérailles ont eu lieu.

On peut remarquer que la distance qui sépare le sujet lyrique de la montagne est évoquée de trois manières différentes dans l'expression *sugoki toho no yamakage*.

Tout d'abord, *toho* 遠 signifie « loin », c'est un terme neutre indiquant un éloignement spatial. Ensuite, *yamakage* 山影, « la silhouette de la montagne », présente la montagne comme une forme vague perçue par le sujet lyrique. Enfin, *sugoki* 凄き revêt le sens de « [ressenti] de manière aigüe » à l'époque de Heian comme le mentionnent Saeki *et al.*<sup>49</sup> De ce fait, la séparation marquée par la simple distance géographique est non seulement renforcée par le caractère indistinct de la perception visuelle, mais elle est aussi ressentie avec une douloureuse acuité.

Ainsi l'expression *sugoki toho no yamakage* permet-elle de renforcer l'impression de distance et d'ancrer cette dernière dans la subjectivité du sujet lyrique.

L'endroit où se trouve le défunt n'est jamais clairement décrit mais le sujet lyrique se lamente de ne pas l'y avoir suivi dans le poème 116 (*moro tomo ni/ikade [...]*, je n'ai pu partir/avec vous [...]). Dans le poème 125 également, le sujet lyrique s'interroge sur ce lieu :

*Izumi Shikibu Zokushū*, 125

<i>Onogajishi</i>	Tous les oiseaux
<i>Hi dani kurureba</i>	Qui s'envolent
<i>Tobu tori no</i>	Dès que le soleil se couche,
<i>Idzu kata ni ka ha</i>	Où donc vont-ils ? / Où donc
<i>Kimi wo tadzunen</i>	Devrais-je vous chercher ?

Note 1 : *Idzu* est un mot-pivot signifiant aussi bien « la direction dans laquelle les oiseaux partent » (出づ[る]方, *idzu[ru] kata*) que « dans quelle direction » (*idzu kata*, 何方).<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Dans notre traduction, contrainte par le format, nous avons rendu ce terme par « comme est [distante] » en espérant ajouter de la subjectivité à ce constat.

<sup>50</sup> Dans l'expression *idzuru kata* (« la direction dans laquelle les oiseaux partent »), le verbe *idzu* apparaît à la forme *idzuru* car il détermine le nom *kata* (« la direction »).

Note 2 : *Saeki et al.* voient également un mot pivot dans *tofu*, « voler » (飛ぶ) qu'ils rapprochent de *tohu*, « appeler » (訪ふ). Dans ce dernier cas, les oiseaux appelleraient leur compagne. Il serait donc possible de les rapprocher du sujet lyrique qui lui aussi s'adresse à l'être aimé dans ce poème.

Dans ce poème, le sujet lyrique oppose sa situation à celle des oiseaux qui au coucher du soleil vont rejoindre leur compagne. Comme eux, le sujet lyrique souhaiterait retrouver l'être aimé mais ne sait où le chercher. Implicitement, on peut donc déceler une certaine envie du sujet lyrique à l'égard de ces oiseaux qui s'envolent dans le ciel vers ceux qu'ils aiment.

### 2.1.2 Le ciel comme un espace intermédiaire

Dans les « Cinquante poèmes », le ciel occupe une place importante.

Étudions-tout d'abord le poème 143.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 143

<i>Ika ni shite</i>	Pourquoi est-il
<i>Kumo to narinishi</i>	Devenu fumée ?
<i>Hito kowe ni</i>	Ah, si je pouvais entendre
<i>Kikaba ya yoha no</i>	Ne serait-ce qu'un seul mot de lui
<i>Kaku bakari dani</i>	Même dans une nuit comme celle-ci !

Note: *Hito* est un mot pivot pouvant signifier « un » (一) et « personne/lui » (人), ce qui permettrait de lier le deuxième et le troisième vers («celui qui est devenu fumée »).

Cette fois, le ciel n'est pas explicitement mentionné. Néanmoins, le défunt est désigné comme *kumo to nari ni shi hito* que nous avons traduit par « celui qui est devenu fumée ». *Kumo* désigne à l'origine un nuage. Toutefois, par assimilation, ce terme en est aussi venu à désigner la fumée qui s'élève lors de la crémation du défunt, d'où notre choix de traduction. Le dictionnaire de japonais classique de Ōbunsha

indique également que *kumo* est associé à l'âme du défunt qui s'échappe de son corps (靈魂, *rēkon*).<sup>51</sup>

Les nuages constituent un motif apparaissant également dans le poème 129.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 129

<i>Yufugure ha</i>	Au crépuscule,
<i>Kumo no keshiki wo</i>	A peine ai-je aperçu
<i>Miru kara ni</i>	La forme des nuages
<i>Nagameji to omofu</i>	Que je n'ai plus le cœur
<i>Kokoro koso tsuke</i>	A les contempler.

Ce poème offre deux possibilités de lecture. Selon la première, le sujet lyrique est si brisé par le chagrin qu'il en a même perdu le goût de la contemplation du ciel. Selon la deuxième, le sujet lyrique ne supporte pas la vue des nuages car ces derniers lui rappellent la crémation du défunt. Dans les deux cas, les nuages ne font pas ici allusion à l'âme du défunt puisque le sujet lyrique n'est pas heureux de les voir.

Nous sommes face à un cas différent dans le poème 157.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 157

<i>Waga kofuru</i>	Même si venait
<i>Hito ha kitari to</i>	Celui qui me manque tant,
<i>Ikaga sen</i>	A quoi bon?
<i>Obotsukanashi ya</i>	Qu'il me trouble,
<i>Akegure no sora</i>	Le ciel sombre avant l'aube !

Note : *Obotsukanashi* peut signifier « indistinct » ou « inquiétant, rendant mal à l'aise ». Selon nous, ici, les deux sens se rejoignent. Il est impossible de distinguer quoi que ce soit dans le ciel sombre, y compris un éventuel signe du prince, ce qui entraîne une inquiétude du sujet lyrique. Nous n'avons pas pu rendre ce double sens en français mais avons néanmoins choisi d'employer le mot « trouble » puisqu'en tant qu'adjectif, il peut aussi qualifier ce qui n'est pas net.

*Akegure* 明け暮れ désigne le ciel qui précède le lever du jour, encore sombre mais plus complètement noir. D'après le commentaire de Saeki *et al.*, il faut comprendre ce poème de la manière suivante : Puisque le ciel est sombre, le sujet

---

<sup>51</sup> Miyakoshi Masaru *et al.*, *Ōbunsha zen.yaku kogo jiten*, 2013.

lyrique ne peut rien y voir. Autrement dit, même si l'âme du défunt se manifestait sous la forme de nuages, le sujet lyrique ne s'en rendrait pas compte et cela ne servirait donc à rien que le défunt vienne.

Le poème 156, quant à lui, nie de manière presque ironique le lien entre le ciel et l'être aimé.<sup>52</sup>

*Izumi Shikibu Zokushū, 156*

<i>Akenu ya to</i>	Le jour s'est-il levé ?
<i>Ima koso mitsure</i>	Voilà que j'ai levé les yeux
<i>Akatsuki no</i>	Vers le ciel de l'aube
<i>Sora ha kohishiki</i>	Qui n'est pourtant pas
<i>Hito naranedomo</i>	Celui qui me manque tant.

Note : Le premier vers peut s'interpréter de deux façons : soit le sujet lyrique réalise qu'il a passé la nuit à veiller soit le sujet lyrique se demande si la nuit a enfin pris fin.

Si, dans le poème ci-dessus, le sujet lyrique dissocie le ciel de l'être aimé, il n'en va pas de même dans les poèmes 138 et 149. En effet, dans le commentaire du poème 138 déjà mentionné p. 35-36, Saeki *et al.* considèrent que l'éclair qui illumine le ciel nocturne et disparaît à peine apparu est une métaphore du défunt que le sujet lyrique ne parvient pas à apercevoir. Dans le poème 149, c'est la vue de la lune de l'aube de Suminoe qui amplifie le manque de l'être aimé ressenti par le sujet lyrique. On peut donc se demander si la lune, radieuse mais inaccessible, n'est pas elle aussi une métaphore de l'être aimé disparu.

L'astre nocturne apparaît par ailleurs dans les poèmes 130 et 135. Même s'il n'y est pas explicitement fait mention de l'être aimé, lune et défunt sont là aussi intimement liés.

Dans le poème 130, le sujet lyrique ne peut regarder la lune qui est voilée par ses larmes. Il faut noter que ce poème s'inscrit dans une suite de trois poèmes (128, 129, 130) dans laquelle le regard du sujet lyrique se porte sur des éléments du paysage. Dans le poème 128 figure l'image de la montagne distante qui évoque les funérailles de l'être

---

<sup>52</sup> On retrouve une constatation similaire dans le poème 81 d'*Izumi Shikibu Shū*, un poème d'amour : Seule et désœuvrée,/Mon regard se perd dans le ciel./ L'homme dont je suis éprise,/Il ne va pourtant point/Descendre des cieux. (*Tsuredzure to/Sora zo miraruru/Omofu hito/Amakudari kon/Mono naranaku ni*)



aimé. Dans le poème 129 apparaissent les nuages qui renvoient à la fumée crématoire. Autrement dit, dans ces deux poèmes, les objets contemplés rappellent cruellement au sujet lyrique la mort et l'absence de l'être aimé. C'est pourquoi on peut supposer que, dans le poème 130, la lune a le même effet. Cependant, ici, elle n'évoque pas tant les funérailles que l'époque désormais révolue où vivait l'être aimé. Rappelons de fait que dans la littérature classique japonaise, par exemple dans le *Journal* d'Izumi Shikibu, les amants contemplent souvent la lune ensemble.

Dans le poème 135, l'attitude du sujet lyrique face à la lune est différente. De fait, seule la lune parvient à le distraire de ses sombres pensées et la vue du ciel vide lui est exécration. A nouveau, la lune peut être lue comme une métaphore du défunt. Le ciel vide en tout cas, peut être perçu comme un ciel dans lequel n'apparaît aucune manifestation du défunt ou encore comme un ciel vide et sombre qui est le reflet de l'état d'esprit habituel du sujet lyrique depuis la mort de l'être aimé.

Dans les « Cinquante poèmes », le ciel est donc, avec le monde des rêves, le lieu de manifestation par excellence de l'être aimé.<sup>53</sup> Cela paraît assez naturel dans la mesure où le ciel est un espace intermédiaire, visible mais intangible, proche et distant à la fois. A notre sens, cette spatialisation de l'absence au travers du ciel est une caractéristique des « Cinquante poèmes ».

Intéressons-nous désormais à un dernier poème présentant un cas singulier de spatialisation :

*Izumi Shikibu Zokushū*, 126

<i>Yufugure ha</i>	Au crépuscule,
<i>Kimi ga kayohishi</i>	Le chemin que vous
<i>Michi mo naku</i>	Empruntiez n'est plus,
<i>Sugakeru kumo no</i>	Ah comme il est triste de voir
<i>Ito zo kanashiki</i>	L'araignée tisser sa toile !

Note : L'image de l'araignée qui tisse sa toile est classique en poésie. C'est un présage indiquant la venue de l'être aimé.

Note 2 : Pour Saeki *et al.*, *Yufugure ha* (« au crépuscule ») se rattache à *ito zo kanashiki* (« comme il est triste »).

Note 3 : *Ito* est un mot-pivot désignant la toile de l'araignée (糸) mais pouvant aussi signifier « très ».

---

<sup>53</sup> Il peut s'agir d'une manifestation réalisée ou espérée.

Selon la glose de Saeki *et al.*, le sujet lyrique se rappelle des soirs où venait son amant en voyant l'araignée tisser sa toile. Il nous semble également possible de considérer que le sujet lyrique est attristé de voir l'araignée tisser sa toile tout en sachant qu'il ne verra pas l'être aimé physiquement ou même en rêve puisqu'il est incapable de dormir.

Non sans une certaine singularité, ce n'est pas tant ici l'être aimé lui-même qui est présenté directement comme étant absent mais bien la route qu'il empruntait. Cela marque d'emblée une séparation entre le présent marqué par l'absence de l'être aimé et l'époque où ce dernier, encore vivant, rendait visite au sujet lyrique. Cette route disparue peut ensuite être interprétée comme le signe que le défunt n'a plus le moyen de rejoindre le sujet lyrique. Enfin, cette disparition abstraite se surimpose avec une disparition concrète : le jour est tombé, aussi fait-il trop sombre pour distinguer la route en question. Spatialité et temporalité se rejoignent donc ici.

Cela nous amène au deuxième point de cette partie, la temporalité.

## ***2.2 Une temporalité déterminée***

Nous nous intéresserons ici à l'organisation temporelle de la série et non pas à la temporalité spécifique de l'attente qui sera traitée en détail dans notre partie 3.

La série des « Cinquante poèmes » d'Izumi Shikibu est une série qui suit le déroulement d'une journée passée à pleurer le défunt. C'est donc une série dont la structure repose sur la temporalité.

### *2.2.1 Une temporalité de la tristesse au quotidien*

Rappelons les différentes sections qui composent les « Cinquante poèmes » :

- *Journée passée à le regretter (hiru shinobu)*
- *Le regard dans le vague au crépuscule (yufube no nagame)*
- *Songeant à lui dans la nuit encore jeune (yohi no omohi)*

- *Les yeux grands ouverts au cœur de la nuit (yonaka no nezame)*

- *Souhaitant sa présence avant le lever du jour (akatsuki no kohi).*

Nous reviendrons ultérieurement sur les divers sentiments et comportements évoqués dans les titres des sections. Pour l'instant, précisons sommairement le sens des termes japonais employés pour désigner les différents moments de la journée apparaissant dans les « Cinquante poèmes ».<sup>54</sup>

*Hiru* 昼 signifie « midi » en japonais moderne mais en japonais classique il prend plus couramment le sens de « jour », c'est-à-dire la période qui s'étend du lever du soleil au coucher du soleil.

*Yufube* 夕べ désigne le crépuscule, soit le moment où le ciel s'est assombri après le coucher du soleil.

*Yohi* 宵 fait allusion à la première partie de la nuit qui s'achève à minuit. Dans nos traductions de poèmes, nous avons été contrainte d'employer le terme générique plus court de « nuit ».

*Yonaka* 夜中, littéralement le « milieu de la nuit », signifie « minuit » ou plus largement le moment entre *yohi* et *akatsuki*.

*Akatsuki* 暁 évoque le moment où le ciel est encore sombre avant que le soleil ne se lève. Par souci de longueur et de compte syllabique, nous avons employé le terme « aube » dans nos traductions de poèmes.

Remarquons que, dans son dictionnaire des expressions poétiques, Kubota Jun indique que *yohi*, *yonaka* et *akatsuki* sont les trois divisions de la nuit (*yo*, 夜) utilisées dans le Japon ancien depuis le *Kojiki* 古事記 (Chronique des faits anciens, 712) et le *Nihonshoki* 日本書紀 (Annales du Japon, 720).<sup>55</sup> *Akatsuki* ne fait donc pas encore partie du jour suivant dans la conception japonaise du temps à l'époque d'Izumi Shikibu.

---

<sup>54</sup> Pour ce faire, nous nous sommes référée à MIYAKOSHI Masaru 宮腰賢 et al., *Ōbunsha zen.yaku kogo jiten* 旺文社全訳古語辞典, quatrième édition, Tōkyō, Ōbunsha, 2013.

<sup>55</sup> KUBOTA Jun 久保田 淳, BABA Akiko, MURAO Seiichi, YAMADA Hirotsugu et WATANABE Yasuaki (éds.), *Utakotoba utamakura daijiten* 歌ことば歌枕大辞典, Shohan., Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1999, p.958.

Ainsi la série commence-t-elle avec *hiru*, qui peut désigner n'importe quel moment après le lever du soleil, et s'achève avant l'aurore du jour suivant. Plus précisément, le dernier poème de la série fait allusion à *akegure*, soit le moment où le ciel commence à s'éclaircir avant que le soleil ne soit visible. Par conséquent, les cinq sections des « Cinquante poèmes » couvrent sans qu'il y ait discontinuité tous les moments de la journée.

Il est aisé de supposer qu'un jour nouveau suivra et qu'il sera semblable au précédent. En effet, dans toute la série, le manque et la douleur ne laissent aucun instant de répit au sujet lyrique et celui-ci se lamente que les jours passent dans une tristesse sans fin. C'est par exemple le cas dans le poème 112 :

*Izumi Shikibu Zokushū, 112*

<i>Hiru shinobu</i>	Si seulement
<i>Koto dani koto ha</i>	Je pouvais la journée
<i>Nakari seba</i>	Ne point penser à vous,
<i>Hi wo hete mono ha</i>	Je ne passerais plus mes jours
<i>Omohazaramashi</i>	Plongée dans de tristes pensées.

Note : Dans la version japonaise, le poème est riche en répétitions sonores (*koto dani koto ha*, *hi wo hete*, *mono ha/ omohazaramashi*). Il est difficile de déterminer de manière certaine si cela a été fait à dessein ou non. Néanmoins, dans notre traduction, nous avons choisi d'employer une allitération en p afin de reproduire cet effet sonore quoique de manière légèrement différente.

Ce poème implique que le sujet lyrique ressent continuellement de manière douloureuse la mort du défunt.

En se reposant sur des considérations phonétiques, il est possible de relever une certaine symétrie dans la présence du *koto ha* en fin du deuxième vers et celle du *mono ha* en fin de l'avant dernier vers.<sup>56</sup> Dès lors, la première partie du poème, soit le manque du prince éprouvé lors d'une journée, serait à superposer avec la deuxième partie du poème, soit la douleur ressentie tous les jours.

---

<sup>56</sup> En sus de la proximité phonétique, on peut se demander si nous ne sommes pas également en présence d'un jeu sur la proximité sémantique hors contexte de *koto* et *mono*. En effet, ces termes signifient tous les deux « choses ». *Koto* appartient au domaine de l'abstrait tandis que *mono* appartient au domaine du concret.

Cet exemple reflète l'omniprésence de la tristesse que l'on trouve dans toute la série. Cette omniprésence de l'affliction, que ce soit à l'échelle d'une journée ou sur une période de temps plus longue à la durée indéfinie, semble suggérer une temporalité cyclique. La série décrit une journée ordinaire pour le sujet lyrique en deuil, journée qui ne s'achève que pour mieux recommencer à l'identique, dans un quotidien où la douleur s'étire sans fin.

Cependant, il ne s'agit pas de la seule interprétation de la temporalité possible.

### 2.2.2 Une temporalité sujette à plusieurs interprétations

Selon Kuboki Toshiko, on peut voir dans la série une évolution de la façon dont l'absence du défunt est ressentie. Cette évolution serait suffisamment importante pour impliquer un passage du temps long. Cette analyse a inspiré Koshiha Ryōko et Nam Yi-sug, les deux autres chercheurs qui ont travaillé sur la temporalité dans les « Cinquante poèmes ». Elle est également partagée par Roselee Bundy. Aussi allons-nous présenter la thèse de la double-temporalité de la série des « Cinquante poèmes ».

57

Commençons tout d'abord par citer le texte de Kuboki Toshiko puisqu'il y est fait allusion dans les articles de Koshiha et de Nam:

さて五十首歌を子細にみると、実はもう一つの時間構造が見えてくる。歌群が「昼」十首から最後の「暁」十首へと進むにつれて、当初詠われた宮の死そのものに対する切迫した悲しみが、次第に沈静した詠われ方によって変わっていく。それは例えば亡き宮に対して、当初「君なくて」のように「君」と呼びかける方だったのが、やがて「とほざかりにし人」に見るように対象化された「人」へ変わることや、使われる助動詞が現在表現から過去形へと変化することにも如実にあらわれている。

時とともに宮の死が次第に過去になり、悲しみは対象化されていく。ここは一日の時間枠では捉えきれない、宮の死を起点としたスパンの長い時間の構造がある。帥宮挽歌群に通じるような継時的な時間の流れであるが、より抽象化されたものである。

---

<sup>57</sup> BUNDY Roselee, *op.cit.*, p.226, 243. Comme Kuboki, Bundy se repose sur le passage de *kimi* à *hito* pour évoquer une distanciation avec la mort du prince.

五十首歌は、そのような二重の時間構造によって、人の悲しみをさえ変化させていく大きな時の流れと、その中で日々刻々に変わる自らの表現を写し取ろうとする。

Si l'on étudie en détail les « Cinquante poèmes », en vérité, une seconde structure temporelle apparaît. En partant des dix poèmes de la section de la journée, au fur et à mesure que l'on progresse vers les dix poèmes de la section de l'aube, la tristesse au départ déchirante ressentie après la mort du prince est exprimée de manière de plus en plus atténuée. Par exemple, le pronom « vous » qui apparaît au début de la série comme dans le vers « depuis que vous avez disparu » se transforme finalement en « celui » plus abstrait, comme dans le vers « celui qui est parti au loin ». De manière similaire, les auxiliaires indiquant le temps des verbes [dont le sujet est le prince] passent du présent au passé.

Avec le passage du temps, la mort du prince rejoint peu à peu le passé et la douleur est progressivement objectivée. Ici, le cadre temporel n'est pas limité au déroulement d'une journée, on trouve également une structure temporelle fondée sur une durée plus longue dont le point d'origine est la mort du prince. Comme dans les [autres] poèmes de deuil à la mémoire du prince, la progression temporelle est linéaire mais les « Cinquante poèmes » présentent un degré d'abstraction plus important.

Grâce à cette double structure temporelle, les « Cinquante poèmes » cherchent à la fois à exprimer la transformation de la tristesse du sujet au cours d'une longue période de temps et les différents états qui le traversent dans la journée, heure après heure.<sup>58</sup>

*Kimi* 君 peut désigner le seigneur que sert le locuteur mais dans le contexte amoureux, ce terme est employé pour s'adresser à l'être aimé. Dans ce dernier cas, *kimi* peut être traduit par « tu » ou « vous ». *Hito* 人, littéralement « [une, la] personne », est plus neutre et peut signifier « il, lui » ou, précédé d'une proposition déterminante, « celui qui ... ».

On trouve des occurrences de *kimi* dans sept poèmes appartenant tous à la section « Journée passée à le regretter » qui ouvre la série. *Kimi* est à nouveau employé dans le poème 142, section « Les yeux ouverts soudainement au cœur de la nuit ».

*Hito* apparaît quant à lui à trois reprises pour désigner le défunt dans la dernière section de la série, « Souhaitant sa présence avant le lever du jour ». <sup>59</sup>

Nous avons relevé ces différentes occurrences de *kimi* et de *hito* :<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> KUBOKI Toshiko, *op.cit.*, p 178-179.

<sup>59</sup> *Konu hito* « celui qui ne vient » figure également dans le poème 132, section du crépuscule. Néanmoins, à notre sens, il peut s'agir du défunt comme d'un amant qui ne vient pas, figure classique dans la littérature amoureuse de l'époque de Heian. Nous aurions d'ailleurs une préférence pour la seconde hypothèse. Le sens du poème 132 serait alors essentiellement le suivant : même s'il est douloureux d'attendre un amant vivant qui ne viendra pas, plus triste encore est la nuit où l'on n'attend même pas un amant car il est mort.

- *Kimi* :
  - 113 : *ahare itsu made/kimi wo shinoban* « hélas, jusqu'à quand donc/vais-je vous regretter ? »
  - 114 : *kimi wo mide/ahare ikuka ni /nariruran* « sans vous voir/hélas, combien de jours/se sont-ils écoulés ? »
  - 117 : *hi wo furedo/kimi wo wasurenu/kokoro koso* « ce cœur qui ne peut/vous oublier/malgré les jours qui passent »
  - 118 : *kimi wo omofu/ kokoro[...]* « mon cœur auquel/vous manquez »
  - 119 : *kimi nakute/ikuka ikuka to /omofu ma ni* « tandis que je me demande/ combien de jours cela fait/ depuis votre mort »

Note : *Saeki et al.* considèrent que *ikuka ikuka* (combien de jours cela fait) peut être lu comme un mot-pivot signifiant également « Allez-vous revenir à la vie » puisque le verbe *iku* 生< veut dire vivre. Ces vers pourraient donc se lire « Depuis votre mort, tandis que je me demande si vous allez revenir à la vie ».

- 142 : *Yume nara de/itsuka kimi wo mata miru beki* « autrement qu'en rêve/quand donc vous verrai-je/pour la prochaine fois ? »

- *Hito* :

- (143: *Kumo to narinishi/Hito [...]* « celui qui est/devenu fumée ».

(Dans la mesure où ici, *hito* ne peut prendre le sens de « celui » que dans le cas où l'on considère que c'est un mot-pivot et que cela pose un problème syntaxique, nous signalons l'occurrence mais ne la prendrons pas en compte.)

- 149 : *tohozakari ni shi/ hito zo kohishiki* « comme me manque/celui qui est parti au loin »

---

<sup>60</sup> Signalons que le japonais étant une langue plus elliptique que le français, il est parfois fait allusion au prince sans qu'il soit directement désigné par *kimi* ou *hito*. Dans de tels cas, nous avons fait le choix d'employer « vous » dans tous les poèmes n'appartenant pas à la section de l'aube. Nous avons préféré « vous » à « lui » dans la mesure où l'on trouve une occurrence de *kimi* dans la section qui précède celle de l'aube. Nous avons donc supposé que, jusqu'à ce poème, c'était bien « vous » et non pas « lui » qui était sous-entendu. Dans la section de l'aube, les désignations explicites du défunt étant toutes *hito*, nous avons employé « lui » lorsque le japonais était elliptique.

- 157 : *waga kofuru/hito ha kitari to* « même si venait celui/qui me manque tant »
- 156 : *akatsuki no/sora ha kohishiki/ hito naranedomo* « le ciel de l'aube/a beau ne point être/ celui qui me manque »

Dans les poèmes où apparaît *kimi*, il est possible de voir une certaine forme d'adresse au défunt bien que le défunt ne soit pas interpellé directement, comme c'est le cas dans le poème 128 (*wasurezu ha/omohi okose yo*, si vous ne m'oubliez pas, mettez-vous donc à ma place !).

Le défunt devient alors un interlocuteur invisible et muet, à la fois absent et présent. Son absence est ressentie cruellement par le sujet lyrique mais dans le même temps, le défunt est paradoxalement encore là. Dans la section de l'aube, le défunt est désigné par *hito*. Ce n'est donc plus un interlocuteur puisque l'on est passé de la deuxième personne à la troisième personne.

Cependant, peut-on pour autant dire que la douleur du sujet lyrique est moins vive ?

Il est vrai que dans la dernière section de la série, celle de l'aube, le sujet lyrique n'exprime pas, par exemple, le désir de mourir comme dans les sections de la journée (120) et du crépuscule (122). En outre, cette section est la seule qui comporte un poème dont la tonalité, plus légère que celle des autres poèmes, pourrait dénoter un certain humour et donc une forme de distanciation :

*Izumi Shikibu Zokushū*, 155

<i>Akatsuki ha</i>	Languir désespérément à l'aube,
<i>Ware nite shirinu</i>	Voilà un sentiment que je connais bien.
<i>Yamabito mo</i>	Le montagnard aussi,
<i>Kohishiki ni yori</i>	Languissant de couper son bois,
<i>Isogu narikeri</i>	Se presse de sortir !

Ce poème repose sur l'expression *kohishiki* employée ici comme mot-pivot. *Kohishiki* 恋ひしき est la forme déterminante (連体形 *rentaikei*) de l'adjectif *kohishi* 恋ひし qui qualifie un objet animé ou inanimé qui manque au sujet. La forme déterminante nominalise ici l'adjectif *kohishi* qui devient donc « le manque ». La



syllabe *ki* de *kohishiki* constitue le lien entre le manque amoureux ressenti par le sujet lyrique et le manque ressenti par le montagnard. En effet, *ki* peut aussi désigner l'arbre 木, or le montagnard se presse de partir à l'aube pour aller couper du bois. Saeki *et al.* considèrent que ce poème présente principalement un intérêt parce que les sentiments du sujet lyrique sont exprimés indirectement au travers de ce que ressent le montagnard. Il nous semble, en tout cas, que sa tonalité tranche quelque peu avec le reste des poèmes de la série.

Il est également vrai que dans la section de la journée qui ouvre la série, l'expression des sentiments du sujet lyrique nous paraît être particulièrement violente. C'est la seule section dans laquelle apparaît la lamentation *Ahare* (« Hélas ! », poèmes 113 et 114) qui exprime un désespoir ou un chagrin intense.<sup>61</sup> Par ailleurs, dans cette section, de nombreuses tournures expriment l'incertitude, la confusion ou les interrogations du sujet lyrique :

- *kagiruran /inochi itsu tomo /shirazu kashi* (« Ma vie, sans doute, est vouée/à s'achever, mais **quand ? Cela, je ne le sais même pas !** », 113),
- *kimi wo mide/ ahare ikuka ni /nariruran/ namida no tama ha/ kazu mo shirarezu* (« Ah, sans vous voir/ **combien de jours/ Se sont-ils écoulés ?/ Je ne peux pas plus connaître** le nombre/des larmes qui perlent à mes yeux. », 114)
- *[...]hiru to mo /shirerarezari keri* (« **je ne peux distinguer/**le jour de la nuit », 115)
- *sasuga ni shinanu/Mi wo ika ni semu* (« **que faire de moi/**qui ainsi ne suis pas morte, »116)
- *kimi nakute/ikuka ikuka to/omofu ma ni* (« tandis que je me demande/depuis votre mort/**combien de jours se sont écoulés ; si vous allez revenir à la vie** », 119)

Il pourrait donc sembler naturel de penser que c'est bien dans cette section que le désespoir du sujet lyrique est à son comble. Cependant, cette hypothèse semble être démentie par les poèmes 124 et 127 (crépuscule) et 151 (aube).

---

<sup>61</sup> L'expression *ahare* apparaît aussi dans le poème 136 (début de la nuit), mais pas en tant qu'interjection.

*Izumi Shikibu Zokushū, 124*

<i>Taguhi naku</i>	Ce qui est d'une incomparable
<i>Kanashiki mono ha</i>	Tristesse c'est bien
<i>Ima ha to te</i>	Le vague à l'âme qui
<i>Matanu yufube no</i>	M'étreint désormais au crépuscule
<i>Nagame nari keru</i>	Comme je ne vous attends plus !

*Izumi Shikibu Zokushū, 127*

<i>Hi no yaku to</i>	J'ai beau toute la journée
<i>Nageku naka ni mo</i>	Pleurer comme si c'était mon devoir,
<i>Ito semete</i>	Le moment où je me sens le plus
<i>Mono wabishiki ha</i>	Seule et affligée,
<i>Yufumagure kana</i>	C'est bien le crépuscule !

*Izumi Shikibu Zokushū, 151*

<i>Yume ni dani</i>	Sans que je l'aie vu
<i>Mide akashitsuru</i>	Ne serait-ce qu'en rêve,
<i>Ariake no</i>	Le jour s'est levé
<i>Kohi koso kohi no</i>	Et ce manque que je ressens à l'aube
<i>Kagiri narikere</i>	Est le plus terrible des manques !

Un superlatif est employé dans chacun de ces poèmes afin de qualifier la tristesse du moment : *taguhi naku kanashiki mono* (« une tristesse incomparable », 124), *ito semete mono wabishiki* (« le moment où je me sens le plus triste et affligée », 127) et *kohi no kagiri* (« le plus terrible des manques », 151).

Dans le poème 127 en particulier, le sujet lyrique indique de manière explicite que même si son chagrin est tel qu'il en a pleuré toute la journée, cette douleur est faible par rapport à celle qui l'étreint désormais.

Le poème 151 appartient à la dernière section, celle de l'aube. Or il y est bien exprimé que le manque ressenti à cet instant est le plus terrible des manques. Dès lors, il nous semble difficile de considérer que la série progresse en allant vers l'atténuation de la douleur ressentie par le sujet lyrique ou le sujet écrivain. Ne pourrait-on pas voir dans la série une surenchère de la douleur ? En effet, le sujet lyrique pense que rien ne peut être plus douloureux que ce qu'il vit sur le moment mais il est détrompé à chaque fois, ultimement à l'aube.

On est même conduits à se demander si, finalement, l'aube n'est pas le moment où la douleur du sujet lyrique atteint son paroxysme. En effet, si l'aube annonce le début d'un jour nouveau, elle est aussi le signe de la fin d'une journée passée à attendre le défunt en vain. Dans les autres sections, le sujet lyrique était en proie au manque mais pouvait espérer une manifestation future du prince, en rêve par exemple. A l'aube, cet espoir n'est plus puisque le défunt n'est pas venu.

C'est donc dans cette perspective que nous proposons une nouvelle interprétation du passage de *kimi* à *hito*. Ainsi, *hito* pourrait ne pas être une marque de distanciation émotionnelle avec le défunt mais au contraire, pourrait être le signe de la solitude ressentie par le sujet lyrique en son absence. Le défunt est celui qui lui manque (*kohishiki hito* 156, *waga kofuru hito*, 157) mais c'est aussi celui qui est parti au loin (*tohozakari ni shi hito* 149) et qui donc, l'a laissé seul.

Nous ne voyons donc pas forcément, comme Kuboki Toshiko, la présence d'une progression temporelle allant de la mort de l'être aimé jusqu'à un moment où la douleur s'est atténuée avec le temps.

Koshiha Ryōko défend la thèse de Kuboki au travers de l'analyse de l'attitude du sujet lyrique envers le ciel.<sup>62</sup> Comme il s'agit d'un élément différent de ceux traités par Kuboki Toshiko pour appuyer son hypothèse, nous avons aussi pris cette étude en considération avant de prendre position.

Koshiha prend comme exemples les poèmes 125 (crépuscule), 129 (crépuscule), 130 (début de la nuit) et 135 (début de la nuit). Selon elle, dans ces quatre poèmes, l'attitude du sujet lyrique face au ciel est négative. Dans le poème 125, les oiseaux qui s'envolent vers leur compagnon rappellent au sujet lyrique sa propre solitude. Dans les poèmes 129, 130 et 135, la contemplation du ciel lui est désagréable. En effet, dans le poème 129, le sujet lyrique n'a pas le cœur à regarder les nuages, dans le poème 130, il ne peut voir la lune qu'au travers de ses larmes et n'éprouve donc aucun plaisir. Enfin, dans le poème 135, la vue du ciel ténébreux lui est désagréable. Les raisons pour

---

<sup>62</sup> KOSHIBA Ryōko 小柴 良子, « Izumi Shikibu Zokushū “Sochi no miya bankagun” no ichi kōsatsu- “Gojū shu uta” no oto to sora wo megutte 『和泉式部続集』 「帥宮挽歌群」の一考察-- 「五十首歌」の音と空をめぐって », *Seishingobun* 清心語文, Nōturo damu Seishinjōshi daigaku nihongo nihonbungakkai, vol. 8, 2006, p. 1-8.

lesquelles le sujet lyrique éprouve une telle répulsion à contempler le ciel ne sont pas développées.

Koshiba oppose ensuite les quatre poèmes cités aux poèmes 149, 156 et 157 de la section de l'aube. Selon elle, dans ces poèmes, le sujet lyrique contemple le ciel qui lui rappelle l'être aimé.

Nous souhaitons nuancer ce propos. Il est incontestable que la contemplation du ciel est douloureuse pour le sujet lyrique dans les poèmes 129 (les nuages du crépuscule), 130 (la lune voilée de larmes) et 135 (le ciel ténébreux). Cependant, dans le poème 135, si la vue du ciel ténébreux est désagréable au sujet lyrique, la vue de la lune ne l'est pas. Le changement d'attitude envers le ciel n'apparaît donc pas pour la première fois dans la section de l'aube.

De plus, dans la section de l'aube elle-même, s'il est vrai que le sujet lyrique contemple le ciel, cette contemplation reste douloureuse dans les poèmes 149 et 156. De fait, dans le poème 149, la vue de la lune de l'aube entraîne un sentiment de manque de l'être aimé. On peut supposer que, les amants se séparant traditionnellement à l'aube, voir seul se lever la lune au petit jour rappelle au sujet lyrique féminin les matins où l'être aimé, encore en vie, le quittait. Dans le poème 156, les vers *obotsukanashi ya/akegure no sora* (« Qu'il me trouble/le ciel de l'aube ! ») impliquent également une certaine tristesse.

Ainsi, à notre sens, l'attitude du sujet lyrique par rapport au ciel ne change pas de manière suffisamment significative et déterminée pour pouvoir parler de progression.

Dans le présent travail, nous aborderons donc la temporalité globale de la série sous un autre angle. Nous souhaitons nous intéresser au rapport entre la temporalité des « Cinquante poèmes » et la temporalité usuelle dans la littérature amoureuse classique.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Concernant la recherche lexicale dans les anthologies poétiques, nous nous sommes limitée au Recueil de poèmes anciens et modernes (*Kokinshū*) par manque de place et de temps. Il aurait toutefois été pertinent de s'intéresser aussi au *Recueil des dix mille feuilles* (*Man'yō shū*), en particulier parce qu'il s'agit d'un recueil qui a inspiré certaines parties de l'œuvre d'Izumi Shikibu. Nous avions à l'origine prévu de le faire, mais avons vite réalisé que le nombre très important de poèmes figurant dans

### 2.2.3 Une temporalité inscrite dans un contexte littéraire plus large

Bien qu'il s'agisse d'une constatation *a priori* évidente, commençons par préciser que dans les « Cinquante poèmes », le présent est très distinctement séparé du temps où vivait l'être aimé.

*Izumi Shikibu Zokushū, 124*

<i>Taguhi naku</i>	Ce qui est d'une incomparable
<i>Kanashiki mono ha</i>	Tristesse c'est bien
<i>Ima ha to te</i>	Le vague à l'âme qui
<i>Matanu yufube no</i>	M'étreint <u>désormais</u> au crépuscule
<i>Nagame narikeri</i>	Comme je ne vous attends plus !

*Izumi Shikibu Zokushū, 126*

<i>Yufugure ha</i>	Au crépuscule,
<i>Kimi ga kayohishi</i>	<u>Le chemin que vous</u>
<i>Michi mo naku</i>	<u>Empruntiez n'est plus,</u>
<i>Sugakeru kumo no</i>	Ah comme il est triste de voir
<i>Ito zo kanashiki</i>	L'araignée tisser sa toile !

*Izumi Shikibu Zokushū, 145*

<i>Nezame suru</i>	Le bruit du vent qui souffle
<i>Mi wo fuki tohosu</i>	Et me transit de froid
<i>Kaze no oto wo</i>	Alors que le sommeil me fuit,
<i>Mukashi ha mimi no</i>	L'ai-je entendu <u>autrefois</u>
<i>Yoso ni kikiken</i>	Sans y prêter attention ?

---

le *Recueil des dix mille feuilles* (*Man.yō shū*) rendait cette étude impossible dans le cadre du présent travail.

Izumi Shikibu Zokushū, 150

<i>Kofuru mi ha</i>	Eprouvant un manque terrible,
<b><i>Kotomono nare ya</i></b>	<b>Suis-je devenue une autre ?</b>
<i>Tori no ne ni</i>	<u>Quand donc déjà</u>
<u><i>Odorakasareshi</i></u>	Ai-je-été surprise
<u><i>Toki ha nani doki</i></u>	Par le chant des oiseaux ?

Izumi Shikibu Zokushū, 154

<i>Tama sudare</i>	<u>Quand</u> après avoir descendu
<i>Tarekomete nomi</i>	Les stores ouvragés,
<u><i>Neshi toki ha</i></u>	A l'intérieur, <u>je m'endormais</u> ,
<i>Aku tefu koto mo</i>	Je ne remarquais même pas
<i>Shirareya ha seshi</i>	Quand le jour se levait.

Dans tous les poèmes-ci-dessus, des indicateurs temporels marquent bien la séparation entre le passé et le présent : *ima ha* (« désormais », 124), *mukashi ha* (« autrefois », 145), *odorakasareshi toki* (« l'époque où je n'étais pas surprise par », 150) et *neshi toki* (« l'époque où je m'endormais », 154). *Kimi ga kayohishi michi mo naku* (« la route que vous n'empruntiez n'est plus », 126) est une construction grammaticale différente mais remplit le même rôle.

Il ne s'agit pas simplement d'opposer le temps heureux où vivait encore l'être aimé et le présent où le sujet lyrique se désespère en son absence. En effet, ce n'est pas seulement le monde qui a changé mais également le sujet lyrique lui-même. La mort de l'être aimé a fait de lui « une autre » (*kotomono*, 150). Le sujet lyrique passe ses nuits sans dormir à se lamenter jusqu'au matin (150, 154) et est sensible à ce qui lui était auparavant indifférent, comme le bruit du vent (145).

Sa vision du monde a également changé. Dans le poème 126, le crépuscule, qui annonçait autrefois la venue de l'être aimé, est devenu insupportable au sujet lyrique qui sait que son amant ne reviendra plus jamais. Ce n'est cependant qu'un exemple parmi d'autres puisque tout au long de la série, le comportement du sujet lyrique

s'écarte de la norme : la vue du paysage lui est désagréable (poèmes 121 et 130 par exemple), il passe ses nuits à pleurer et non à dormir (139,140 entre autres), etc.

Ce changement est directement attribué à la mort de l'être aimé. Nous avons jusqu'ici vu de nombreux exemples de poèmes qui font clairement allusion à la mort de l'amant du sujet lyrique (116, 119, 143 entre autres). Il nous semble cependant possible de rapprocher la structure temporelle des « Cinquante poèmes » avec la temporalité habituelle de la séparation amoureuse dans les poèmes d'amour où les œuvres en prose de l'époque de Heian.

Qu'il s'agisse du *Dit du Genji*, du *Journal d'Izumi Shikibu* ou des poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)*, le même schéma se répète.<sup>64</sup> Les amants, craignant la rumeur, restent éloignés l'un de l'autre le jour. A la tombée de la nuit, l'homme se rend en secret chez la femme. Pour ne pas être vu, il repart avant les premières lueurs de l'aube.

Ainsi la nuit est-elle le moment qui revêt le plus d'importance dans la mesure où c'est celui où l'être aimé est censé être présent. Par conséquent, c'est aussi le moment où l'absence de ce dernier est le plus cruellement ressentie. On peut proposer comme exemple le poème suivant extrait du *Recueil de poèmes anciens et modernes* :

*Kokin waka shū*, 543

<i>Aketateba</i>	Quand le jour s'est levé,
<i>Semi no orihae</i>	Comme une cigale sans cesse
<i>Nakikurashi</i>	Je pleure jusqu'au soir
<i>Yoru ha hotaru no</i>	Et quand vient la nuit, telle une luciole
<i>Moe koso watare</i>	Je me consume sans discontinuer.

Note : *naku* est un mot-pivot signifiant « pleurer » pour un être humain 泣く mais également « crier » pour un animal 鳴く.

---

<sup>64</sup> Rappelons qu'en ce qui concerne le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, les poèmes d'amour sont répartis sur cinq volumes et couvrent toute l'évolution d'une relation amoureuse. Dans le premier volume, les sujets lyriques sont épris en secret et n'ont pas encore pu rencontrer l'être aimé. Dans le dernier volume, les sujets lyriques regrettent amèrement le délitement d'une relation qui fut heureuse un temps. Cette progression n'apparaît pas dans les « Cinquante poèmes ». Nous nous intéressons seulement ici au déroulement habituel d'une journée dans la poésie amoureuse.

Ce poème appartient au premier volume des poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes*. Le sujet lyrique n'a donc pas encore rencontré l'être aimé. La nuit est présentée comme un moment où ses émotions sont exacerbées.

Il paraît donc assez naturel que trois sections sur cinq des « Cinquante poèmes » soient consacrées à la nuit, moment où l'être aimé est censé être présent et aussi moment où les passions sont les plus intenses.

Comparons maintenant l'attitude du sujet lyrique des « Cinquante poèmes » avec celle des sujets lyriques du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

*Hiru*, la journée, est une section qui se détache des autres dans la mesure où elle est particulièrement centrée sur la mort de l'être aimé. De fait, le sujet lyrique s'interroge sur la durée qui s'est écoulée depuis ce moment fatidique (114,119) et se tourmente d'être encore en vie (116,120). Cette section met en place la tonalité et le contexte de toute la série.

*Yufugure*, le crépuscule, est le moment qui précède la venue de l'être aimé. Dans le poème 126, déjà traité p. 64-65, le sujet lyrique regarde le paysage et l'ombre qui s'étend sur le sentier qu'empruntait l'être aimé avant de s'attrister de voir une araignée tisser sa toile. Cette situation est proche de celle du poème 773 du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

*Kokin waka shū*, Anonyme, Amour 5, 773

<i>Imashi ha to</i>	Alors que je songeais mornement
<i>Wabinishi mono wo</i>	Qu'il ne viendrait plus ce soir,
<i>Sasagani no</i>	Une araignée est venue
<i>Koromo ni kakari</i>	Se suspendre à ma robe
<i>Ware wo tanomuru</i>	Et a ravivé mon espérance.

Le terme *yufugure* n'apparaît pas dans ce poème du *Recueil de poèmes anciens et modernes* mais est présent dans celui qui le précède, ce qui le place donc ici dans sa continuité. De manière plus générale, dans les « Cinquante poèmes », le sujet lyrique contemple douloureusement le paysage comme une femme qui attend de voir apparaître son amant à l'horizon, si ce n'est que le défunt n'apparaîtra jamais.



Dans la section du début de la nuit, *yohi*, le sujet lyrique regarde la lune avec répulsion puis avec soulagement. Le terme *yohi* apparaît dans les poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, bien souvent pour désigner le moment où les amants peuvent enfin se rejoindre. C'est ainsi un terme lié aux poèmes d'amour. En revanche, dans la section « Amour » du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, *yohi* n'est pas particulièrement associé à la lune.<sup>65</sup> La contemplation de la lune par les deux amants, ou par quelqu'un souffrant de l'absence de l'être aimé est cependant une situation assez courante dans les œuvres en prose. C'est ainsi que, dans le *Journal* d'Izumi Shikibu, le personnage principal féminin passe nombre de ses nuits à contempler la lune, seul ou avec le prince.<sup>66</sup> A cet égard, l'attitude du sujet lyrique des « Cinquante poèmes » s'inscrit donc bien dans la continuité de la littérature amoureuse.

Dans la section du milieu de la nuit, *yonaka*, le sujet lyrique, incapable de dormir souhaite rencontrer l'être aimé en rêve. Le motif de la rencontre en rêve de l'être aimé apparaît tout au long des volumes de poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes*. On peut par exemple citer le poème suivant, bien que le sujet lyrique des « Cinquante poèmes » n'accuse pas l'être aimé d'infidélité :

---

<sup>65</sup> La lune du début du mois se lève tôt aussi peut-elle apparaître dès le début de la nuit (*yohi*). Si on n'en trouve pas d'exemples dans les poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, on peut citer entre autres le poème 1059 de cette même œuvre, classé comme un poème léger (*haikaika* 誹諧歌) au sein du livre 19 consacré aux poèmes de formes diverses (*zattai no uta* 雑躰歌) :

*Kokin waka shū*, Anonyme, Poèmes de formes diverses, 1059

<i>Yohi no ma ni</i>	Lorsqu'au début de la nuit,
<i>Idete irinuru</i>	La lune du troisième jour du mois
<i>Mikadzuki no</i>	Se couche aussi vite qu'elle est apparue,
<i>Warete mono omohu</i>	C'est aussi le moment où, incomplet comme elle,
<i>Koro ni mo aru kana</i>	Je suis plongé dans de mélancoliques pensées !

Note : la lune du début du mois est visible sous la forme de croissant, elle est donc « incomplète » (*warete[oru]*, littéralement « brisée »).

De manière intéressante, ce poème associe le début de la nuit (*yohi*), les pensées mélancoliques (*mono omohi*) et la lune (*tsuki*). Peut-être a-t-il inspiré Izumi Shikibu pour la section *yohi no omohi* des « Cinquante poèmes » dans laquelle on retrouve ces trois éléments.

<sup>66</sup> Rappelons que le *Journal* est une œuvre particulière car il est narré à la troisième personne. Les deux protagonistes sont désignés par *onna* (l'héroïne) et *miya* (le prince).

Concernant le motif de la lune, il semble qu'Izumi Shikibu lui accorde une place particulièrement importante dans son *Journal*. Voir à ce propos les pages 160 à 169 de WALKER, Janet A., « Poetic Ideal and Fictional Reality in The Izumi Shikibu nikki » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 37, n° 1, 1977.

*Kokin waka shū*, Anonyme, Amour 4, 767

<i>Yume ni dani</i>	Que même en rêve,
<i>Afu koto kataku</i>	Il soit devenu difficile
<i>Nariyuku ha</i>	De le rencontrer,
<i>Ware ya i wo nenu</i>	Est-ce parce que je ne peux dormir
<i>Hito ya wasururu</i>	Ou est-ce parce qu'il m'a oubliée ?

L'aube, enfin, est le moment où se séparent les amants. Selon l'hypothèse que nous avons déjà développée, c'est également dans les « Cinquante poèmes » le moment où est ressentie le plus cruellement l'absence de l'être aimé qui n'est pas venu. Dans les poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, on ne trouve pas une situation tout à fait identique mais la section reste tout de même liée à cette anthologie comme en témoigne le rapport transtextuel entre le poème 153 des « Cinquante poèmes » et le poème 761 du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 153

<i>Waga mune no</i>	Quand donc mon cœur
<i>Akubeki toki ya</i>	Va-t-il enfin s'éclaircir ?
<i>Itsu naran</i>	Tandis que je m'interroge,
<i>Kikeba hane kaku</i>	Les bécasses qui se nettoient les plumes
<i>Shigi mo nakunari</i>	Crient plaintivement elles aussi.

*Kokin waka shū*, Anonyme, Amour 5, 776

<i>Akatsuki no</i>	Plus encore que les bécasses
<i>Shigi no hanegaki</i>	Qui à l'aube battent des ailes
<i>Momohagaki</i>	En se nettoyant les plumes,
<i>Kimi ga konu yo ha</i>	Les nuits où vous ne venez pas,
<i>Ware zo kazu kaku</i>	Je m'agite sans répit.

Note : Le sens de *kazu kaku* n'est pas clair. Il peut signifier par exemple « se tourner et se retourner dans son lit » ou bien compter [les nuits ou l'être aimé ne vient pas].

En employant le motif de la bécasse, Izumi Shikibu fait implicitement référence aux longues nuits passées sans l'être aimé dont se plaint le poète du *Recueil*

*de poèmes anciens et modernes*. C'est de plus un choix pertinent puisque dans le poème original, les bécasses sont associées à l'aube.

Nous avons déjà étudié dans notre partie 1.1.3 les relations de transtextualité dans les « Cinquante poèmes ». Bien qu'Izumi Shikibu construise un répertoire d'images plutôt personnelles, les référentialités de type B (Influence possible d'un texte antérieur) et de type C (Référence claire à un texte antérieur) lui permettent de replacer sa série dans le contexte plus général des poèmes d'amour et plus particulièrement des poèmes d'amour de référence à l'époque.

Comme nous venons de le voir, le comportement du sujet lyrique se rapproche également de celui qu'on peut trouver dans la littérature amoureuse.

Un dernier élément relie les « Cinquante poèmes » à la littérature amoureuse.

Jusqu'ici, nous nous sommes uniquement intéressée à l'élément temporel du titre des sections mais à chaque section correspond également un sentiment ou une action.

*Shinobu* 偲ぶ, l'action associée au jour dans la section « Journée passée à le regretter », n'apparaît pas dans les dictionnaires poétiques de Katagiri et de Kubota. Toutefois, il est à remarquer que son homophone *shinobu* 忍ぶ (se dissimuler) apparaît de manière fréquente dans les poèmes d'amour, souvent pour évoquer l'amour secret (忍び恋 *shinobikohi*) ou la plante *shinobukusa* 忍草 (fr : fougère patte d'écureuil).

Dans ce dernier cas, le sens de *shinobu* 忍ぶ est celui du *shinobu* 偲ぶ dont on trouve la graphie dans les « Cinquante poèmes » : à l'entrée *shinobukusa* 忍草 du dictionnaire poétique de Katagiri, il est indiqué que *shinobu* 偲ぶ est un verbe que l'on trouve dans le *Recueil des dix mille feuilles* (*Man'yō shū*) et qui signifie « Regretter le passé, éprouver du manque pour une personne ». <sup>67</sup> On trouve d'ailleurs le terme *shinobukusa* écrit de manière phonétique dans le poème 117 des « Cinquante poèmes ».

Il est indiqué dans le commentaire de Saeki *et al.* qu'il existe un poème à la structure similaire dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes*. Analysons ces deux poèmes.

---

<sup>67</sup> KATAGIRI Yōichi, *op.cit.*

*Izumi Shikibu Zokushū, 117*

<i>Hi wo furedo</i>	Ce cœur qui ne peut
<i>Kimi wo wasurenu</i>	Vous oublier malgré
<i>Kokoro koso</i>	Les jours qui passent,
<i>Shinobu no kusa no</i>	C'est bien la graine
<i>Tane ni narikere</i>	Des herbes du regret !

*Kokin waka shū, Moine Sosei, Amour 5, 802*

*Composé pour un paravent, sur les ordres de Sa Majesté Impériale, pendant l'ère Kanpyō*

<i>Wasuregusa</i>	Je me suis demandé
<i>Nani wo ka tane to</i>	Quelle était la graine
<i>Omohishi ha</i>	Des herbes de l'oubli,
<i>Tsurenaki hito no</i>	Mais maintenant je sais qu'il s'agit
<i>Kokoro narikeri</i>	Du cœur des indifférents !

Les poèmes sont proches en ce que les deux sujets lyriques découvrent que le cœur est la graine métaphorique d'herbes auxquelles est associé un sentiment. Cependant, malgré cette proximité, les poèmes sont en fait l'opposé l'un de l'autre. Le sujet lyrique du poème 802 du *Recueil de poèmes anciens et modernes* comprend que l'herbe d'oubli germe du cœur des indifférents. Cette réalisation est implicitement due au fait que la personne qu'il aime l'a négligé.

Dans le cas du poème d'Izumi Shikibu, c'est le contraire. C'est parce que lui-même ne peut oublier l'être aimé que le sujet lyrique se rend compte que la graine de l'herbe du regret n'est autre que son propre cœur. Nous sommes de nouveau en présence d'un exemple de la technique caractéristique d'Izumi Shikibu qui prend comme socle d'autres poèmes ou d'autres motifs pour en faire quelque chose de personnel.

Ainsi, si *shinobu* 惚ぶ n'est pas un sentiment traité sous ce nom dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, il n'en est pas moins lié par un jeu d'homophonie avec les poèmes d'amour de ce dernier.

Pour la section du crépuscule, c'est *nagame* 眺め qui a été choisi par Izumi Shikibu. Le dictionnaire poétique de Kubota indique qu'il s'agit d'un terme qui est

présent pour la première fois dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes* et est souvent associé au contexte amoureux. Dans ce cas, c'est bien souvent un mot pivot associant le sens de « regarder dans le vide, regarder au loin » 眺め et des « longues pluies » 長雨.

Dans la mesure où l'attitude du sujet lyrique au crépuscule dans les « Cinquante poèmes » présente une certaine similitude avec celle de la femme qui attend son amant dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, il semble possible de considérer que la section du crépuscule des « Cinquante poèmes » s'inscrit bien dans un contexte amoureux, certes particulier. Toutefois, Izumi Shikibu n'exploite pas du tout la qualité de mot-pivot de *nagame* puisque le motif de la pluie n'apparaît pas. Ici, *nagame* est utilisé au sens propre puisque le sujet lyrique a justement les yeux dans le vague ou au loin. Izumi Shikibu se distancie donc de l'univers habituel et partagé du *waka*. Cependant, en employant ce terme, Izumi Shikibu renforce tout de même le lien entre cette série et l'amour, et plus particulièrement l'amour malheureux.

*Omohi* 思ひ est le sentiment associé au début de la nuit. Comme le *omou* moderne, ce verbe peut signifier « penser » mais à l'époque de Heian, il a aussi une connotation amoureuse. *Omofu hito* 思ふ人 est la personne à qui l'on pense, c'est la personne qu'on aime ou qui nous manque. Naturellement, ce verbe apparaît fréquemment dans les poèmes d'amour. Si l'on se contente de lire le titre de la section, *Yohi no omohi*, c'est sans doute le premier sens qui vient à l'esprit.

Cependant, dans les poèmes eux-mêmes, ce n'est pas *omofu* seul qui apparaît mais l'expression *mono omofu* (132, 133, 135, 136, 137, 139).

Selon le dictionnaire poétique de Kubota, *mono omofu* 物思ふ est une expression qui apparaît dès le *Recueil des dix mille feuilles* et signifie « être plongé dans des pensées douloureuses ». <sup>68</sup> Il s'agit d'une expression souvent liée au contexte amoureux mais qui peut aussi être plus généralement associée à une douleur de vivre. Dans le cas des « Cinquante poèmes », il semble que ce soit un peu des deux. Le dictionnaire mentionne également que *mono omofu* entraîne souvent une fusion, une

---

<sup>68</sup>Dans nos traductions, nous avons préféré le terme de « mélancolie » pour sa concision, bien que nous soyons consciente qu'en Occident, « mélancolie » revêt un sens bien particulier. Voir à ce sujet STAROBINSKI Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2012, 661 p.

harmonisation entre le poète et le paysage (*shizen to konzen ittaika* 自然と渾然一体化). Dans une certaine mesure, on peut dire que c'est le cas dans le poème 133 déjà traité p.45: les larmes de ceux qui sont en proie à de douloureuses pensées deviennent de la rosée.

*Nezame* 寝覚め est associé au milieu de la nuit dans les « Cinquante poèmes ». Dans le dictionnaire poétique de Katagiri, on peut lire que *nezame* signifie « ouvrir les yeux soudainement alors que l'on dormait » à l'époque du *Recueil des dix mill feuilles* mais prend le sens de ne pas pouvoir dormir à l'époque de Heian. Ces deux sens ne sont pas contradictoires puisqu'en effet, le dictionnaire de langue classique *Nihon koten bungaku daijiten* d'Iwanami (1983) indique que *nezame* peut signifier « ne pas trouver le sommeil » ou bien « ne cesser d'ouvrir les yeux alors qu'on se trouve dans un état de somnolence, ce qui empêche l'endormissement ». <sup>69</sup> L'expression « *Nezame* » n'apparaît qu'à deux reprises dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes* : une fois dans un poème long (*chōka* 長歌) à caractère officiel de Tsurayuki (KKS 1002) et une fois dans le poème d'amour 757. Ce poème n'est pas signalé par Saeki *et al.* dans leur commentaire mais il nous paraît digne d'intérêt :

*Kokin waka shū*, Anonyme, Amour 5, 757

<i>Aki narade</i>	Cette rosée blanche qui se dépose
<i>Oku shiratsuyu ha</i>	Alors que nous ne sommes pas en automne,
<i>Nezame suru</i>	Ce sont les larmes qui mouillent
<i>Waga tamakura no</i>	La manche sur laquelle ma tête repose
<i>Shidzuku narikeri</i>	Alors que le sommeil me fuit.

---

<sup>69</sup> Dans nos traductions, il nous a fallu faire un choix entre les deux sens de *nezame*.

En ce qui concerne le titre de la section, nous avons choisi l'expression « les yeux grands ouverts au cœur de la nuit » car cela pouvait faire allusion aussi bien à un réveil en sursaut qu'à une incapacité à trouver le sommeil.

Pour les poèmes 140 et 141, nous avons choisi le premier sens (se réveiller en sursaut) en nous reposant sur la glose de Saeki *et al.* et celle de Shimizu Fumio. En effet, dans le poème 140, l'auxiliaire *keri* indique que le sujet lyrique découvre que ses manches sont mouillées de larmes. Cette surprise ne se justifie pas si le sujet lyrique, éveillé, est conscient qu'il pleure. Le poème 141 est assez complexe aussi renvoyons-nous le lecteur à la note 69 qui lui est consacrée.

Pour le dernier poème comportant le terme *nezame*, le 145, la situation est plus ambiguë. Le sujet lyrique qui entend le bruit du vent peut très bien être éveillé depuis longtemps comme il peut également s'être réveillé en sursaut à l'instant. L'expression « les yeux grands ouverts » aurait manqué de clarté dans ce poème aussi avons-nous choisi de traduire *nezame suru* par « le sommeil me fuit ».

Dans ce poème, le sujet lyrique est éveillé en pleine nuit et sa manche est trempée de larmes. Cette situation est similaire à celle du sujet lyrique dans le premier poème de la section *yonaka no nezame* :

*Izumi Shikibu Zokushū*, 140

<i>Waga sode ha</i>	Même quand je me réveille
<i>Kuraki yonaka no</i>	En sursaut au cœur d'une nuit noire,
<i>Nezame ni mo</i>	Il me suffit de les toucher
<i>Saguru mo shiruku</i>	Pour savoir qu'elles sont mouillées,
<i>Nure ni keru kana</i>	Mes manches !

De plus, dans le poème du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, on trouve également l'expression *waga tamakura* 我が手枕, « mon bras comme oreiller ». Cette expression indique que le sujet dort seul par opposition aux nuits où sa tête est appuyée sur le bras de l'être aimé. *Waga tamakura* apparaît aussi dans le poème 141 de la section *yonaka no nezame* des « Cinquante poèmes » :<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ce poème nous a posé quelques difficultés d'interprétation aussi en proposons-nous une brève analyse ici.

La glose de Shimizu Fumio dans l'édition de Iwanami du *Recueil principal d'Izumi Shikibu* et du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* (voir bibliographie) indique que les quatre premiers vers expriment la stupeur du sujet lyrique confus qui, se venant de se réveiller en sursaut d'un sommeil léger et troublé, voit un bras qui lui sert d'oreiller. Pour cette raison, nous avons choisi d'employer le verbe « découvrir » dans notre traduction. Il nous permet en effet de rendre la surprise exprimée par la particule emphatique *zo*.

La glose de Saeki *et al.* est identique, mais propose également une interprétation selon laquelle le dernier vers peut être lu de manière indépendant et signifier « Continuer à vivre de la sorte n'a pas de sens » (*arite kahi na[shi]*, littéralement « continuer à vivre n'a pas de sens ») puisque le verbe *ari* peut signifier « vivre ».

Cependant, ce dernier vers est grammaticalement lié au précédent « mon bras qui me sert d'oreiller » puisque *kahi nashi* (en vain, sans effet, sans intérêt car sans valeur) est à la forme déterminante (*rentaikei*) *kahi naki* entraînée par la particule exclamative *zo* suivant *waga te makura* (mon bras comme oreiller). Il faudrait donc aussi lire le verbe *ari* du dernier vers comme étant lié à *waga te makura*. *Ari* prendrait alors le sens de être là » pour un objet animé. Les deux derniers vers se liraient donc également ensemble : *waga te makura zo/arite kahi naki*, « c'est mon bras qui me sert d'oreiller, mais à quoi bon ? »

En effet, le fait que le sujet lyrique utilise son propre bras pour lui servir d'oreiller indique qu'il dort seul, sans quoi sa tête reposerait sur le bras de l'être aimé. Autrement dit, le sujet lyrique réveillé en sursaut découvre qu'un bras lui sert d'oreiller, mais comme il s'agit du sien, cela ne lui apporte aucun réconfort. Vivre sans l'être aimé n'a pas de sens pour le sujet lyrique. (*arite kahi nashi*).

Nous avons tenté de lier ces deux lectures des derniers vers en traduisant « Qu'il est vain de continuer à vivre ainsi » puisque cela sous-entend qu'est désagréable la situation dans laquelle se trouve le sujet lyrique se réveillant seul.

Remarquons enfin que, les deux derniers vers de ce poème reposent sur la proximité phonétique de *kahi naki* et de *kahina* 腕, le bras. On trouve par exemple ce jeu de mots dans le poème 67 de l'anthologie *Hyakunin issu* 百人一首 (*De cent poètes un poème*) compilée par Fujiwara no Teika 藤原定

<i>Mono wo nomi</i>	Tourmentée sans répit par de tristes
<i>Omohi nezame no</i>	Pensées, j'ouvre les yeux et
<i>Toko no ue ni</i>	Découvre sur mon lit
<i>Waga te makura zo</i>	Mon bras qui me sert d'oreiller,
<i>Arite kahi naki</i>	Qu'il est vain de vivre ainsi.

Au même titre que la similitude entre les situations présentées dans le poème 757 du *Recueil de poèmes anciens et modernes* et dans le poème 140 du *Second Recueil d'Izumi Shikibu*, la présence du motif du bras comme oreiller dans le poème ci-dessus peut être perçue comme une influence possible du seul poème d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes* comportant l'expression *nezame*. Dès lors, la section correspondante des « Cinquante poèmes » s'inscrirait elle aussi dans une certaine continuité avec les poèmes d'amour du *Recueil de poèmes anciens et modernes*.

Enfin, pour la dernière section des « Cinquante poèmes », celle de l'aube, c'est *kohi* 恋ひ qui a été choisi par Izumi Shikibu. Au sens restreint, la forme verbale *kofu* signifie désirer quelqu'un qui est absent, se languir. Dans nos traductions de poèmes, nous avons donc choisi le mot « manque ». C'est là encore un terme que l'on retrouve fréquemment en poésie amoureuse, au même titre que *omofu*.

En tant que substantif, *kohi* désigne le manque mais aussi plus généralement le sentiment amoureux, notion que nous définirions par attirance pour une personne, sans connotation péjorative ou immorale. C'est ainsi que l'on trouve, dans le *Recueil de poèmes anciens et modernes* par exemple, cinq volumes de *kohi no uta* 恋歌, terme que nous traduisons par « poèmes d'amour » bien que *kohi* ne soit pas un équivalent strict d'« amour ». <sup>71</sup>

---

家 vers 1235. Il s'agit à l'origine d'un poème issu du *Recueil de poèmes des mille années* (*Senzai waka shū*, 千載和歌集, numéro 764).

<sup>71</sup> En effet, même en excluant les sens non liés à la relation amoureuse comme amour fraternel ou amour de la patrie, le mot « amour » désigne une notion complexe construite notamment au travers de l'idéal courtois selon Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident* (1939).



En comportant dans son titre le mot *kohi*, la dernière section des « Cinquante poèmes » renforce donc l'inscription de la série dans le contexte plus large de la littérature amoureuse classique.

Dans notre partie 2.1, nous avons montré que l'une des particularités des « Cinquante poèmes » est l'importance accordée à la spatialisation de l'absence, en particulier au travers de l'utilisation de l'espace céleste.

Une autre spécificité de la série est de montrer les différentes variations dans le ressenti de l'absence tout au long d'une journée malheureuse qui se répète à l'infini depuis la mort de l'être aimé. Cependant, une étude du titre des sections associées à une analyse du comportement du sujet lyrique dans chaque section permet de mettre en évidence la proximité existant entre les « Cinquante poèmes » et les poèmes d'amour *kohi no uta* au sens où on l'entend généralement.

Ainsi, si l'univers déployé par Izumi Shikibu dans les « Cinquante poèmes » reste personnel, tant au niveau de la thématique de la mort que du choix des images ou de la temporalité sur une journée, il s'inscrit dans le contexte plus global de la littérature amoureuse japonaise classique.

On peut se demander si cette inscription ne légitime pas d'une certaine façon la série en la plaçant dans la continuité des textes canoniques de l'époque qui étaient considérés comme le summum du raffinement poétique. Dès lors, si on considère les « Cinquante poèmes » comme une œuvre dédiée au prince Atsumichi, il est possible de dire que dans la série, l'amour qui unissait Izumi Shikibu et le prince est sublimé au travers de l'écriture. Cela rejoindrait alors l'analyse de Kuboki Toshiko selon laquelle les « Cinquante poèmes » constituent un précédent au *Journal* dans lequel la relation du prince et d'Izumi Shikibu devient une histoire d'amour digne d'un *monogatari*.<sup>72</sup>

Quoi qu'il en soit, si on peut dire qu'Izumi Shikibu magnifie l'amour entre le sujet lyrique des « Cinquante poèmes » en le rapprochant de l'amour chanté dans les *kohi no uta* du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, on peut également relever une deuxième forme d'idéalisation. En effet, le lien entre les deux amants est représenté comme étant si fort que, malgré la mort de l'être aimé, le sujet lyrique ressent son

---

<sup>72</sup> KUBOKI Toshiko, *op. cit.*, p.180.

absence avec autant d'intensité que s'il était encore en vie. Quant au défunt, le sujet lyrique est à ce point certain de ses sentiments qu'il ne doute pas un instant que l'être aimé va se manifester, au travers des rêves ou d'un signe. L'amour unissant le sujet lyrique et le défunt, et donc éventuellement l'amour unissant Izumi Shikibu à Atsumichi, est représenté comme un sentiment si profond qu'il transcende la mort.

Ainsi, du fait du lien entre les « Cinquante poèmes » et la littérature amoureuse, le sujet lyrique n'est pas uniquement une femme qui a perdu celui qu'elle aime, c'est également une variante de la figure de la femme qui attend celui qu'elle aime.<sup>73</sup>

### 3/ Une femme en proie au *tsuredzure*

*Tsuredzure* つれづれ est un terme généralement associé à l'ennui. On pense par exemple à la traduction de *Tsuredzure-gusa* 徒然草, œuvre importante de la période médiévale due à Yoshida Kenkō 吉田兼好(1283-1350) : *Heures oisives* en français, *Essays in Idleness* en anglais.<sup>74</sup> De manière similaire, dans la traduction anglaise du *Recueil de poèmes anciens et modernes* de Helen Mc Cullough, on trouve « looking bored » pour *tsuredzure to shite* つれづれとして (note introductive du poème 970).<sup>75</sup>

Rappelons qu'en Occident, l'ennui prend en littérature une dimension existentielle. Dégoût de vivre à l'Antiquité, il se confond au Moyen-Âge avec l'acédie qui détourne le religieux de ses devoirs avant de devenir à l'époque Classique un état misérable dans lequel l'homme sans divertissement est conscient d'un vide qui, finalement, ne peut être comblé parfaitement que par Dieu. Après la Révolution, l'ennui est cette maladie de l'âme qui atteint les jeunes gens désillusionnés et qu'on retrouvera au XIX<sup>ème</sup> siècle sous le nom de « mal du siècle ». L'ennui est bien souvent

---

<sup>73</sup> Roselee Bundy voit elle aussi dans les « Cinquante poèmes » une exploration de la figure de la femme qui attend (*matsu onna* 待女) et rappelle qu'il s'agit d'une figure courante en poésie japonaise et chinoise (BUNDY Roselee, *op.cit.*, p.223). Voir à ce sujet PIGEOT Jacqueline, « Une figure de la mélancolie au Japon : la femme qui attend » in *Essaim*, 2008/1 (n° 20), p. 101-114.

<sup>74</sup> YOSHIDA Kenkō, KEENE Donald (trad.), *Essays in Idleness: the Tsuredzuregusa of Kenkō*, New York, Columbia University Press, 1998, 213 p.

YOSHIDA Kenkō, GROSBOIS Charles (trad.), *Les heures oisives*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient Série japonaise », 1987, 281 p.

<sup>75</sup> MC CULLOUGH Helen (trad), *op. cit.*, p. 212.

accompagné voire confondu avec la mélancolie, « bile noire » des Anciens et *spleen* des poètes romantiques à l'histoire, elle aussi, complexe.<sup>76</sup>

Le *tsuredzure* est dépourvu quant à lui de dimension existentielle à l'origine.<sup>77</sup> Le dictionnaire poétique de Kubota indique que ce terme apparaît pour la première fois dans le poème 617 du *Recueil de poèmes anciens et modernes*:

*Kokin waka shū*, Toshiyuki, Amour 3, 617

Poème composé puis fait porter à une dame en service à la maison de Narihira

<i>Tsuredzure no</i>	Tandis que je me trouve sans rien faire,
<i>Nagame ni masaru</i>	Le regard dans le vide, mes manches
<i>Namidagaha</i>	Sont toutes trempées par la rivière de mes larmes
<i>Sode nomi nurete</i>	Gonflée par les longues pluies et
<i>Ahu yoshi mo nashi</i>	Je n'ai aucun moyen de vous rencontrer.

Note : Comme déjà signalé, *nagame* est un mot-pivot signifiant aussi bien « les longues pluies » (長雨) que « le regard dans le vide » (眺め). *Namidagaha*, la rivière de larmes, comporte le mot « rivière » (*kaha*) et le mot « larmes » (*namida*). L'expression *nagame ni masaru namidagaha* signifie donc simultanément « la rivière gonflée par les longues pluies » et « mes larmes qui sont de plus en plus abondantes tandis que j'ai [tristement] le regard dans le vide ». Il nous a paru difficile de superposer exactement de la même manière ces deux images en français sans employer une expression lourde ou excessivement longue. Nous avons donc opté pour une construction légèrement différente mais qui, à notre sens, rend tout de même correctement l'idée principale - l'abondance des larmes du sujet lyrique qui a le regard perdu dans le vague - tout en conservant l'association avec les images des longues pluies et de la rivière.

Selon Kubota, *tsuredzure* signifie ne rien avoir à faire et se trouver seul. Le *tsuredzure* est donc associé aux *samidare* 五月雨, les pluies du cinquième mois qui tombent toute la journée et contraignent les aristocrates à rester à l'intérieur.

---

<sup>76</sup> JONARD Norbert, *L'ennui dans la littérature européenne: des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 18, 1998, 221 p ; STAROBINSKI Jean, *L'encre de la mélancolie*, op. cit.

Concernant le *spleen*, voir également STAROBINSKI Jean, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1990, 93 p.

<sup>77</sup> Dans le cadre de notre commentaire, nous avons fait le choix de ne pas traduire le terme « *tsuredzure* ». En effet, comme nous allons le voir, cette expression peut prendre plusieurs sens dans l'œuvre d'Izumi Shikibu, aussi le choix d'une traduction systématique unique aurait-il été réducteur. En outre, une traduction selon le contexte nous paraît également problématique dans la mesure où elle pourrait faire perdre de vue que, malgré ses différentes nuances, le *tsuredzure* reste une thématique centrale de l'œuvre d'Izumi Shikibu. Nous souhaitons signaler par ailleurs une autre difficulté posée par le terme *tsuredzure* de manière générale : ce dernier peut non seulement désigner une situation (le fait de n'avoir rien à faire) mais aussi un sentiment (la solitude) ou encore un état (l'ennui).

Dans le poème 617 du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, le *tsuredzure* est lié à la pluie grâce à l'emploi du mot-pivot *nagame*, déjà traité dans la partie 2.2, et qui associe « le regard dans le vide » aux longues pluies. Cette association entre le *tsuredzure* et la pluie est assez systématique en poésie.<sup>78</sup> Il est à remarquer que, si dans ce poème, le *tsuredzure* est en lien avec la thématique amoureuse, ce n'est pas forcément toujours le cas, comme en témoigne le *kotobagaki* du poème 970 du *Recueil de poèmes anciens et modernes* : Ariwara no Narihira rend visite à son seigneur, le Prince Koretaka qui s'est retiré pour vivre à Ono, au pied du mont Hiei. Eloigné de la capitale et recevant peu de visites à cause de la neige, le prince est plongé dans le *tsuredzure*. Ici, cette dernière expression désigne simplement l'ennui, le désœuvrement et la solitude.

Qu'en est-il du *tsuredzure* dans l'œuvre d'Izumi Shikibu et plus particulièrement dans les « Cinquante poèmes » ?

### 3.1 L'expérience du vide

#### 3.1.1 Le *tsuredzure*, composante essentielle de l'œuvre d'Izumi Shikibu

Afin de mieux traiter le *tsuredzure* dans les « Cinquante poèmes », il nous paraît pertinent de nous intéresser à la façon dont cette notion est abordée dans l'œuvre globale d'Izumi Shikibu.

Ōtsuki Atsuko a consacré trois articles au *tsuredzure* dans l'œuvre d'Izumi Shikibu.<sup>79</sup> Présentons le contenu de ces articles de manière synthétique.

---

<sup>78</sup> KUBOTA Jun 久保田 淳, BABA Akiko, MURAO Seiichi, YAMADA Hirotsugu et WATANABE Yasuaki (éds.), *Utakotoba utamakura daijiten* 歌ことば歌枕大辞典, *op. cit.*

<sup>79</sup> ŌTSUKI Atsuko 大槻 温子, « Izumi Shikibu zoku shū no “Nichiji kagun” - “tsuredzure” wo jiku to shite 『和泉式部続集』の「日次歌群」—「つれづれ」を軸として », *Seiban kokugo* 西播国語, Hyōgo ken kōtōgakkō kyōiku kenkyūkai kokugobukai nishi arima shibu (éd.), vol. 31, 2001, p. 2-5 ;

ŌTSUKI, « Izumi Shikibu no “Kanshin ronmei kagun” to “Ga fuai shinmyō kagun” - “Tsurezure” no hyōshutsu no imi suru mono 和泉式部の「観身論命歌群」と「我不愛身命歌群」—「つれづれ」の表出の意味するもの », *Gengo hyōgen* 言語表現研究, Hyōgo ken kyōiku daigaku gengo hyōgen gakkai kokugobukai (éd.), n° 18, 2002, p. 27-37 ;

Deux articles ont pour objet des séries précises.<sup>80</sup>

Le premier article s'intitule « La série des “ Jours qui se suivent ” dans le *Second Recueil d'Izumi Shikibu* – A propos du *tsuredzure* » et date de 2001. C'est une étude du *tsuredzure* dans la série des « Jours qui se suivent » (*Nichiji kagun* 日次歌群 SR 576-647), un groupe de poèmes du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* dont chaque poème est daté (jour et mois). Selon les *kotobagaki*, ces poèmes ont été composés entre le neuf du neuvième mois au trois du onzième mois d'une année non précisée.

Le deuxième article a été publié en 2002 et a pour titre « Les séries “Mon être et ma vie me sont détestables” et “En observant mon être, je discours sur ma vie ” d'Izumi Shikibu – Ce que signifie l'expression *tsuredzure* ». Il s'agit d'une analyse du *tsuredzure* dans deux séries à thèmes bouddhiques issues du *Recueil principal* et du *Second recueil*, « Nous ne ménagerons pas notre vie corporelle » (我不愛身命歌群 *Ga fuai shinmyō kagun*, SR 489-500) et « Quand je contemple ce qu'est mon être et considère ce qu'est ma vie » (觀身論命歌群 *Kanshin ronmei kagun*, RP 268-310).<sup>81</sup>

Le troisième article d'Ōtsuki, « L'expression poétique *tsuredzure* dans l'œuvre d'Izumi Shikibu – un essai à propos de son usage particulier » (2003), intègre les résultats des deux travaux précédents à une étude générale de l'œuvre d'Izumi Shikibu incluant les « Cinquante poèmes », les poèmes individuels comportant l'expression *tsuredzure* et le *Journal* d'Izumi Shikibu.

---

ŌTSUKI, « Izumi Shikibu no uta kotoba “Tsurezure” - tokuchō teki shiyō ni taisuru shiron 和泉式部の歌ことば「つれづれ」—特徴的使用に対する試論 », *Hyōgo kokkan* 兵庫国漢, Hyōgo ken kōtōgakkō kenkyūkai kokugobukai (éd.), vol. 49, 2003, p. 3-17.

<sup>80</sup> ŌTSUKI, « Izumi Shikibu zoku shū no “ Nichiji kagun ” - “tsuredzure” wo chiku to shite », *op. cit.* ; ŌTSUKI, « Izumi Shikibu no “ Kanshin ronmei kagun ” to “Ga fuai shinmyō kagun” - “Tsurezure” no hyōshutsu no imi suru mono », *op. cit.*

<sup>81</sup> Ces deux séries sont des séries acrostiches. Les premières syllabes de chaque poème, placées les unes à la suite des autres, forment le titre de la série en lecture japonaise (*kundoku*). Ces titres font eux même référence à d'autres œuvres. « Nous ne ménagerons pas notre vie corporelle » est ainsi une citation tronquée de l'Exhortation à la sauvegarde figurant dans le *Sūtra du Lotus* : « Nous ne ménagerons pas notre vie corporelle car nous ne tenons qu'à la Voie insurpassable » (trad. Jean-Noël Robert, *Le Sūtra du Lotus: suivi du Livre des sens innombrables et du Livre de la contemplation de Sage-Universel*, Paris, Fayard, coll. « L' espace intérieur », 2006, p.247)

Quant à « Quand je contemple ce qu'est mon être et considère ce qu'est ma vie », il s'agit d'un extrait du poème 789 de la *Collection de poèmes chinois et japonais à chanter* (*Wakan rōeishū*, 和漢朗詠集, v. 1013, volume 19 « Impermanence ») : Quand je contemple ce qu'est mon être, je comprends qu'il est tel une herbe déracinée au bord d'un précipice/ Quand je considère ce qu'est ma vie, je comprends qu'elle est telle un bateau qui n'est pas arrimé au rivage de la baie ».

Selon Ōtsuki, le *tsuredzure* joue un rôle très important dans le *Journal*.<sup>82</sup> D'une part, elle considère que la relation entre le prince (宮, *miya*) et l'héroïne (*onna*, 女) est rendue possible parce qu'ils partagent tous deux cette expérience de la solitude, ce qui sert de prétexte à leurs échanges poétiques. D'autre part, Ōtsuki oppose le sentiment de *tsuredzure* ressenti par la femme du *Journal* à celui éprouvé par la poétesse que l'on connaît sous le nom de la mère de Michitsuna 藤原道綱母, auteure des « *Mémoires d'une éphémère* » (*Kagerō no nikki*, 蜻蛉の日記, 954-974).<sup>83</sup> Pour Ōtsuki, la mère de Michitsuna emploie le terme *tsuredzure* pour désigner la solitude qu'elle éprouve à la mort de sa mère ou lorsque son époux Fujiwara no Kaneie 藤原兼家(929-990) la rejette. Il s'agit donc d'un sentiment exclusivement négatif. En revanche, Ōtsuki considère que, dans le *Journal* d'Izumi Shikibu, si le *tsuredzure* peut bien sûr être négatif en tant que sentiment de solitude, il a aussi permis à la femme et au prince de vivre un amour idéal alors même que leur différence de rang était censée les en empêcher. Cela associerait fortement le *tsuredzure* au prince Atsumichi.

Ōtsuki interprète donc le *tsuredzure* qui apparaît dans les séries des « Cinquante poèmes », des « Jours qui se suivent » et des deux séries bouddhiques *Ga fuai shinmyō* et *Kanshin ronmei* comme étant associé à Atsumichi. Elle relève en effet dans la série des « Jours qui se suivent » un sentiment prégnant d'attente de l'être aimé et des situations proches de celles du *Journal*. Les « Cinquante poèmes » faisant allusion à un défunt, il lui semble également naturel qu'il s'agisse d'Atsumichi.<sup>84</sup> Quant aux deux séries bouddhiques, elles ont pour thème l'impermanence, concept qui pour Ōtsuki a été expérimenté de manière concrète par Izumi Shikibu au travers de la mort prématurée de ses deux amants.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> ŌTSUKI Atsuko 大槻 温子, « Izumi Shikibu no uta kotoba "Tsurezure" - tokuchō teki shiyō ni taisuru shiron 和泉式部の歌ことば「つれづれ」—特徴的使用に対する試論 », *op. cit.*

<sup>83</sup> Cette œuvre a été traduite en français et commentée par Jacqueline Pigeot : FUJIWARA NO MICHITSUNA NO HABA et PIGEOT Jacqueline (trad.), *Mémoires d'une éphémère (954 - 974)*, Paris, Collège de France, Inst. des Hautes Études Japonaises [u.a.], coll. « Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises », 2006, 342 p.

<sup>84</sup> ŌTSUKI Atsuko 大槻 温子, « Izumi Shikibu zoku shū no "Nichiji kagun" - "tsuredzure" wo jiku to shite 『和泉式部続集』の「日次歌群」—「つれづれ」を軸として », *op. cit.*

<sup>85</sup> ŌTSUKI Atsuko 大槻 温子, « Izumi Shikibu no "Kanshin ronmei kagun" to "Ga fuai shinmyō kagun" - "Tsurezure" no hyōshutsu no imi suru mono 和泉式部の「観身論命歌群」と「我不愛身命歌群」—「つれづれ」の表出の意味するもの », *op. cit.*

S'agissant des poèmes individuels comportant l'expression *tsuredzure* (15 dans le *Recueil principal* et 15 dans le *Second Recueil*), Ōtsuki admet qu'il est difficile d'y voir forcément un lien avec le prince Atsumichi mais fait observer qu'il s'agit bien d'un sentiment de solitude, éprouvé par Izumi Shikibu alors que lui manque l'être aimé. Pour Ōtsuki, somme toute, l'expression *tsuredzure* est employée dans l'œuvre d'Izumi Shikibu comme un mot poétique (*uta-kotoba* 歌詞) associé à la solitude ressentie lors de l'absence de l'être aimé qui est le plus souvent le prince Atsumichi.<sup>86</sup>

Dans les « Cinquante poèmes », l'expression *tsuredzure* n'apparaît pas au sein des poèmes mais figure dans le *kotobagaki* de la série. Ce dernier indique que la série a été composée alors que « le *tsuredzure* [de l'auteure] ne semblait pas avoir de fin » (*tsuredzure no tsukisenu mama ni* つれづれの尽きせぬままに). Nous avons choisi la traduction « Désœuvrée et plongée dans une solitude sans fin » afin de tenter de rendre la richesse du terme original de *tsuredzure*.

Ainsi, le *tsuredzure* est présenté comme le contexte d'écriture de la série. Cependant, n'est-il pas également son objet ?

Dans notre partie 2.2 nous avons vu que, par bien des aspects, le sujet lyrique est semblable à une femme attendant son amant. Or, selon Ōtsuki, dans l'œuvre d'Izumi Shikibu, le *tsuredzure* correspond justement à cette situation. Dès lors, il est possible de dire que dans les « Cinquante poèmes » sont dépeintes les différentes nuances que prend le *tsuredzure* du sujet lyrique tout au long d'une journée qui se répète à l'infini depuis la mort de l'être aimé, c'est à dire un *tsuredzure* « qui ne semble pas prendre fin ». Par conséquent, la femme plongée dans le *tsuredzure* en attendant un amant qui ne reviendra plus jamais peut être considérée comme une variante extrême de la femme qui attend l'être aimé. Cela à l'instar du manque ressenti à l'aube par le sujet lyrique qui s'avère être « le plus terrible des manques » (poème 151) dans les « Cinquante poèmes ».

---

<sup>86</sup> ŌTSUKI Atsuko 大槻 温子, « Izumi Shikibu no uta kotoba "Tsuredzure" - tokuchō teki shiyō ni taisuru shiron 和泉式部の歌ことば「つれづれ」—特徴的使用に対する試論 », *op. cit.*

### 3.1.2 Le *tsuredzure* dans les « Cinquante poèmes », un temps dilaté

Quelles sont les caractéristiques du *tsuredzure* des « Cinquante poèmes » ?

Remarquons pour commencer qu'Izumi Shikibu se distancie des conventions. Dans les « Cinquante poèmes », le *nagame* associé au *tsuredzure* correspond à l'attitude concrète du sujet lyrique, qui a les yeux perdus dans le vague, et non pas aux longues pluies. Ainsi, dans cette série, la pluie, pourtant intimement associée au *tsuredzure* n'apparaît pas.<sup>87</sup>

Dans les « Cinquante poèmes », le *tsuredzure* semble plutôt être associé avec les ténèbres.

Dans la partie 2.2.3, nous avons vu que la nuit était le moment où les émotions étaient exacerbées ou bien celui où les amants pouvaient être ensemble. Toutefois, dans la section « des « Cinquante poèmes », le sujet lyrique « erre dans des ténèbres sans fin et ne distingue plus le jour de la nuit » (poème 115).

Ainsi l'obscurité correspond-elle également à l'état intérieur du sujet lyrique plongé dans le désespoir. Son omniprésence reflète également la perception du temps particulière du sujet en proie au *tsuredzure*.

Le sujet seul qui attend l'être aimé vit en effet dans un temps dilaté. En l'absence de l'être aimé, le sujet n'est pas complet et le vide extérieur devient un vide intérieur. Le sujet lyrique n'est plus conscient que d'une chose : là, à cet instant, il est en proie à un vide qu'il ne peut combler. Cette sensation d'incomplétude oblitère tout le reste si bien que le sujet n'est plus conscient que du présent, un présent qui s'étire sans fin.

Voyons quelques exemples montrant que le sujet lyrique des « Cinquante poèmes » se trouve dans cette temporalité dilatée.

---

<sup>87</sup> Il existe pourtant des poèmes d'Izumi Shikibu associant la pluie au *tsuredzure* (RP 112,204 SR 69, 222, 300,446, 513,579).



*Izumi Shikibu Zokushū, 114*

<i>Kimi wo mide</i>	Ah, sans vous voir
<i>Ahare ikuka ni</i>	Combien de jours
<i>Narinuran</i>	Se sont-ils écoulés ?
<i>Namida no tama ha</i>	Je ne peux pas plus connaître le nombre
<i>Kazu mo shirarezu</i>	Des larmes qui perlent à mes yeux.

*Izumi Shikibu Zokushū, 119*

<i>Kimi nakute</i>	Depuis votre mort,
<i>Ikuka ikuka to</i>	Tandis que je me demande
<i>Omofu ma ni</i>	Combien de jours cela fait/ Si vous allez revenir à la vie,
<i>Kage dani miede</i>	Sans même que je n'aie vu une ombre de vous,
<i>Hi wo nomi zo furu</i>	Les jours seuls continuent de s'écouler.

*Izumi Shikibu Zokushū, 113*

<i>Kagiruran</i>	Ma vie, sans doute, est vouée
<i>Inochi itsu tomo</i>	A s'achever mais quand ?
<i>Shirazu kashi</i>	Cela, je ne le sais même pas !
<i>Ahare itsu made</i>	Ah jusqu'à quand donc
<i>Kimi wo shinoban</i>	Vais-je vous regretter ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 120*

<i>Kaku shi araba</i>	Si cela doit en être ainsi,
<i>Shini ni wo shinan</i>	Je préférerais encore mourir !
<i>Hitotabi mo</i>	Nous n'avons été séparés
<i>Kanashiki mono ha</i>	De la sorte qu'une fois mais
<i>Wakare narikeri</i>	Rien n'est plus déchirant !

Dans les poèmes 114 et 119, le sujet lyrique est si absorbé dans sa douleur qu'il ne sait plus combien de jours se sont écoulés depuis la mort de l'être aimé. Dans le poème 113, le sujet lyrique est incapable de se projeter dans un futur où il ne pleurera plus l'être aimé. Dans la mesure où la question « Jusqu'à quand donc/vais-je vous regretter ? » suit la constatation que le sujet lyrique ne sait quand il va mourir, on peut penser que le sujet lyrique sous-entend qu'il ne pleurera plus le défunt seulement lorsque lui-même sera mort.

Par contraste, le poème 120 montre que le sujet lyrique a une conscience aigüe de la séparation définitive avec l'être aimé, celle-ci s'avérant plus douloureuse encore que les multiples séparations que les deux amants ont dû subir du vivant de l'être aimé.

D'une certaine façon, les ténèbres représentent bien ce « présent sans fin ». A l'évidence, lorsqu'on est dans l'obscurité, on est conscient qu'il fait sombre mais, sans autre indication, il est impossible de savoir quand le jour va se lever.

### 3.1.3 Le *tsuredzure* dans les « Cinquante poèmes », un temps de la dilatation du sujet lyrique

Le sujet lyrique plongé dans le *tsuredzure* se trouve confronté à un manque de l'être aimé qui en devient presque existentiel. Le sujet lyrique ne peut certes vivre en son absence mais, paradoxalement, il est intensément vivant dans le sens où il est conscient de lui-même et de son incomplétude avec une exceptionnelle acuité. Sans l'être aimé, le sujet lyrique est à la fois rien et tout.

Afin de mieux expliquer ce que nous entendons par là, étudions quelques exemples.

*Izumi Shikibu Zokushū*, 121

<i>Yama no ha ni</i>	Même en voyant se coucher
<i>Iru hi wo mitemo</i>	Le soleil derrière la crête,
<i>Omohi idzuru</i>	Me revient votre souvenir
<b><i>Namida ni itodo</i></b>	<b>Et avec mes larmes,</b>
<b><i>Kurasaruru kana</i></b>	<b>Tout s'assombrit.</b>

*Izumi Shikibu Zokushū*, 130

<i>Sayaka ni mo</i>	Pour les autres sans doute
<i>Hito ha miruran</i>	Brille-t-elle avec éclat,
<i>Waga me ni ha</i>	Mais à mes yeux,
<b><i>Namida ni kumoru</i></b>	<b>Elle est voilée de larmes,</b>
<b><i>Yohi no tsukikage</i></b>	<b>La lune dans le ciel nocturne.</b>

Izumi Shikibu Zokushū, 133

<i>Yohi goto ni</i>	<b>Ah, ces larmes</b>
<b><i>Mono omofu hito no</i></b>	<b>Versées par ceux qui</b>
<b><i>Namida koso</i></b>	<b>Se lamentent dans la nuit,</b>
<i>Chidji no kusaba no</i>	<b>Se sont-elles déposées en rosée</b>
<b><i>Tsuyu to okurame</i></b>	Sur les herbes innombrables ?

Izumi Shikibu Zokushū, 153

<b><i>Waga mune no</i></b>	<b>Quand donc mon cœur</b>
<b><i>Akubeki toki ya</i></b>	<b>Va-t-il enfin s'éclaircir ?</b>
<i>Itsu naran</i>	Tandis que je m'interroge,
<u><i>Kikeba hane kaku</i></u>	<u>Les bécasses qui se nettoient les plumes</u>
<u><i>Shigi mo nakunari</i></u>	<u>Crient plaintivement elles aussi.</u>

Nous avons déjà traité ces poèmes à plusieurs occasions aussi ne reviendrons-nous pas en détail sur chacun d'entre eux.<sup>88</sup> Dans ces quatre poèmes, la réalité intérieure et la réalité extérieure au sujet lyrique se rejoignent.

Cela semble ne rien avoir d'exceptionnel en soi. En effet, dans la poésie *waka*, le monde naturel a toujours été chanté pour mieux exprimer les émotions du poète, comme en témoigne la préface en *kana* du *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokinshū*) écrite par Tsurayuki :

La poésie du Yamato a pour germe le cœur humain, et s'épanouit en une myriade de mots. Les hommes qui vivent en ce monde, riches qu'ils sont de toutes sortes d'activités, expriment ce qu'ils ressentent dans leur cœur par le truchement de ce qu'ils voient ou de ce qu'ils entendent.<sup>89</sup>

Cependant, dans ces exemples extraits des « Cinquante poèmes », la réalité intérieure du sujet lyrique ne correspond pas seulement à la réalité extérieure. Les bécasses du poème 153 crient plaintivement à *l'instar* (particule *mo* も) du sujet lyrique, ce qui les situe sur un plan séparé. Par contre, dans les expressions que nous avons marquées en gras, il n'en va pas de même, car réalité extérieure et intérieure appartiennent à un même plan. Dans notre partie 1.2., nous avons qualifié ce procédé

---

<sup>88</sup> Poème 121 : p.46-47, poème 130 : p.63-64, poème 133 : p.45, poème 153 : p.81-82.

<sup>89</sup> PIGEOT Jacqueline, *Questions de poésie japonaise*, Ire éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Orientales », 1997, p. 9, 27.

de « surimposition »<sup>90</sup> De la sorte, la réalité extérieure disparaît et se trouve intégrée dans la subjectivité du sujet lyrique.

Nous ne nous hasarderons pas à affirmer qu'il s'agit là d'un procédé unique à Izumi Shikibu ou spécifiquement lié au *tsuredzure*. Toutefois, nous pouvons tenter d'en proposer une interprétation dans le contexte des « Cinquante poèmes ».

L'absence de l'être aimé est ressentie avec tant d'intensité que rien d'autre n'a de réalité. Dès lors, le monde extérieur n'est que témoignage de cette absence. Sujet lyrique et monde extérieur entrent alors en résonance. Cette résonance, poussée à l'extrême conduit à une intégration du monde extérieur dans la subjectivité du sujet lyrique.<sup>91</sup> Il n'y a plus d'extériorité ni d'intériorité mais seul subsiste le sujet identifié à ce qu'il ressent. En ce sens, confronté à l'absence de l'être aimé, le sujet lyrique est à la fois tout, tout en n'étant rien car incomplet et incapable de continuer à vivre.

Revenons-en à désormais à des considérations plus concrètes sur les effets du *tsuredzure* sur le sujet lyrique en étudiant les poèmes suivants :

*Izumi Shikibu Zokushū*, 136

<i>Hito shirezu</i>	A l'insu de tous,
<b><i>Mimi ni ahare to</i></b>	<b>Ce qui sonne poignant</b>
<b><i>Kikoyuru ha</i></b>	<b>A mes oreilles,</b>
<i>Mono omofu yohi no</i>	<b>C'est le son de la cloche</b>
<i>Kane no oto kana</i>	Les nuits où je me lamente !

---

<sup>90</sup> Cf. *supra* p.30-32.

<sup>91</sup> Nous sommes, bien entendu, consciente que le sujet appréhende de toute façon de manière subjective le monde extérieur. Cependant, à notre sens, en temps normal, le sujet fait une distinction entre ce qu'il perçoit et ce qu'il ressent, quand bien même il y aurait correspondance entre les deux. Cette distinction peut être marquée de manière linguistique comme dans l'exemple des bécasses du poème 153 où est employée la particule *mo* (« aussi »).

Izumi Shikibu Zokushū, 145

<i>Nezame suru</i>	<b>Le bruit du vent qui souffle</b>
<i>Mi wo fuki tohosu</i>	<b>Et me transit de froid</b>
<i>Kaze no oto wo</i>	Alors que le sommeil me fuit,
<i>Mukashi ha mimi no</i>	L'ai-je entendu autrefois
<i>Yoso ni kikiken</i>	Sans y prêter attention ?

Izumi Shikibu Zokushū, 123

<i>Yufugure ha</i>	Quelle sorte de moment
<i>Ika naru toki zo</i>	Est-ce-donc que le crépuscule ?
<i>Me ni mienu</i>	<b>Le simple bruit</b>
<i>Kaze no oto sahe</i>	<b>Du vent invisible</b>
<i>Ahare naruran</i>	Suffit à me bouleverser !

Izumi Shikibu Zokushū, 140

<i>Waga sode ha</i>	Même quand je me réveille
<i>Kuraki yonaka no</i>	En sursaut au cœur d'une nuit noire,
<i>Nezame ni mo</i>	Il me suffit de les <b>toucher</b>
<i>Saguru mo shiruku</i>	Pour savoir qu'elles sont mouillées,
<i>Nurenikeru kana</i>	Mes manches !

Dans les quatre poèmes ci-dessus, une importance singulière est accordée aux sens de l'ouïe, de la vue et du toucher.

Koshiha Ryōko observe que dans les « Cinquante poèmes », le bruit du vent et le bruit de la cloche ont cela en commun qu'ils sonnent de manière poignante (*ahare* あはれ). Ainsi ces deux types de sons sont-ils explicitement et directement mis en relation avec les émotions éprouvées par le sujet lyrique.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> KOSHIBA Ryōko 小柴 良子, « Izumi Shikibu zokushū “Sochi no miya bankagun” no ichi kōsatsu- “Gojū shu uta” no oto to sora wo megutte 『和泉式部続集』 「帥宮挽歌群」の一考察-- 「五十首歌」の音と空をめぐる », *op. cit.* , p 4-5.

Au sujet du vent, Kamio Nobuko 神尾暢子 considère d'ailleurs qu'il s'agit d'un motif qu'Izumi Shikibu emploie de manière particulière. Selon Kamio, dans l'œuvre d'Izumi Shikibu, le vent ne se devine pas seulement à la vue des herbes agitées par la brise mais est ressenti directement par le sujet lyrique, soit par le sens de l'ouïe, soit par le sens du toucher. Kamio affirme également que le vent n'est perçu par son contact que dans les poèmes où l'être aimé est absent. Par conséquent, pour Kamio, Izumi Shikibu utilise de manière originale le vent pour faire allusion à la solitude ressentie en l'absence de l'être aimé. D'autre part, tout comme Koshiha, Kamio remarque que lorsque le vent transit de froid le sujet lyrique, c'est toujours la marque d'une tristesse poignante (*ahare*) ressentie profondément par celui-ci.<sup>93</sup>

Dans le cas des « Cinquante poèmes », si l'on prend l'exemple du vent (145, 123) et des manches mouillées au cœur de la nuit (140), le sujet lyrique prend conscience de quelque chose d'invisible grâce au sens du toucher. Concernant le son de la cloche (136), il touche également à ce qui relève de l'intangible dans la mesure où, on le sait, dans la littérature classique japonaise, ce son engendre souvent chez celui qui l'entend une tristesse liée au concept bouddhique de l'impermanence des phénomènes. Dans le poème 136, c'est donc grâce au sens de l'ouïe que le sujet lyrique est sensible à ce qui est à l'origine un concept abstrait.

Par conséquent, on peut dire que, lorsque le sujet lyrique est en proie au *tsuredzure*, ses sens sont exacerbés puisqu'ils deviennent en mesure de percevoir ce qui ne relève plus de la seule matérialité. Le contact de l'insaisissable renforce encore le sentiment de solitude ressenti par le sujet lyrique.

En résumé, dans les « Cinquante poèmes », le *tsuredzure* est un état singulier dans lequel sont brouillées les limites entre le tangible et l'intangible, le monde extérieur et le monde intérieur. Prisonnier d'un présent insoutenable qui ne semble avoir ni début ni fin, le sujet lyrique n'est plus sensible qu'à la seule absence de l'être aimé. Dès lors, monde extérieur et monde intérieur se fondent l'un dans l'autre et les sens du sujet lyrique deviennent sensibles à l'insaisissable même. Ce temps du manque est à la fois un temps dilaté et un temps de la dilatation du sujet.

---

<sup>93</sup> COLLECTIF, *Ronshū Izumi Shikibu* 論集和泉式部, *op. cit.*, p. 112-114.

Intéressons-nous maintenant au rapport existant entre l'exercice de la poésie et le *tsuredzure*.

### 3.2 Les « Cinquante poèmes » : un tenarai ?

#### 3.2.1 *Tsuredzure* et tenarai

Le sujet en proie au *tsuredzure* cherche à se divertir (*nagusamu* 慰む). C'est par exemple le cas lorsque le sujet est tout simplement dans une situation où il n'a rien faire.

Ce moyen de divertissement est, bien souvent, la littérature.

En effet, dans le *Dit du Genji*, on en trouve un exemple au début du rouleau des « Lucioles » (*Hotaru* 蛍) juste avant le passage de la célèbre réflexion sur les romans.

Les longues pluies persistaient cette année-là plus que de coutume, sans la moindre éclaircie, et dans leur désœuvrement (*tsuredzure nareba*) les dames jour et nuit cherchaient leur distraction dans les dits enlumines.<sup>94</sup>

Dans les *Notes de chevet* (*Makura no sōshi*, 枕草子) de Sei Shōnagon (清少納言, XI<sup>e</sup> siècle), on trouve un autre exemple notable de témoignage sur la manière dont les nobles se divertissaient pendant ces moments de *tsuredzure*.

Deux paragraphes de cette œuvre sont consacrés au *tsuredzure*. Ils ont été analysés par Daniel Struve après une brève présentation des *Notes de chevet* dans son article sur la réflexion sur les romans mentionnée plus haut :<sup>95</sup>

Ce recueil où l'auteur a noté sans plan préconçu des impressions, des réflexions ou des événements de la vie de la cour, est notamment connu pour ses listes où Sei Shōnagon se plaît à réunir autour d'une idée des termes hétéroclites. Parmi ces listes on rencontre les deux suivantes, placées l'une à la suite de l'autre et intitulées respectivement « Choses ennuyeuses » et « Choses pour se distraire de l'ennui » :

#### § 133 Choses ennuyeuses [*tsuredzure naru mono*]

<sup>94</sup> MURASAKI SHIKIBU, SIEFFERT René (trad.), *Le dit du Genji = Genji monogatari: illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, D. de Selliers, 2008, p. 124.

<sup>95</sup> STRUVE Daniel, « Le livre «L'arbre-mirage» et la réflexion sur les romans dans le Roman du Genji (XI<sup>e</sup> siècle) », *Médiévales*, vol. 72, n° 72, 2017, p. 125-144.

On est retenu loin de chez soi pour observer une période d'abstinence. Au jeu de trictrac, les pions n'avancent pas. Une maison dont le maître n'a pas obtenu de fonction lors de la séance des promotions au Palais. L'ennui est encore plus fort lorsqu'il pleut.

§ 134 Choses pour se distraire de l'ennui [*tsuredzure nagusamu mono*]

Le jeu de go, le jeu de trictrac, les romans [*monogatari*]. Un enfant de trois ou quatre ans a un mot charmant. Ou bien encore un très jeune enfant qui babille [...]. Des friandises. Un homme facétieux et sachant parler vient vous rendre visite et, quoiqu'on observe un interdit, vous le laissez entrer.

Ces brèves remarques de Sei Shōnagon sont très suggestives pour bien comprendre la place particulière occupée par le roman dans la société de l'époque de Heian. Elles montrent le lien qui existe dans l'esprit de l'auteur entre le sentiment d'ennui et certains moments particuliers d'inactivité forcée, comme les périodes d'abstinence rituelles, les situations d'échec ou, plus banalement, les jours de pluie, mais aussi avec certaines formes de distraction dont font partie les romans (*monogatari*) et, plus largement, l'art de bien parler (*mono iku*). Le terme *tsuredzure*, nom ou adjectif selon le contexte, décrit le sentiment éprouvé dans une situation où l'action est impossible, et où par conséquent la fiction peut se déployer.

Si le *tsuredzure* est associé à une situation propice au déploiement de la fiction, la chose vaut également pour la poésie.

De fait, dans le cas d'un *tsuredzure* lié à la solitude en l'absence de l'être aimé, quel meilleur moyen que la poésie pour exprimer ses sentiments ?

Dans cette perspective, l'étude de la forme de composition poétique dite *tenarai* 手習い paraît présenter un intérêt certain. Roselee Bundy y consacre ainsi une partie importante de son article sur les « Cinquante poèmes » :

Littéralement, le terme *tenarai* signifie « exercer sa main », c'est-à-dire « exercice de calligraphie » et c'est ainsi qu'il est employé dans la préface en kana du *Kokin waka shū* 古今和歌集 (env.905) où sont mentionnés deux poèmes qui sont « les premiers vers que nous apprenons lors de l'exercice de la calligraphie ». [...]

Le *tenarai* est aussi associé avec les femmes qui, à cause de leur nature ou des circonstances, ne veulent pas ou ne peuvent pas faire savoir ce qu'elles ressentent à autrui et copient des vers ou composent sur le vif leurs propres poèmes dans des moments de détresse ou d'émotion intense. Ainsi comme l'écrit Sarah Sarre « Dans les récits du onzième siècle apparaissent ici et là des personnages féminins de fiction qui compilent dans leur intégralité des mémoires où laissent derrière elles des fragments d'écriture jetés sur le papier comme si elles s'étaient livrées à un exercice de calligraphie (*tenarai no yō ni*) dans des moments d'anxiété ou de privations ». [...]

Dans le chapitre « Wakana I » 若菜 I, (Jeune Herbes I), quand le Genji épouse la Princesse Troisième et que Murasaki craint qu'il ne l'aime plus, Murasaki calligraphie des poèmes anciens (*tenarai nado suru*, 手習などする), en songeant que ces choix « évoqueraient quoique ce soit qui pesait sur son cœur » et qu'elle « lirait lors ses propres préoccupations dans ces poèmes ». La description que Murasaki Shikibu fait de Murasaki calligraphiant des poèmes anciens, apparemment en choisissant inconsciemment des



poèmes qui réfléchiraient ses propres sentiments, suggère que, pour elle, le *tenarai* fonctionnait comme un moyen de découvrir ses propres sentiments, des sentiments dont elle n'était pas pleinement consciente et qu'elle n'arrivait pas à articuler directement. [...]

Enfin, l'avant dernier chapitre du Genji, « *Tenarai* » 手習 (Exercices d'écriture), contient plusieurs passages dans lesquels Ukifune 浮舟, après avoir été sauvée de la noyade, écrit des poèmes « comme pour un exercice de calligraphie ». Après avoir pris ses vœux, elle est décrite ainsi :

*Timide et réservée comme toujours, elle restait dans sa chambre sombre. Elle n'avait jamais été douée pour dire ses sentiments à d'autres, et, puisque de toute façon, elle n'avait désormais personne de proche à qui parler, elle ne pouvait que s'asseoir devant sa pierre à encre et courageusement mettre par écrit ses émotions, lorsqu'elles surgissaient lors de ses exercices d'écriture.*

C'était au travers de la poésie, soit au travers d'anciens poèmes soit au travers de compositions inédites qu'une femme pouvait découvrir et donner une forme à ses émotions – la tristesse, la colère, même la joie –, des émotions qu'elle gardait en son sein, à cause de son isolement ou parce qu'elle souhaitait les cacher à son entourage. L'expression *tenarai no yō ni* (comme un exercice de calligraphie) elle-même semble indiquer l'effort de ces femmes qui cachaient leurs émotions, les dissimulant à la vue d'une personne extérieure au travers de l'acte apparemment insignifiant et quelconque de la copie de poèmes.

Dans le domaine du *waka*, un certain nombre de poètes invoquent la notion de *tenarai* pour communiquer au lecteur la détresse émotionnelle à l'origine de leurs compositions ainsi que la nature profondément privée de leurs sentiments.<sup>96</sup>

Bundy relie ensuite la notion de *tenarai* avec les « Cinquante poèmes ».

Izumi Shikibu n'utilise pas le terme *tenarai* pour décrire les « Cinquante poèmes ». Toutefois, la pratique du *tenarai*, c'est-à-dire celle d'une femme solitaire se tournant vers l'écriture afin d'exprimer ou explorer ses sentiments permet d'expliquer au moins partiellement l'impulsion d'écrire cette suite de poèmes. La note introductive de la série met l'emphase sur la solitude et l'isolement de la poétesse, comme les notes introductives [comportant l'expression *tenarai*] des poèmes de Saigū Nyōgo. Izumi Shikibu affirme également qu'elle a rassemblé des poèmes qu'elle avait composés, et non pas qu'elle a décidé de composer sur des sujets prédéterminés. Cette affirmation pourrait très bien être seulement partiellement vraie ; Izumi Shikibu pourrait avoir composé des vers tels qu'ils lui venaient à l'esprit pour ensuite les organiser ou les réviser pour qu'ils correspondent à des sujets donnés. En tant que poétesse s'exerçant à son art, elle choisit, comme Sagami, d'assujettir ses sentiments personnels à la rigueur d'une forme poétique, pas seulement celle d'un *waka*, mais, dans le cas d'Izumi Shikibu, une forme unissant ses séquences poétiques en un ensemble esthétique.

Enfin, dans les « Cinquante poèmes », Izumi Shikibu explore dans le domaine des élégies la figure de la femme qui attend (待女), une figure introduite à la Cour japonaise au travers de la poésie chinoise de boudoir (Japonais : *keienshi*, Chinois: *guiyuanshi* 閨怨詩) et rendue familière au travers d'anthologies comme le *Kokinshū*.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> BUNDY Roselee, *op.cit.*, p. 219-221.

<sup>97</sup> BUNDY Roselee, *op.cit.*, p. 222-223.

Comme Bundy, il nous semble que la pratique du *tenarai* est intimement liée au contexte d'écriture des « Cinquante poèmes ». Même s'il ne s'agit pas de la position que nous avons adoptée, il est également possible que le *kotobagaki* de la série ne reflète pas les circonstances exactes de composition, cela de façon à donner plus d'impact aux poèmes. Les circonstances d'écriture de la série sont en effet invérifiables.

Quoiqu'il en soit – et comme nous allons le détailler-, notre interprétation du *kotobagaki* diffère de celle proposée par Roselee Bundy.

### 3.2.2 Tenarai ou daiei ?

Voici le texte japonais original :

*Tsurezure no tsukisenu mama ni, oboyuru koto wo kakiatsumetaru, uta ni koso nitare. Hiru shinobu, yufube no nagame, yohi no omohi, yonaka no nezame, akatsuki no koi, kore wo kakiwaketaru.*<sup>98</sup>

Notre traduction est la suivante:

Désœuvrée et plongée dans une solitude sans fin, **j'écrivis et rassemblai ce que je ressentais et cela ressembla à un poème** : « Journée passée à le regretter », « Le regard dans le vague au crépuscule », « Songeant à lui dans la nuit encore jeune », « Les yeux ouverts soudainement au cœur de la nuit » et « Souhaitant sa présence à l'aube ». **Je composai ensuite des poèmes afin de les répartir dans ces catégories.**

Bundy traduit le *kotobagaki* différemment. (Nous avons essayé de rester au plus-près du texte anglais que nous reproduisons en note.)

Sans que l'apathie et la mélancolie de mes jours me laisse aucun répit, j'écrivis ce que je ressentais et **rassemblai mes poèmes. Ils prirent la forme de quelque chose qui ressemblait à un poème – les sujets sur lesquels j'avais composé et selon lesquels j'avais arrangé la distribution de mes poèmes** : hiru shinobu (ひるしのぶ, souvenirs pendant la journée), yufube no nagame (ゆふべのながめ, contemplation au crépuscule), yoi no omoi (よひのおもひ, tristesse au soir), yonaka no nezame (夜なかの寝覚, réveil au milieu de la nuit), akatsuki no koi (あか月の恋, manque à l'aube)<sup>99</sup>

<sup>98</sup> « つれづれの尽きせぬままに、覚ゆることを書き集めたる、歌にこそ似たれ。昼偲ぶ、夕べのながめ、宵の思ひ、夜中の寝覚め、暁の恋、これを書き分けたる。 » SAEKI *et al.*, *op.cit.*, p 82.

<sup>99</sup> « With no respite from the melancholy listlessness of my days, I wrote out what I was feeling and gathered my poems together. They took the form of something like a poem—my topics on which I wrote and distributed my poems: hiru shinobu (ひるしのぶ, remembrance during the day), yufube no nagame (ゆふべのながめ, gazing at dusk), yoi no omoi (よひのおもひ, grief in the evening), yonaka no

Une telle différence de traduction s'explique par l'ambiguïté du texte original et en particulier celle du segment *oboyuru koto wo kakiatsumetaru, uta ni koso nitare* (litt. « Je mis par écrit et rassemblai [ainsi] ce que je ressentais/ce qui me traversa l'esprit et cela ressembla à un poème »).

Le verbe *oboyu* 覚ゆ est l'équivalent spontané du verbe *omofu* déjà traité (cf. partie 2.2). *Oboyu* indique qu'une pensée, un souvenir, un sentiment traverse le sujet de manière involontaire. Le sens de ce verbe dans le contexte du *kotobagaki* des « Cinquante poèmes » a donné lieu à de multiples interprétations.

Ces interprétations sont discutées dans un bref article par Kuboki Tetsuo 久保木哲夫.<sup>100</sup>

Dans cet article, Kuboki rejette l'interprétation soutenue par Terada Tōru 寺田透 et Fujiwara Haruo 藤原春男 selon laquelle *oboyuru koto* désigne les poèmes de la série. Selon le raisonnement de Terada et de Fujiwara, il faudrait comprendre qu'Izumi Shikibu n'avait pas l'intention d'écrire des poèmes mais que finalement, ce qu'elle écrivit spontanément – c'est à dire les poèmes de la série – ressembla naturellement à des poèmes. Selon Kuboki, il s'agit d'une interprétation dont la logique n'est pas naturelle et qui découle d'un raisonnement moderne, pouvant difficilement être appliqué dans le cas d'Izumi Shikibu qui vécut au XI<sup>ème</sup> siècle.<sup>101</sup>

Pour Kuboki, Izumi Shikibu a écrit ce qu'elle ressentait (*oboyuru koto*) tandis qu'elle était plongée dans le *tsuredzure* : *hiru shinobu, yufube no nagame, yohi no omohi, yonaka no nezame* et *akatsuki no koi*. Or, cela ressemblait à un poème (*uta ni koso nitare*) puisque cela respectait spontanément la versification en 5-7-5-7-7 du *waka* sans être pour autant un *waka* en tant que tel.

L'idée que Izumi Shikibu ait écrit spontanément quelque chose qui respecte la versification du *waka* peut paraître à première vue un peu forcée. Cependant, Kuboki argumente que, dans la mesure où Izumi Shikibu composait régulièrement de la

---

nezame (夜なかの寝覚,awakening in the middle of the night), akatsuki no koi (あか月の恋,longing at dawn) » BUNDY Roselee, *op. cit.*, p.224.

<sup>100</sup> KUBOKI Tetsuo 久保木哲夫, « Izumi Shikibu zoku shū “Gojū shu uta” no kotobagaki 和泉式部続集「五十首歌」の詞書 », *Kokubungaku ronkō* 国文学論考, Tsuru bunkadaigaku kokugokokubungakkai, vol. 20, 1984, p. 9-13.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p 10-11.

poésie, cette métrique devait lui venir assez naturellement. Il cite par ailleurs le paragraphe du cinquième jour du deuxième mois dans le *Journal de Tosa* (*Tosa Nikki*, 土佐日記, X<sup>ème</sup> siècle) écrit par Ki no Tsurayuki. Dans ce passage, un personnage, le capitaine du bateau, énonce une phrase sans aucun contenu poétique et pourtant les gens qui l'écoutent s'étonnent d'avoir l'impression d'avoir entendu un *waka*. C'est en mettant à l'écrit la phrase du capitaine qu'ils se rendent compte que, spontanément, sa prosodie rappelait la métrique du *waka*.<sup>102</sup>

L'interprétation de Kuboki nous paraît dès lors convaincante.

Bundy semble adopter une position intermédiaire en considérant que *oboyuru koto wo kakiatsumetaru* signifie qu'Izumi Shikibu a écrit ce qu'elle ressentait sous la forme de poèmes, qu'elle a ensuite rassemblés, mais que « ce qui ressembla à un poème » (*uta koso nitare*), ce sont les titres des sections puisque la répartition des syllabes est semblable à celle d'un *waka*.<sup>103</sup> Sauf erreur d'interprétation de notre part, d'après la traduction de Bundy et son commentaire cités plus haut, le *kotobagaki* des « Cinquante poèmes » affirmerait, de manière non véridique, que l'écriture des poèmes et leur distribution dans des sections à sujet donné ont toutes les deux été involontaires (voir plus haut le passage souligné dans la citation de son commentaire). Cette insistance sur la spontanéité, autrement dit la qualité de *tenarai* de la série, permettrait de donner plus d'impact à celle-ci en la rendant plus poignante.

Selon Bundy, comme il est peu probable qu'Izumi Shikibu ait composé sans y prendre garde des poèmes qui correspondaient justement aux cinq catégories de sujet, on peut supposer qu'elle avait déjà écrit un grand nombre de poèmes de deuil pour Atsumichi et qu'à un moment donné, elle a décidé d'explorer ses sentiments en choisissant des sujets déterminés, qu'elle aurait tiré des thématiques explorées dans les poèmes déjà écrits.<sup>104</sup>

Kuboki quant à lui considère qu'il est difficile de savoir si Izumi Shikibu a sélectionné les poèmes de la série parmi des poèmes préexistants ou si, une fois les

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>103</sup> Bundy indique qu'elle a suivi Nam Yi-sug (*Izumi Shikibu waka kenkyū* 和泉式部和歌研究, p II7) pour l'interprétation de *uta ni koso nitare*, mais il n'est pas précisé si sa traduction de *oboyuru koto wo kakiatsumeru* découle de la même source. (BUNDY Roselee, *op. cit.*, p 248.) Nous n'avons pas pu nous procurer l'ouvrage de Nam aussi n'en savons-nous pas plus à ce sujet.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.224.

sujets déterminés, elle a composé des poèmes sur ces thèmes. Cependant, dans la mesure où il ne s'agit pas de sujets pris au hasard et que ce sont bien des sujets qui découlent de l'expérience vécue par la poétesse, il aurait tendance à pencher pour la seconde proposition.<sup>105</sup>

Afin de traduire le *kotobagaki*, il nous a fallu faire un choix entre ces deux options. Pour cela, nous nous sommes intéressée plus en détail à la notion de sujet poétique (題 *dai*) ainsi qu'à la question de l'unité formelle de la série.

Joseph T. Sorensen consacre tout un chapitre au *dai* dans son ouvrage *Optical allusions: screens, paintings, and poetry in classical Japan (ca. 800-1200)* paru en 2012.<sup>106</sup> Nous en faisons ici un court résumé et renvoyons le lecteur à ce travail pour plus de détails.

Pour Sorensen, la composition sur sujet (題詠 *daiei*) apparaît en 885 avec le premier concours de poèmes sur sujets assignés. Cependant, il signale qu'il s'agit d'une forme de composition occasionnelle au IX<sup>ème</sup> et X<sup>ème</sup> siècle. C'est à la fin du XI<sup>ème</sup> siècle que la composition sur *dai* devient institutionnalisée et qu'il est alors considéré fautif de s'éloigner du *dai* ou de l'ignorer.

Sorensen distingue également quatre types de *dai* :

- Sujet assigné par quelqu'un d'autre lors d'une occasion donnée (par ex : composition à propos des pruniers en fleur lors d'un banquet)
- Sujet inspiré par un objet visible par le poète (ex : Lune)
- Sujet attribué *a posteriori* au poème par l'éditeur ou le compilateur (ex : poème sur la lune)
- Courte description précédant un poème : description indiquant les circonstances de composition au IX<sup>ème</sup> et X<sup>ème</sup> siècle puis, à partir du XI<sup>ème</sup> siècle, sujet poétique défini par les conventions qui lui sont associées.

---

<sup>105</sup> KUBOKI Tetsuo, *op. cit.*, p. 12.

<sup>106</sup> SORENSEN Joseph T., "The Dai is Cast" in *Optical allusions: Screens, Paintings, and Poetry in Classical Japan (ca. 800-1200)*, Leiden; Boston, Brill, coll. « Brill's Japanese studies library », n° 40, 2012, p 149-199.

Sorensen considère qu'avant le XI<sup>ème</sup> siècle, la composition sur sujet donné repose sur l'expérience immédiate du poète. Cependant, selon lui, à partir du XI<sup>ème</sup> siècle, la composition sur sujet donné entre dans le domaine de la littérature conceptuelle (*conceptual literature*). C'est la littérarité du texte qui prime, soit son positionnement par rapport aux canons. Sorensen fait un lien entre l'importance accordée au caractère littéraire du poème et la notion de *ho.i* 本意, l'essence poétique. Plus que l'expérience vécue, c'est le traitement correct du sujet en accord avec son *ho.i*, c'est-à-dire avec les conventions poétiques qui lui sont associées, qui importe.<sup>107</sup> Pour Sorensen, il en résulte donc nécessairement une dissociation entre le poète et le sujet lyrique.

Ainsi, à l'époque d'Izumi Shikibu, la composition sur *dai* n'est pas encore une pratique largement répandue. On peut donc voir dans les « Cinquante poèmes » une tentative d'expérimentation poétique. Il peut d'ailleurs être intéressant de remarquer qu'Izumi Shikibu a travaillé à plusieurs reprises avec des formes rares ou originales à l'époque : centaine, séries à *dai*...<sup>108</sup>

De plus, Izumi Shikibu ne choisit pas n'importe quels *dai*. Elle reprend en effet des thèmes associés à la littérature amoureuse comme nous l'avons vu en 2.2 et les associe au thème du deuil. On peut également noter le travail sur les répétitions de syllabes dans les *dai* : *hīru shīnobu*, *yufugure no nagame*, *yohi no omohi*, *yonaka no nezame*, *akatsuki no kōhi*. Si, dans une certaine mesure, les associations des termes composant le titre des sections sont justifiées par le sens, il semble tout de même qu'elles ont été faites en prenant en compte les sonorités. Le titre *yohi no omohi* comporte ainsi un jeu d'écho assez frappant alors qu'il aurait été possible d'imaginer,

---

<sup>107</sup> Concernant le traitement des *dai* et leur rapport avec le *ho.i* voir le chapitre «Le sujet et son essence » dans VIEILLARD-BARON Michel, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie*, *op. cit.*, p.283-323.

<sup>108</sup> Concernant les séries à *dai*, on peut par exemple citer les poèmes 337 à 353 du *Seishū* réparties en groupes de cinq poèmes dont les sujets sont respectivement les « Choses dont j'aimerais qu'elles existent en ce monde », « Choses que j'aimerais faire décider par quelqu'un », les « Choses étranges », les « Choses douloureuses en ce monde » et les « Choses poignantes ». Il est d'ailleurs à noter que, dans l'édition abrégée du *Recueil principal d'Izumi Shikibu* issue du fonds Matsui Kanji (松井簡治, docteur en littérature, 1863-1945), cette série comporte un *kotobagaki* indiquant qu'elle a été composée pendant un moment de *tsuredzure*. C'est d'ailleurs parce que cette série a particulièrement attiré notre attention que nous avons décidé de travailler sur le *tsuredzure*. Cependant, au fil de nos recherches, il est apparu que cette série ne comporte pas de *kotobagaki* dans le manuscrit de référence du *Recueil principal*, le *Sakakibara-bon* (榊原本) aussi avons-nous choisi d'étudier le *tsuredzure* dans une série différente.

par exemple, l'association *yohi no nagame* sans que cela pose de problème sémantique. Il en va de même pour les autres termes qu'il serait possible de recombinaison sans problème de sens (à l'exception de *nezame*, « être réveillé en sursaut/ ne pas pouvoir dormir » qui bien sûr ne peut être associé qu'avec un moment de la nuit).

Au-delà de sa division temporelle, l'organisation des « Cinquante poèmes » est également remarquable du point de vue de la continuité.

D'une part, dans les « Cinquante poèmes », les poèmes d'Izumi Shikibu sont étroitement liés au *dai* de la section à laquelle ils appartiennent.

Roselee Bundy et Hirata Yoshinobu 平田喜信 relèvent tous deux que les termes apparaissant dans les *dai* (ou des variantes très proches) se retrouvent dans un certain nombre de poèmes appartenant à la section correspondante.<sup>109</sup> En nous reposant sur ces sources, nous avons signalé ces termes en les mettant en gras dans notre traduction figurant en annexe.

De manière synthétique, contentons-nous de préciser que, dans la section « Journée passée à le regretter », huit poèmes sur neuf contiennent l'expression *hiru* ou *shinobu*. Dans la section du crépuscule, sept poèmes sur huit contiennent l'expression *nagame* ou *yufube/yufumagure/yufugure*. Dans la section du début de la nuit, tous les poèmes comportent *yohi* ou *omofu*. Dans la section du milieu de la nuit, huit poèmes sur neuf contiennent *yonaka* ou *nezame/ne/zame*. Dans la section de l'aube enfin, tous les poèmes comportent *kohi* ou *akatsuki/aku/akegure/ariake*.

D'autre part, Bundy, Kuboki Toshiko et Hirata remarquent également que certains poèmes sont liés les uns aux autres à un niveau moins global.

Bundy et Kuboki observent ainsi que certains poèmes se suivent par association d'images. Bundy donne l'exemple de l'image des larmes qui entraîne l'apparition de l'image des manches dans le poème suivant (poèmes 114 et 115).<sup>110</sup>

Hirata relève quant à lui des sous-groupes de poèmes unis par une même thématique au sein des sections.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> BUNDY Roselee, *op.cit.* ; HIRATA Yoshinobu, *op. cit.*

<sup>110</sup> BUNDY Roselee, *op.cit.*, p. 9; KUBOKI Toshiko, *op. cit.*, p.176.

Nous avons essayé de recenser l'intégralité des enchaînements d'images et de les présenter côte à côte avec les sous-groupes relevés par Hirata et d'autres que nous avons trouvés nous-même afin de dégager une image globale de la série.

- Journée passée à le regretter

#### Sous-groupes

- Les jours s'écourent (Hirata H): 112-114, 117, 119
- Combien de jours se sont-ils écoulés depuis que je vous ai vu pour la dernière fois ? (H) : 114,119
- Je souhaiterais mourir : 113, 116, 120

#### Enchaînements d'images

- Enchaînement des poèmes 114 à 116 : des larmes innombrables perlent à mes yeux (114) → mes manches sont mouillées et j'erre dans les ténèbres (115) → Vous vous trouvez dans l'obscurité (116)
- Enchaînement des poèmes 117 à 118 : cœur graine des herbes du regret (117) → cœur qui n'est pas de la rosée (118)

- Le regard dans le vague au crépuscule

#### Sous-groupes

- Tristesse de ne plus attendre le défunt (H) : 124,126

#### Enchaînement d'images (transition avec la section suivante)

- Enchaînement des poèmes 129 et 130 : contemplation douloureuse des nuages au crépuscule (129) → contemplation douloureuse de la lune dans le ciel nocturne (130)
- Songeant à lui dans la nuit encore jeune

---

<sup>111</sup> HIRATA Yoshinobu, *op.cit.*, p.8



### Sous-groupes

- Mélancolie (H) : 132-137,139
- Les gens mélancoliques (H) : 133, 139
- La contemplation du ciel : 130,135,138
- L'impermanence : 136, 137

### Enchaînement d'images (transition avec la section suivante)

- Enchaînement des poèmes 139 et 140 : nuit faite pour mouiller ses manches (139) → manches mouillées dans la nuit (130)
- Les yeux grands ouverts au cœur de la nuit

### Sous-groupes

- Je souhaite te voir en rêve mais ne peux dormir (H) : 142, 144, 146-148
- Souhaitant sa présence au lever du jour

### Sous-groupes

- Contemplation du ciel (H) : 149,156 ,157
- Les oiseaux : 150,152-153

### Enchaînement d'images et d'idées

- Enchaînement des poèmes 151 à 154 : Le jour s'est levé sans même que je ne l'ai vu en rêve (151) → Je l'ai pleuré toute la nuit et je pleure avant même les corbeaux (152) → Je crie plaintivement comme les bécasses (153) → Avant, je ne remarquais pas que le jour se levait (154)

Ce réseau d'associations confère une unité certaine aux « Cinquante poèmes » dont on voit qu'ils forment un tout organisé et non pas une simple succession de poèmes distribués en cinq sections.

En outre, comme nous l'avons montré dans notre partie 2.2.3 et comme l'a également remarqué Bundy (voir commentaire cité *supra* p.91), la figure de la femme

qui attend est également présente tout au long des « Cinquante poèmes ». <sup>112</sup> Ce qui selon nous contribue également à l'unité de la série.

Il est d'ailleurs possible de se demander si cette figure se réduit à n'être qu'une variante extrême de la « femme qui attend », figure que l'on trouve de manière générale en poésie classique.

En effet, nous avons vu plus haut dans notre partie 3.1.1 que le sujet lyrique des « Cinquante poèmes » est un sujet lyrique en proie au *tsuredzure*, état lié au sentiment de solitude ressenti en l'absence de l'être aimé dans l'œuvre d'Izumi Shikibu.

Or, selon les articles d'Ōtsuki Atsuko déjà traités plus haut, le *tsuredzure* est une composante essentielle de l'œuvre d'Izumi Shikibu. Il s'agit d'un état intimement lié à l'absence du prince Atsumichi mais qui est également en rapport étroit avec la réalisation douloureuse de l'impermanence des phénomènes. <sup>113</sup> Le *tsuredzure* prend donc chez Izumi Shikibu une dimension existentielle et acquiert ainsi un caractère singulier.

A ce titre, plus que *matsu-onna*, la figure générique de la femme qui attend, on pourrait dire qu'apparaît dans les « Cinquante poèmes » une variante de *matsu-onna* qui revêt un sens spécifique dans le contexte de l'œuvre d'Izumi Shikibu. : il s'agit de « la femme en proie au *tsuredzure* ».

Quoiqu'il en soit, il est incontestable que les « Cinquante poèmes » forment une série de poèmes très cohérente dont la structure a fait l'objet d'un travail poétique à la fois fouillé et innovant. Dès lors, nous aurions tendance à soutenir l'hypothèse de Kuboki Tetsuo selon laquelle les « Cinquante poèmes » pourrait être une série composée dès le début sur des sujets fixes découlant de ce que ressentait Izumi Shikibu, d'autant plus qu'il s'agit d'un mode de composition habituel pour cette dernière. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, les séries sur *dai* sont nombreuses dans l'œuvre d'Izumi Shikibu.

---

<sup>112</sup> Il est intéressant de remarquer qu'au XII<sup>ème</sup> siècle, âge d'or de la composition sur *dai*, la femme qui attend ou l'attente de l'être aimé (*hito wo matsu, matsu kohi*) constitue un *dai* bien établi. (Voir PIGEOT Jacqueline, « Une figure de la mélancolie au Japon : la femme qui attend » in *Essaim*, 2008/1 (n° 20), *op.cit.*)

<sup>113</sup> ŌTSUKI Atsuko, « Izumi Shikibu no “ Kanshin ronmei kagun” to “Ga fuai shinmyō kagun” - “Tsurezure” no hyōshutsu no imi suru mono », *op. cit.*

Ainsi, selon notre interprétation et celle de Kuboki Tetsuo, le *kotobagaki* des « Cinquante poèmes » ne présente pas de contradiction : Izumi Shikibu a écrit à la suite les uns des autres les sentiments qui la traversaient à tous les moments de la journée et, se rendant compte que cela avait pris la forme d'un poème, a été inspirée pour composer une série à ce sujet. Nous ne voyons donc pas non plus de dissimulation ou d'altération de la vérité dans le *kotobagaki* afin de rendre la série plus émouvante.

Concernant la question de la composition de la série en tant que telle, nous pensons, sans toutefois pouvoir le prouver, qu'il est tout à fait possible que les « Cinquante poèmes » aient été écrits comme une série à sujet déterminé. Toutefois, même si nous considérons que les « Cinquante poèmes » ont été écrits dans le cadre d'une composition à sujet fixe, cela ne remet pas pour autant en question le lien entre cette série et la pratique du *tenarai*.

D'une part, comme nous venons de le dire, selon l'interprétation que nous avons retenue, Izumi Shikibu a mis par écrit, presque sous forme de liste, les sentiments qu'elle éprouvait naturellement.<sup>144</sup> La démarche à l'origine des « Cinquante poèmes » relève donc bien du *tenarai*. Il est possible d'aller plus loin en disant que la série elle-même entre elle aussi dans le cadre du *tenarai* puisqu'on peut dire qu'il s'agit d'une expression de soi dans la mesure où les *dai* sont en rapport avec l'expérience personnelle d'Izumi Shikibu.

D'autre part, dans le cas d'Izumi Shikibu en particulier, nous ne pensons pas que la composition sur sujet fixe soit nécessairement signe d'artificialité. De fait, Kuboki Toshiko considère qu'Izumi Shikibu n'est pas tant une poétesse qui écrit de manière spontanée qu'une poétesse qui met en place des systèmes formels afin de

---

<sup>144</sup> Il est possible d'établir un parallèle entre la démarche d'Izumi Shikibu qui met par écrit les uns à la suite des autres ses sentiments et le genre de la liste. On pense au particulier aux listes de Sei Shōnagon dans les *Notes de Chevet*, ouvrage constitué en majorité d'énumérations autour d'un thème choisi comme les *Choses ennuyeuses*, les *Choses élégantes*, etc. Dans les « Cinquante poèmes », les *dai* constituent en quelque sorte une liste des choses ressenties par Izumi Shikibu (*oboyuru koto*). Remarquons que la liste n'est pas un genre particulièrement associé au *waka*, mais qu'Izumi Shikibu a écrit des séries semblables à des listes. Il s'agit des séries mentionnées dans la note 102 comme celle des « Choses que j'aimerais faire décider par quelqu'un d'autre que moi ». A propos de cette série et du genre de la liste, voir PIGEOT, Jacqueline, « La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne » in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1990, n°12. L'art de la liste, sous la direction de Valéry Guilloun, pp. 109-138.

mieux exprimer des émotions spontanées.<sup>115</sup> Il est vrai que cette démarche transparaît dans le *kotobagaki* des *Cinquante poèmes* : Izumi Shikibu a d'abord *rassemblé* par écrit les sentiments qu'elle éprouvait spontanément (*kakiatsumu*, litt. écrire et rassembler) avant de composer des poèmes *répartis* par *dai* (*kakiwakeru*, litt. écrire et diviser).

Selon Kuboki, l'instauration des *dai* permet à Izumi Shikibu d'approcher depuis un angle différent son expérience personnelle et ainsi de reconstruire dans ses poèmes l'expérience du deuil. A ceci près que nous préférierions parler de l'expérience du *tsuredzure* faisant suite à la mort de l'être aimé, nous partageons la même position.<sup>116</sup> En effet, les *dai* de la série permettent à la poétesse d'explorer dans toute leur richesse les différences nuances du *tsuredzure* qu'elle ressent tout au long de la journée.

Précisons enfin que, même si nous avons opposé la composition sur sujet imposé *daiei* aux exercices d'écriture *tenarai* dans cette partie 3.2 en raison du problème causé par l'interprétation du *kotobagaki* des *Cinquante poèmes*, nous ne considérons pas qu'il y a nécessairement contradiction entre formalisation et sincérité de l'expérience poétique. En effet, tout poème implique un certain degré de formalisation, c'est-à-dire de travail sur la langue. Dans *Poésie et pensée abstraite* (1939), Paul Valéry considère que la fonction du poète n'est pas tant de vivre une expérience poétique individuelle que de l'engendrer chez le lecteur, la rendant alors universelle. Cela n'est possible que grâce à l'usage du langage poétique. Or ce dernier a pour particularité l'harmonie de la forme et du sens, de l'expression et de l'impression. Valéry accorde en particulier une grande importance au rythme et au son. Ainsi, si l'expérience poétique – ce que Valéry appelle également état poétique – est spontanée

---

<sup>115</sup> KUBOKI Toshiko 久保木 寿子, *Jitsuzon wo mitsumeru Izumi Shikibu* 実存を見つめる 和泉式部, *op. cit.*, p. 174-175, 178.

<sup>116</sup> Pour des raisons que nous avons vues dans la partie 2.2.2, Kuboki considère que les « Cinquante poèmes » reflètent l'évolution psychologique du sujet lyrique entre le moment de la mort de l'être aimé et le moment de l'acceptation de cet événement tragique. Selon cette interprétation, le degré d'abstraction et d'objectivation de la série est donc particulièrement élevé. Pour nous, il peut tout à fait y avoir coïncidence entre le contexte d'écriture et ce qui est décrit dans les poèmes puisque le *kotobagaki* indique qu'Izumi Shikibu était en proie au *tsuredzure*. Bien entendu, il y a tout de même forcément une part d'abstraction et d'objectivation dans la mesure où il s'agit d'une composition poétique obéissant à des règles et qu'on peut supposer que tout n'a pas été écrit sur le vif.

et indépendante de la volonté du poète, l'œuvre poétique est quant à elle le fruit d'un travail sur la forme qui permet au poète de communiquer son expérience au lecteur.<sup>117</sup>

Dans le cas de la poésie *waka*, le lien entre la forme et le sens est particulièrement étroit. On pense par exemple au répertoire d'images associées à des sentiments particuliers ou bien encore aux procédés rhétoriques comme les mots-pivots qui permettent au poète d'ajouter une deuxième strate sémantique grâce à l'homophonie de deux termes. Comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises au cours de ce travail, ce dernier procédé est d'ailleurs très utilisé par Izumi Shikibu de même que des effets de rythme ou de sonorité. Ces effets de sonorité, comme les répétitions que l'on trouve dans les titres des Cinquante poèmes, contribuent à notre sens à renforcer l'*impression* provoquée par l'œuvre, pour reprendre le terme employé par Valéry. Dans l'œuvre d'Izumi Shikibu en particulier, il semble donc difficile de considérer que le travail formel, même très présent et très poussé, équivaut à une prédominance de l'esthétique sur l'expérience vécue.

---

<sup>117</sup> VALÉRY, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1957.

## CONCLUSION

Les « Cinquante poèmes » constituent une série ambiguë et complexe.

Placée parmi les poèmes de deuil à la mémoire du prince Atsumichi, cette série de quarante-six poèmes ne correspond pourtant pas tout à fait ce que l'on appelle généralement « poèmes de deuil » (*aishō uta*).

En effet, les « Cinquante poèmes » issus du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* se démarquent non seulement des poèmes de deuil du *Recueil de poèmes anciens et modernes*, canon poétique, mais également des autres poèmes qu'Izumi Shikibu a écrits pendant qu'elle portait le deuil d'Atsumichi. C'est ainsi que dans les « Cinquante poèmes », aucun élément concret ne permet d'identifier avec certitude le défunt comme étant le prince Atsumichi. Par ailleurs, les circonstances de composition restent vagues et il n'est pas non plus possible d'attribuer une date d'écriture à la série. Singulièrement, le sujet de la série n'est ainsi pas tant l'absent que l'absence telle qu'elle est ressentie par le sujet lyrique.

S'agissant maintenant du style, la transtextualité dans les « Cinquante poèmes » est relativement réduite si on la compare aux poèmes du *Recueil de poèmes anciens et modernes* ou à certains autres poèmes d'Izumi Shikibu. En effet, nous n'avons relevé que vingt-cinq poèmes présentant des éléments transtextuels sur les quarante-six de la série après avoir rassemblé les poèmes incluant des motifs courants dans le *waka*, les poèmes ayant pu être influencés par d'autres et les poèmes faisant clairement allusion à un autre texte. Il arrive aussi que certains motifs soient employés de manière détournée ou dans le cadre d'associations originales, ce qui est une des caractéristiques du style d'Izumi Shikibu et implique une volonté d'innovation.

Si les figures rhétoriques poétiques ne manquent pas d'être présentes, en particulier les mots-pivots et les mots liés, elles restent cependant simples. Ce n'est pas le cas dans les autres poèmes de deuil d'Izumi Shikibu qui peuvent s'avérer très complexes. Dans les « Cinquante poèmes », au contraire, on trouve parfois des poèmes dépourvus d'image poétique ou de procédé rhétorique. Il s'agit alors d'une expression presque brute des sentiments qui étreignent le sujet lyrique.

Ainsi les « Cinquante poèmes » semblent-ils être détachés dans une certaine mesure de l'espace poétique conventionnel partagé par les poètes de *waka*. Il semblerait que dans cette série, Izumi Shikibu veuille surtout explorer ses propres sentiments et prendre comme matière poétique l'absence.

Izumi Shikibu aborde l'absence dans ses deux dimensions : la spatialité et la temporalité. La spatialité est traitée au travers d'images de la distance. En tant qu'espace intermédiaire par exemple, le ciel est en particulier le lieu de la manifestation – et le plus souvent de la non-manifestation – de l'être aimé. La temporalité quant à elle structure la série qui suit les différentes variations du sentiment de manque éprouvé par le sujet lyrique au cours d'une journée qui se répète sans fin.

C'est l'association de nuances du manque avec un moment précis de la journée qui constituent les sujets des différentes sections composant la série. Une étude lexicale permet d'observer une similitude frappante avec les thèmes traités dans la poésie amoureuse classique en général. Dès lors, si l'univers déployé par Izumi Shikibu dans les « Cinquante poèmes » est bien personnel, il s'inscrit néanmoins dans le contexte plus global des poèmes d'amour, en particulier ceux du canon poétique. A notre sens, une telle inscription permet de sublimer les émotions exprimées dans la série, voire même l'amour unissant Izumi Shikibu et Atsumichi, ce qui n'est pas sans lien avec la démarche d'écriture qui sous-tend le *Journal* d'Izumi Shikibu, lequel prend des airs de *monogatari*. En poussant l'analyse plus avant, on peut se demander si, finalement, les « Cinquante poèmes » ne dépeignent pas un amour idéal. En effet, il s'agit d'un amour mis sur un pied d'égalité avec les sentiments chantés dans les classiques mais aussi d'un amour qui transcende la mort. De fait, le sujet lyrique est à ce point certain des sentiments de l'être aimé qu'il en guette toujours une manifestation. En outre, le sujet lyrique ne cesse de se languir de l'être aimé malgré la mort de ce dernier.

Cette figure de la femme qui se languit d'un défunt paraît, à première vue, être une variante extrême de *matsu-onna*, la femme qui attend l'être aimé dans la poésie chinoise et japonaise. Cependant, si tel est bien le cas, il nous semble aussi que cette figure de la femme qui attend un être aimé qui ne reviendra plus se superpose avec la

figure de la femme en proie au *tsuredzure* très présente dans l'œuvre d'Izumi Shikibu. Or, dans cette dernière, le *tsuredzure* est presque exclusivement associé à l'absence de l'être aimé, bien souvent celle du prince Atsumichi. Cet état devient alors propice à l'appréhension du concept bouddhique de l'impermanence des phénomènes et acquiert ainsi une dimension existentielle singulière.

Dans les « Cinquante poèmes », le *tsuredzure* est à la fois contexte et objet d'écriture bien que cette distinction ne soit pas forcément pertinente dans le cadre d'une écriture lyrique. En tant qu'objet d'écriture, le *tsuredzure* des « Cinquante poèmes » est présenté comme un état particulier, dépassant le simple ennui de ne rien faire puisque le sujet lyrique en proie au *tsuredzure* n'est plus conscient que de l'insoutenable présent, du manque de l'être aimé. Dès lors, monde intérieur et monde extérieur ne font plus qu'un. Seul demeure encore le sujet conscient de l'absence du défunt. S'il se situe effectivement dans un temps dilaté, le sujet lui-même est également dilaté puisque ses sens et sa subjectivité sont exacerbés.

En tant que contexte d'écriture, le *tsuredzure* implique la pratique de la littérature et ici de la poésie afin de combler un vide qui relève du simple désœuvrement ou d'une dimension existentielle. Par bien des aspects, la série des « Cinquante poèmes » n'est pas une simple succession de poèmes mais présente bien les caractéristiques d'un travail d'écriture spécifique : établissement de *dai* et d'images nouvelles, choix thématique, structure temporelle organisée, cohérence de l'ensemble grâce à des rappels... Toutefois, selon notre interprétation du *kotobagaki* fondée sur celle de Kuboki Tetsuo, cette démarche résulte bien à l'origine d'une écriture sur le vif des sentiments de la poétesse. De plus, à l'instar de Kuboki Toshiko, il nous semble que la composition formelle permet à Izumi Shikibu de mieux exprimer ses sentiments en leur apportant un éclairage singulier. Selon nous, les « Cinquante poèmes » s'inscrivent donc bien dans la pratique du *tenarai*, cette écriture poétique de soi à soi à cœur ouvert.

Ainsi, il nous semble que si la mort de l'être aimé, et par extension celle du prince Atsumichi, tient certes une place centrale dans les « Cinquante poèmes », ces derniers ne constituent pas seulement des poèmes de deuil. Ce sont également des



poèmes d'amour, des poèmes de *tenarai* et le fruit d'un véritable travail d'expérimentation poétique prenant pour matière le *tsuredzure*.

Par ailleurs, il nous apparaît aussi que les « Cinquante poèmes » peuvent être considérés comme une série très représentative d'un certain nombre de caractéristiques de l'œuvre d'Izumi Shikibu. On y retrouve notamment le rapport ambigu avec le canon, l'innovation poétique fondée sur des formes déjà existantes, le soin accordé à la cohésion et l'organisation de l'ensemble mais également l'expression parfois très directe de sentiments intenses à laquelle s'ajoute la thématique du *tsuredzure* et celle de l'amour porté au prince Atsumichi.

Nous souhaitons enfin ajouter que, selon nous, cette série propose un exemple frappant de l'importance du rôle joué par la temporalité dans l'œuvre d'Izumi Shikibu, laquelle comporte plusieurs séries organisées de manière temporelle.

Si la série des « Cinquante poèmes » repose sur une structure temporelle, elle a également pour objet un temps particulier qui est celui du *tsuredzure*. Ce dernier, nous l'avons vu, est le temps de l'immédiateté de l'absence. Izumi Shikibu morcèle cependant ce temps en plusieurs sections dans la série qui a fait l'objet de notre travail. Bien qu'il y ait nécessairement un certain degré de progression dans la mesure où ces sections suivent le déroulement d'une journée, à notre sens, la série ne présente pas véritablement de progression ou d'évolution linéaire au sens habituel de ces termes. Il ne s'agit pas tant, en effet, de représenter un processus que de traduire l'immédiateté du manque à plusieurs moments différents. Ces variations de l'immédiateté ne sont, en somme, que les facettes d'un *tsuredzure* plus large qui se poursuit jour après jour dans un présent continu. Nous sommes donc là en face d'un premier paradoxe apparent, celui de la représentation de la continuité et de l'immédiateté à travers la discontinuité et la successivité apparentes.

En outre, le temps du *tsuredzure* est au départ celui d'une expérience concrète et spécifique, celle du manque terrible ressenti par le sujet lyrique depuis la mort de l'être aimé. Cependant, ce temps personnel fait l'objet d'une sublimation dès lors qu'il est inscrit à divers égards dans le contexte plus général des poèmes d'amour appartenant au canon. Il prend alors une dimension presque idéale tout en restant ancré dans une dimension personnelle. Tel est le deuxième paradoxe apparent de la

série. Est-ce l'individuel qui tend vers l'universel ou l'universel qui s'incarne dans l'individuel ?

Nous aimerions par la suite travailler plus avant sur la complexité du traitement de la temporalité dans l'œuvre d'Izumi Shikibu ainsi que sur ses implications.

## ANNEXE

### FIGURES

**Figure 1: Manuscrits et éditions du *Second Recueil d' Izumi Shikibu* antérieurs à l'ère Meiji (1868-1912)**

Edition	Auteur	Date
Epoque de Heian (794-1185)		
Manuscrit fragmentaire Fragments conservés à plusieurs endroits mais dont les photographies ont été réunis dans le numéro 25 de la collection <i>Nihon meihitsu sen</i> (日本名筆選) des éditions Nigensha publié en 1994.	Fujiwara no Yukinari 藤原行成 (972-1027), poète et calligraphe	?
Copie manuscrite (fragmentaire mais considérée comme la plus proche de l'original) Conservée au <i>Kyūshū national Museum</i>	Saigyō 西行(1118-1190), moine poète	?
Epoque d'Edo (1600-1868)		
Copie manuscrite (édition la plus complète) Conservée à la bibliothèque municipale de Jōetsu	Sakakibara Tadatsugu 榊原 忠次 (1605-1665), daimyō	?
Copie manuscrite Conservée à la bibliothèque du centre culturel de Shimabara	Matsudaira Tadahiro 松平 忠恕 (1740-1792), daimyō	?
Copie manuscrite de la main de Oyamada Tomokiyo. Conservé au <i>Shōkōkan</i> de Mito	Oyamada Tomokiyo 小山田 与清 (1783-1847), exégète faisant partie du mouvement des Etudes nationales	?
Edition commentée (3 exemplaires : collection du <i>Chikuhaku-en</i> 竹柏園 de la Bibliothèque Commémorative de Ishikawa Takeyoshi, musée d'art <i>Seikadō Bunko</i> , département des Archives et des Mausolées de l'Agence Impériale)	Kishimoto Yuzuru 岸本 由豆流 (1789-1846), exégète faisant partie du mouvement des Etudes nationales	?
Edition faisant partie de la collection <i>Seiyūdō</i> 静幽堂 conservée à la bibliothèque centrale de Tenri.	Nabeta Sanzen 鍋田三善 (1778-1858), guerrier lettré	?
Edition imprimée publiée dans la collection <i>Tankakuzōsho</i> 丹鶴叢書 Conservée à l'Institut National de la	Mizuno Tadanaka 水野忠央 (mort en 1865), exégète faisant partie du mouvement des Etudes nationales	1847

Littérature Japonaise entre autres (9 exemplaires)		
--	--	--

Figure 2 : Tableau des éléments transtextuels dans les « Cinquante poèmes » d'après la glose de Saeki *et al.* dans l'édition commentée du *Second Recueil d'Izumi Shikibu* aux éditions Kasama Shōin (2012).

Numéro du poème (premier vers)	Explication des éléments transtextuels
<i>Journée passée à le regretter (hiru shinobu) : 3 poèmes</i>	
<b>114</b> ( <i>hiru shinobu</i> )	Influence possible de deux poèmes ( <i>Recueil postérieur de poèmes choisis Gosenshū</i> 847 et <i>Recueil en six volumes de poèmes anciens et modernes Kokin roku jō</i> vol.5/ <i>Recueil de poèmes de Fuboku Fuboku wakashō</i> 15698) pour le thème et le vocabulaire.
<b>115</b> ( <i>yami ni nomi</i> )	Le motif des manches teintes à l'encre apparaît dans les poèmes 843 et 844 du <i>Recueil de poèmes anciens et modernes (Kokinshū)</i> , deux poèmes de deuil. Izumi Shikibu le superpose avec celui, plus commun, des manches mouillées de larmes.
<b>117</b> ( <i>hi wo furedo</i> )	Image de l'herbe de l'oubli <i>wasuregusa</i> 忘れ草 dont la graine pousse dans le cœur présente dans le <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> (poème 802).
<b>118</b> ( <i>kimi wo omofu</i> )	Mot-pivot « <i>kiekaheru</i> » (disparaître pour la rosée /avoir le sentiment d'être mort pour un être humain) commun dans la poésie <i>waka</i> .
<i>Le regard dans le vague au crépuscule (yufube no nagame) : 3 poèmes</i>	
<b>123</b> ( <i>yufugure ha</i> )	Image du vent que l'on ne voit pas mais que l'on peut sentir grâce à son parfum présente dans le <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> (poème 234)
<b>126</b> ( <i>yufugure ha</i> )	Image de l'araignée qui tisse sa toile signifiant une visite à venir de l'être aimé classique en poésie.
<b>127</b> ( <i>hi no yaku to mo</i> )	Idée que c'est au crépuscule que l'être aimé manque le plus déjà présente dans le <i>Recueil des dix mille feuilles (Man.yō shū)</i> , poème 2373).
<i>Songeant à lui dans la nuit encore jeune (yohi no omohi) : 5 poèmes</i>	
<b>130</b> ( <i>sayaka ni mo</i> )	Structure, thème et lexique très similaires à ceux du poème 788 du <i>Recueil postérieur de poèmes glanés (Goshūi wakashū)</i> .
<b>131</b> ( <i>fuji no ne ni</i> )	Le Mont Fuji a été rapproché des hommes se consumant d'amour dans les poèmes du <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> . Le poème d'Izumi Shikibu a sans doute été inspiré par un poème dans lequel le poète dit brûler d'un feu d'amour qui n'est pas même visible la nuit (référence exacte ?, concours de poèmes ayant eu lieu à la résidence de Ariwara no Yukihiro (818-893))

<b>134</b> ( <i>itohedomo</i> )	Avec l'emploi du motif de la flamme de la bougie soufflée par le vent dans la nuit, le poème d'Izumi Shikibu concilierait le motif bouddhique de la bougie soufflée par le vent symbolisant l'impermanence et le motif littéraire chinois de la bougie dans la nuit qui est une métaphore du manque de l'être aimé qui consume le poète dans la nuit.
<b>135</b> ( <i>tsuki ni koso</i> )	L'association de l'expression <i>nagusamu</i> (se distraire) avec la contemplation de la lune est présente dans un certain nombre d'autres poèmes, en particulier le 878 du <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> où même regarder la lune ne parvient pas à alléger le cœur du poète.
<b>138</b> ( <i>kanashiki ha</i> )	Dans le poème 548 du <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> apparaît l'expression « <i>inadzuma no hikari no ma ni</i> » (« l'instant pendant lequel est visible la lueur de l'éclair ») aussi peut-on penser que ce poème a inspiré Izumi Shikibu. Le poème 883 du <i>Recueil postérieur de poèmes glanés</i> est également thématiquement extrêmement proche du poème d'Izumi Shikibu puisqu'il exprime le désir de voir l'être aimé même en un éclair. Si l'on considère que l'éclair est une métaphore du prince Atsumichi, on peut la rapprocher de la littérature chinoise où l'on trouve parfois une association entre l'être aimé et l'éclair.
<b>139</b> ( <i>Okiwitsutsu</i> )	Le motif des manches mouillées de larmes apparaît de nouveau.
<i>Les yeux grands ouverts au cœur de la nuit (yonaka no nezame) : 4 poèmes</i>	
<b>140</b> ( <i>waga sode ha</i> )	Le motif de la femme mouillant ses manches de larmes au cœur de la nuit est commun et exprime une émotion intense.
<b>141</b> ( <i>mono wo nomi</i> )	Le motif du sujet lyrique contraint d'employer son propre bras pour y reposer sa tête n'est pas relevé par Saeki <i>et al.</i> , mais apparaît dans de nombreux poèmes. De plus, nous voyons également dans <i>kahi naki</i> 甲斐なき (en vain) un jeu de mot avec <i>kahina</i> 腕 (le bras).
<b>142</b> ( <i>kohite nakute</i> )	De nombreux poètes de waka expriment le désir de voir l'être aimé ne serait-ce qu'en rêve.
<b>144</b> ( <i>yume dani mo</i> )	<i>Idem.</i>
<b>148</b> ( <i>naka naka ni</i> )	A l'époque de Heian, on pensait que porter ses vêtements de nuit à l'envers permettait de voir l'être aimé en rêve, c'est donc un motif apparaissant à de nombreuses reprises dans les poèmes d'amour.

*Souhaitant sa présence avant le lever du jour (akatsuki no kōhi) :*

5 poèmes

<b>149</b> ( <i>suminoe no</i> )	La baie de Suminoe est un lieu souvent chanté dans la poésie japonaise. Cependant, Izumi Shikibu en fait ici un mot-pivot prenant également le sens de <i>sumu</i> 澄む, apparaître clairement, faisant allusion à la lune de l'aube présente dans le poème. Il s'agit d'une association inédite. A cela, nous pouvons ajouter une hypothèse personnelle. Suminoe est traditionnellement associée aux pins et ainsi à une longue attente puisque <i>matsu</i> まつ est un mot-pivot pouvant aussi bien désigner le pin (松) qu'attendre 待つ.
<b>151</b> ( <i>yume ni dani</i> )	Réapparition du motif de la rencontre de l'être aimé en rêve.
<b>152</b> ( <i>yo mo sugara</i> )	L'emploi du mot pivot <i>naku</i> なく signifiant aussi bien crier ou chanter pour un animal (鳴く) et pleurer (泣く) est commun, de même que son association avec la figure d'un poète désespéré pleurant avant ou avec les oiseaux que l'on entend tôt le matin. Les corbeaux sont quant à eux des oiseaux qu'on entend très tôt le matin.
<b>153</b> ( <i>waga mune no</i> )	Le motif des bécasses qui se nettoient les plumes à l'aube existe depuis le <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> (poème 761) et est employé entre autres dans les poèmes d'amour associé à la tristesse de la séparation des amants à l'aube ou la tristesse de celui dont l'amant n'est pas venu.
<b>154</b> ( <i>tama sudare</i> )	Extrême proximité avec le poème 55 du <i>Recueil d'Ise (Ise shū)</i> composé pour un paravent représentant une scène du <i>Chant des longs regrets</i> . Le poème d'Ise fait allusion à un épisode de cette œuvre chinoise où l'Empereur Xuanzong, après une nuit passée avec son aimée, Yang Guifei, ne se réveille que lorsque le soleil est haut dans le ciel.
<b>156</b> ( <i>akenu ya to</i> )	Dans certains poèmes d'amour du <i>Recueil de poèmes anciens et modernes</i> , l'être aimé absent est associé au ciel vide (ex : poème 743).
<b>157</b> ( <i>waga kofuru</i> )	Le poème 736 du <i>Recueil postérieur de poèmes glanés</i> de Minamoto no Shitagō associe le ciel sombre avant l'aube au même état d'esprit.

**Figure 3 : Tableau synthétique des types de référentialité dans les  
« Cinquante poèmes »**

<b>Section (titre abrégé)</b>	<b>Utilisation simple d'un motif courant dans le <i>waka</i> à l'époque d'Izumi Shikibu</b>	<b>Influence possible d'un autre poème</b>	<b>Référence claire à un autre poème ou similitude forte</b>	<b>Total par section</b>
Journée	117, 118	114 ,115		4
Crépuscule	123, 126, 127			3
Nuit jeune	139	131, 134, 135	130,138,	6
Milieu de la nuit	140,141, 142,144, 148			5
Avant l'aube	149, 151, 152,153	156,157	154	7
Total par type de relation	14	7	3	25 poèmes sur 46



# TRADUCTION DES « CINQUANTE POEMES » D'IZUMI SHIKIBU

## Les cinquante poèmes d'Izumi Shikibu

Désœuvrée et plongée dans une solitude sans fin, j'écrivis et rassemblais ce que je ressentais et cela ressembla à un poème :

« Journée passée à le regretter », « Le regard dans le vague au crépuscule »,  
« Songeant à lui dans la nuit encore jeune », « Les yeux ouverts soudainement au cœur de la nuit » et « Souhaitant sa présence à l'aube ».

Je composai ensuite des poèmes afin de les répartir dans ces catégories.

Journée passée à le regretter

*Izumi Shikibu Zokushū, 112*

<i>Hiru shinobu</i>	Si seulement
<i>Koto dani koto ha</i>	Je pouvais la journée
<i>Nakari seba</i>	Ne point penser à vous,
<i>Hi wo hete mono ha</i>	Je ne passerai plus mes jours
<i>Omohazaramashi</i>	Plongée dans de tristes pensées.

*Izumi Shikibu Zokushū, 113*

<i>Kagiru ran</i>	Ma vie, sans doute, est vouée
<i>Inochi itsu tomo</i>	A s'achever mais quand ?
<i>Shirazu kashi</i>	Cela, je ne le sais même pas !
<i>Ahare itsu made</i>	Ah, jusqu'à quand donc
<i>Kimi wo <b>shinoban</b></i>	Vais-je vous regretter ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 114*

<i>Kimi wo mide</i>	Ah, sans vous voir
<i>Ahare <b>ikuka ni</b></i>	Combien de jours
<i>Narinuran</i>	Se sont-ils écoulés ?
<i>Namida no tama ha</i>	Je ne peux pas plus connaître le nombre
<i>Kazu mo shirarezu</i>	Des larmes qui perlent à mes yeux.

Izumi Shikibu Zokushū, 115

<i>Yami ni nomi</i>	Comme toujours j'erre
<i>Madohu mi nareba</i>	Dans des ténèbres sans fin,
<i>Sumizome no</i>	Pas un instant
<i>Sode ha <b>hiru</b> to mo</i>	Ne sèchent mes manches/ Je ne distingue
<i>Shirerarezari keri</i>	Teintes à l'encre ! / Le jour de la nuit !

Izumi Shikibu Zokushū, 116

<i>Moro tomo ni</i>	Je n'ai pas pu partir
<i>Ikade <b>hiruma</b> ni</i>	Avec vous et là où je me trouve
<i>Narinuredo</i>	Il fait jour pourtant
<i>Sasuga ni shinanu</i>	Je ne sais que faire de moi
<i>Mi wo ika ni semu</i>	Qui ne suis ainsi pas morte.

Izumi Shikibu Zokushū, 117

<i><b>Hi</b> wo furedo</i>	Ce cœur qui ne peut
<i>Kimi wo wasurenu</i>	Vous oublier malgré
<i>Kokoro koso</i>	Les jours qui passent,
<i><b>Shinobu</b> no kusa no</i>	C'est bien la graine
<i>Tane ni narikere</i>	Des herbes du regret !

Izumi Shikibu Zokushū, 118

<i>Kimi wo omofu</i>	Mon cœur auquel
<i>Kokoro ha tsuyu ni</i>	Vous manquez a beau ne point
<i>Aranedomo</i>	Etre goutte de rosée,
<i><b>Hi</b> ni atetsutsu mo</i>	Lui aussi est anéanti quand
<i>Kiekaheru kana</i>	Le touchent les rayons du soleil !

Izumi Shikibu Zokushū, 119

<i>Kimi nakute</i>	Depuis votre mort,
<i><b>Ikuka ikuka</b> to</i>	Tandis que je me demande
<i>Omofu ma ni</i>	Combien de jours cela fait/ Si vous allez revenir à la vie,
<i>Kage dani miede</i>	Sans même que je n'aie vu une ombre de vous,
<i><b>Hi</b> wo nomi zo furu</i>	Les jours seuls continuent de s'écouler.

Izumi Shikibu Zokushū, 120

<i>Kakushi araba</i>	Si cela doit en être ainsi,
<i>Shini ni wo shinan</i>	Je préférerais encore mourir !
<i>Hitotabi mo</i>	Nous n'avons été séparés
<i>Kanashiki mono ha</i>	De la sorte qu'une fois mais
<i>Wakare narikeri</i>	Rien n'est plus déchirant !

Le regard dans le vague au crépuscule

Izumi Shikibu Zokushū, 121

<i>Yama no ha ni</i>	Dès que je vois se coucher
<i>Iru hi wo mitemo</i>	Le soleil derrière la crête,
<i>Omohi idzuru</i>	Me revient votre souvenir
<i>Namida ni itodo</i>	Et avec mes larmes,
<i>Kurasaruru kana</i>	Tout s'assombrit.

Izumi Shikibu Zokushū, 122

<i>Ima no ma no</i>	Ah, si en échange de ma vie
<i>Inochi ni kahete</i>	Telle qu'elle est en ce moment
<i>Kefu no goto</i>	Je pouvais demain soir
<i>Asu no <b>yufube</b> wo</i>	Ne plus me lamenter
<i>Nagekazu mo gana</i>	Comme aujourd'hui !

Izumi Shikibu Zokushū, 123

<i><b>Yufugure</b> ha</i>	Quelle sorte de moment
<i>Ika naru toki zo</i>	Est-ce-donc que le crépuscule ?
<i>Me ni mienu</i>	Le simple bruit
<i>Kaze no oto sahe</i>	Du vent invisible
<i>Ahare naruran</i>	Suffit à me bouleverser !

Izumi Shikibu Zokushū, 124

<i>Taguhi naku</i>	Ce qui est d'une incomparable
<i>Kanashiki mono ha</i>	Tristesse c'est bien
<i>Ima ha to te</i>	Le vague à l'âme qui
<i>Matanu <b>yufube</b> no</i>	M'étreint désormais au crépuscule
<i><b>Nagame</b> narikeri</i>	Comme je ne vous attends plus !

*Izumi Shikibu Zokushū, 125*

<i>Onogajishi</i>	Tous les oiseaux
<i>Hi dani kurureba</i>	Qui s'envolent
<i>Tobu tori no</i>	Dès que le soleil se couche,
<i>Idzu kata ni ka ha</i>	Où donc vont-ils ? / Où donc
<i>Kimi wo tadzunen</i>	Devrais-je vous chercher ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 126*

<i>Yufugure ha</i>	Au crépuscule,
<i>Kimi ga kayohishi</i>	Le chemin que vous
<i>Michi mo naku</i>	Empruntiez n'est plus,
<i>Sugakeru kumo no</i>	Ah, comme il est triste de voir
<i>Ito zo kanashiki</i>	L'araignée tisser sa toile !

*Izumi Shikibu Zokushū, 127*

<i>Hi no yaku to</i>	J'ai beau toute la journée
<i>Nageku naka ni mo</i>	Pleurer comme si c'était mon devoir,
<i>Ito semete</i>	Le moment où je me sens le plus
<i>Mono wabishiki ha</i>	Seule et affligée,
<i>Yufumagure kana</i>	C'est bien le crépuscule !

*Izumi Shikibu Zokushū, 128*

<i>Wasurezu ha</i>	Si vous ne m'oubliez pas,
<i>Omohi okose yo</i>	Mettez-vous à ma place !
<i>Yufugure ni</i>	Quand au crépuscule
<i>Miyureba sugoki</i>	Je lève les yeux, comme est distante
<i>Toho no yamakage</i>	La silhouette de la montagne au loin !

*Izumi Shikibu Zokushū, 129*

<i>Yufugure ha</i>	Au crépuscule,
<i>Kumo no keshiki wo</i>	A peine ai-je aperçu
<i>Miru kara ni</i>	La forme des nuages
<i>Nagameji to omofu</i>	Que je n'ai plus le cœur
<i>Kokoro koso tsuke</i>	A les contempler.

*Songeant à lui dans la nuit encore jeune*

*Izumi Shikibu Zokushū, 130*

<i>Sayaka ni mo</i>	Pour les autres sans doute
<i>Hito ha miruran</i>	Brille-t-elle avec éclat,
<i>Waga me ni ha</i>	Mais à mes yeux,
<i>Namida ni kumoru</i>	Elle est voilée de larmes,
<b>Yohi</b> <i>no tsukikage</i>	La lune dans le ciel nocturne.

*Izumi Shikibu Zokushū, 131*

<i>Fuji no ne ni</i>	J'ai beau ne point être
<i>Aranu wagami no</i>	Le sommet du mont Fuji,
<i>Moyuru wo ba</i>	Nuit après nuit,
<b>Yohi yohi</b> <i>to koso</i>	Je brûle d'amour ,
<i>Ifubekarikere</i>	Il fallait que je le dise !

*Izumi Shikibu Zokushū, 132*

<i>Konu hito wo</i>	Plus encore
<i>Matamashi yori mo</i>	Que d'attendre celui qui ne vient,
<i>Wabishiki ha</i>	C'est cette nuit où
<i>Mono <b>omofu</b> kono</i>	Je suis plongée dans la mélancolie
<b>Yohi</b> <i>nari keri</i>	Qui me fait me sentir esseulée.

*Izumi Shikibu Zokushū, 133*

<b>Yohi</b> <i>goto ni</i>	Ah, ces larmes
<i>Mono <b>omofu</b> hito no</i>	Versées par ceux qui
<i>Namida koso</i>	Se lamentent dans la nuit,
<i>Chidji no kusaba no</i>	Se sont-elles déposées en rosée
<i>Tsuyu to okurame</i>	Sur les herbes innombrables ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 134*

<i>Itohedomo</i>	Cette vie qui ne s'éteint pas
<i>Kienu mi zo</i>	Bien que je la déteste !
<i>Uki urayamashi</i>	Ah, comme j'envie
<i>Kaze no mahe naru</i>	La flamme dans la nuit
<b>Yohi</b> <i>no tomoshibi</i>	Soufflée par le vent.

*Izumi Shikibu Zokushū, 135*

<i>Tsuki ni koso</i>	Il n'y a guère que la lune
<i>Mono <b>omofu</b> koto ha</i>	Pour pouvoir me distraire
<i>Nagusamure</i>	De ma mélancolie.
<i>Mimahoshikaranu</i>	Ah, comme m'est détestable
<i><b>Yohi</b> no sora kana</i>	La vue du ciel encore sombre !

*Izumi Shikibu Zokushū, 136*

<i>Hito shirezu</i>	A l'insu de tous,
<i>Mimi ni ahare to</i>	Ce qui sonne poignant
<i>Kikoyuru ha</i>	A mes oreilles,
<i>Mono <b>omofu yohi</b> no</i>	C'est le son de la cloche
<i>Kane no oto kana</i>	Les nuits où je me lamente !

*Izumi Shikibu Zokushū, 137*

<i>Kanashiki ha</i>	Ce qui est triste,
<i>Tada <b>yohi</b> no ma no</i>	C'est que ce monde a beau
<i>Yume no yo ni</i>	Être aussi fugace qu'un rêve,
<i>Kurushiku mono wo</i>	Dans la plus grande douleur
<i><b>Omofu</b> nari keri</i>	Je me lamente !

*Izumi Shikibu Zokushū, 138*

<i>Nagusamete</i>	Je serais heureuse
<i>Hikari no ma ni</i>	Si dans un éclair je pouvais
<i>Aru beki wo</i>	Vous apercevoir mais
<i>Miete ha mienu</i>	A peine aperçue, la voilà disparue
<i><b>Yohi</b> no inadzuma</i>	La foudre qui traverse le ciel nocturne.

*Izumi Shikibu Zokushū, 139*

<i>Okiwitsutsu</i>	Pour celui qui reste éveillé
<i>Mono <b>omofu</b> hito no</i>	Plongé dans la mélancolie,
<i><b>Yohi</b> no ma ni</i>	La nuit n'est pas faite
<i>Nuru to ha sode no</i>	Pour dormir mais pour
<i>Koto ni zo arikeru</i>	Mouiller ses manches !

Les yeux grands ouverts au cœur de la nuit

*Izumi Shikibu Zokushū, 140*

<i>Waga sode ha</i>	Même quand je me réveille
<i>Kuraki <b>yonaka no</b></i>	En sursaut au cœur d'une nuit noire,
<i>Nezame ni mo</i>	Il me suffit de les toucher
<i>Saguru mo shiruku</i>	Pour savoir qu'elles sont mouillées,
<i>Nure ni keru kana</i>	Mes manches !

*Izumi Shikibu Zokushū, 141*

<i>Mono wo nomi</i>	Tourmentée sans répit par de tristes
<i>Omohi <b>nezame no</b></i>	Pensées, j'ouvre les yeux et
<i>Toko no ue ni</i>	Découvre sur mon lit
<i>Waga te makura zo</i>	Mon bras qui me sert d'oreiller,
<i>Arite kahi naki</i>	Qu'il est vain de vivre ainsi

*Izumi Shikibu Zokushū, 142*

<i>Kohite naku</i>	Même si je dois vous y pleurer,
<i>Ne ni dani neba ya</i>	Je veux trouver le sommeil !
<i>Yume nara de</i>	Car autrement qu'en rêve,
<i>Itsuka kimi wo</i>	Quand donc vous verrai-je
<i>Mata miru beki</i>	Pour la prochaine fois ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 143*

<i>Ika ni shite</i>	Pourquoi est-il
<i>Kumo to nari ni shi</i>	Devenu fumée ?
<i>Hito koe ni</i>	Ah, si je pouvais entendre
<i>Kikaba ya yo ha</i>	Ne serait-ce qu'un seul mot de lui
<i>Kaku bakari dani</i>	Même dans une nuit comme celle-ci !

*Izumi Shikibu Zokushū, 144*

<i>Yume dani mo</i>	Il doit être possible
<i>Mirubeki mono wo</i>	De vous voir en rêve
<i>Mare ni te mo</i>	Si même occasionnellement
<i>Mono omofu hito no</i>	Parviennent à dormir ceux
<i>Ne wo <b>nemashikaba</b></i>	Qui sont plongés dans la mélancolie.

*Izumi Shikibu Zokushū, 145*

<i>Nezame suru</i>	Le bruit du vent qui souffle
<i>Mi wo fuki tohosu</i>	Et me transit de froid
<i>Kaze no oto wo</i>	Alors que le sommeil me fuit,
<i>Mukashi ha mimi no</i>	L'ai-je entendu autrefois
<i>Yoso ni kiken</i>	Sans y prêter attention ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 146*

<i>Madoromade</i>	Sans pouvoir fermer l'œil,
<i>Akashi hatsuru wo</i>	J'ai passé la nuit jusqu'au matin
<i>Nuru hito no</i>	Mais dans son sommeil,
<i>Yume ni ahare to</i>	Peut-être quelqu'un m'a-t-il vue
<i>Miru mo aranan</i>	En rêve et prise en pitié.

*Izumi Shikibu Zokushū, 147*

<i>I wo shi neba</i>	Si je pouvais trouver le sommeil,
<i>Yo no ma mo mono ha</i>	Peut-être ne serais-je point
<i>Omoha mashi</i>	Affligée toute la nuit.
<i>Uchihahe samuru</i>	Toujours garder les yeux ouverts
<i>Me koso tsurakere</i>	Est bien douloureux !

*Izumi Shikibu Zokushū, 148*

<i>Naka naka ni</i>	Je ne suis pas parvenue
<i>Nagusamekanetsu</i>	A trouver la paix.
<i>Karagoromo</i>	J'ai beau porter retournés
<i>Kaheshite kiru ni</i>	Mes vêtements de nuit,
<i>Me nomi sametsutsu</i>	Mes yeux ne cessent de s'ouvrir.

Souhaitant sa présence à l'aube

*Izumi Shikibu Zokushū, 149*

<i>Suminoe no</i>	Quand je contemple
<i>Ariake no tsuki wo</i>	La lune de l'aube
<i>Nagamureba</i>	A Suminoe,
<i>Tohozakarinishi</i>	Comme me manque
<i>Hito zo kohishiki</i>	Celui qui est parti au loin !



*Izumi Shikibu Zokushū, 150*

<b>Kofuru</b> mi ha	Eprouvant un manque terrible,
Kotomono nare ya	Suis-je devenue une autre ?
Tori no ne ni	Quand donc déjà
Odorakasareshi	Ai-je-été surprise
Toki ha nani doki	Par le chant des oiseaux ?

*Izumi Shikibu Zokushū, 151*

Yume ni dani	Sans que je l'aie vu
Mide <b>akashitsuru</b>	Ne serait-ce qu'en rêve,
<b>Ariake</b> no	Le jour s'est levé
<b>Kohi</b> koso <b>kohi</b> no	Et ce manque que je ressens à l'aube
Kagiri narikere	Est le plus terrible des manques !

*Izumi Shikibu Zokushū, 152*

Yo mo sugara	Ayant passé la nuit
<b>Kohite</b> akaseru	A le regretter jusqu'à l'aube,
<b>Akatsuki</b> ha	Au point du jour,
Karasu no saki ni	Même avant les corbeaux,
Waga zo nakinuru	Plaintivement je me lamente !

*Izumi Shikibu Zokushū, 153*

Waga mune no	Quand donc mon cœur
<b>Akubeki</b> toki ya	Va-t-il enfin s'éclaircir ?
Itsu naran	Tandis que je m'interroge,
Kikeba hane kaku	Les bécasses qui se nettoient les plumes
Shigi mo nakunari	Crient plaintivement elles aussi.

*Izumi Shikibu Zokushū, 154*

Tama sudare	Quand après avoir descendu
Tarekomete nomi	Les stores ouvragés,
Neshi toki ha	A l'intérieur, je m'endormais,
<b>Aku tefu</b> koto mo	Je ne remarquais même pas
Shirareya ha seshi	Quand le jour se levait.

*Izumi Shikibu Zokushū, 155*

<b>Akatsuki</b> ha	Languir désespérément à l'aube,
Ware nite shirinu	Voilà un sentiment que je connais bien.
Yama bito mo	Le montagnard aussi,
Kohishiki ni yori	Languissant de couper son bois,
Isogu narikeri	Se presse de sortir !

*Izumi Shikibu Zokushū, 156*

<i>Akenu ya to</i>	Le jour s'est-il levé ?
<i>Ima koso mitsure</i>	Voilà que j'ai levé les yeux
<i>Akatsuki no</i>	Vers le ciel de l'aube
<i>Sora ha kohishiki</i>	Qui n'est pourtant pas
<i>Hito naranedomo</i>	Celui qui manque à mon cœur.

*Izumi Shikibu Zokushū, 157*

<i>Waga kofuru</i>	Même si venait
<i>Hito ha kitari to</i>	Celui qui me manque tant,
<i>Ikaga sen</i>	A quoi bon ?
<i>Obotsukanashi ya</i>	Qu'il me trouble,
<i>Akegure no sora</i>	Le ciel de l'aube !

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources premières

#### Ceuvres en japonais classique commentées

- SAEKI Umetomo 佐伯 梅友 *et.al*, *Izumi Shikibu shū zenshaku. Izumi Shikibu Zokushū hen* 和泉式部集全釈 続集編, Tōkyō, Kasama Shoin, 2012, 480 p.
- , *Izumi Shikibu shū zenshaku. Seishū hen* 和泉式部集全釈 正集編, Tōkyō, Kasama Shoin, 2012, 921 p.
- SHIMIZU Fumio 清水 文雄, *Izumi Shikibu shū; Izumi Shikibu zoku shū* 和泉式部集 ; 和泉式部続集, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1983, 340 p.
- KUBOKI Toshiko 久保木 寿子, *Izumi Shikibu Hyakushu zenshaku* 和泉式部百首全釈, Tōkyō, Kasama Shōin, 2004, 253 p.
- SHIMIZU Fumio 清水 文雄, *Izumi Shikibu Nikki* 和泉式部日記, Iwanami Shoten., Tōkyō, 1981, 138 p.
- HISAMATSU Sen.ichi 久松潜一 (éd.), *Heian-kamakura-shikashū* 平安鎌倉私歌集, Dai 18 satsu hakkō., Tōkyō, Iwanamishoten, coll. « Nihon-koten-bungaku-taiei », n° 80, 1988, 582 p.
- KATAGIRI Yōichi 片桐 洋一 (éd.), *Gosen wakashū* 後選和歌集, Tōkyō, Iwanami Shoten, coll. « Shin Nihon koten bungaku taiei », n° 6, 1990, 500 p.
- KOJIMA Noriyuki 小島 憲之 et ARAI Eizō 新井 栄蔵(éds.), *Kokin wakashū* 古今和歌集, Tōkyō, Iwanami Shoten, coll. « Shin Nihon koten bungaku taiei », n° 5, 1989, 483 p.
- KUBOTA Jun 久保田 淳 et HIRATA Yoshinobu 平田 喜信 (éds.), *Go shūi wakashū* 後拾遺和歌集, Tōkyō, Iwanami Shoten, coll. « Shin Nihon koten bungaku taiei », n° 8, 1994, 433 p.
- ABE Akio 阿部 秋生 (éd.), *Genji monogatari* 源氏物語, Tōkyō, Shōgakukan, coll. « Shinpen Nihon koten bungaku zenshū », n° 20-25, 1994, 576 p.

#### Sites internet

Izumi Shikibu shū (Seishū) gendaigoyaku 和泉式部集〔正集〕現代語訳 [Poèmes du Seishū accompagnés de traductions en japonais modernes issues de SAEKI *op.cit.* ou SHIMIZU *op.cit.*] in MISAWA ACTORS COMPANY, *Gekisaku no tame no sankō bunken* 劇作のための参考文献, date de consultation 03/04/2019, disponible sur :

[http://www.misawa-ac.jp/drama/daihon/genji/bunken/i\\_uta.html](http://www.misawa-ac.jp/drama/daihon/genji/bunken/i_uta.html)

Izumi Shikibu shū (Zokushū) gendaigoyaku 和泉式部集〔正集〕現代語訳 [Poèmes du Second Recueil d'Izumi Shikibu accompagnés de traductions en japonais modernes issues de SAEKI *op.cit.* ou SHIMIZU *op.cit.*] in MISAWA ACTORS COMPANY, *Gekisaku no tame no sankō bunken* 劇作のための参考文献, date de consultation 03/04/2019, disponible sur :

<http://www.misawa-ac.jp/drama/daihon/genji/bunken/zoku.html>

### Bases de données

COLLECTIF, *Shinpen kokka taikan* 新編国歌大観 [Base de données accessible sur Japan Knowledge], Kadokawa, 1983-1992, date de mise en ligne 01/04/2018, date de consultation 03/04/2019, disponible sur :

<https://japanknowledge.com/contents/kokkataikan/>

### **Traductions de poèmes d'Izumi Shikibu en langues occidentales**

IZUMI SHIKIBU, SIEFFERT René (trad.), *Journal et Poèmes*, Aurillac, POF, 2003, 202 p.

IZUMI SHIKIBU, YOSANO, Fumi (trad.), *Poèmes de cour*, Giromagny, Orphée, La différence, 1994, 127 p.

ONO Komachi, IZUMI SHIKIBU, HIRSHFIELD Jane (trad.), *The Ink Dark Moon: Love Poems*, 1st Vintage classics ed., New York, Vintage Books, coll. « Vintage classics », 1990, 212 p.

### **Etudes sur les poèmes d'Izumi Shikibu en langue japonaise (bibliographie sélective)**

#### Ouvrages

COLLECTIF, *Ronshū Izumi Shikibu* 論集和泉式部, Tōkyō, Kasama Shōin, coll. « Waka bungaku no sekai 和歌文学の世界 », n° 12, 1995, 395 p.

KUBOKI Toshiko 久保木寿子, *Jitsuzon wo mitsumeru Izumi Shikibu* 実存を見つめる和泉式部, Tōkyō, Shintensha, coll. « Nihon no sakka 日本の作家 », n° 13, 2000, 271 p.

TERADA Tōru 寺田 透, *Izumi Shikibu* 和泉式部, coll. « Nihon shijin sen 日本詩人選 », n°8, Chikuma shobō, Tōkyō, 290 p.

YAMANAKA Yutaka 山中裕, *Izumi Shikibu* 和泉式部, Yoshikawa Kobunkan., coll. « Jinbutsu sōsho 人物叢書 », 1987, 253 p. (Biographie)

#### Articles

HIRATA Yoshinobu 平田喜信, « "Izumi Shikibu Zokushū "Sochi no miya aishō "Gojū waka": sono daieisei, rensakusei wo megutte 和泉式部続集の帥宮哀傷「五十首和歌」: その題詠性・連作性をめぐって », *Kokugo kenkyū* 国語研究, Yokohama kokuritsu daigaku kokugo kokubungakkai 横浜国立大学国語国文学会, vol. 7, 1989, p. 1-12.

- IWASE Hōun 岩瀬 法雲, « Izumi Shikibu no ai no kōzō 和泉式部の愛の構造 » in *Chūko bungaku* 中古文学, Chūko bungakkai 中古文学会, n° 15, 1975, p. 20-29.
- KOSHIBA Ryōko 小柴良子, « Izumi Shikibu Zokushū “Sochi no miya bankagun” no ichi kōsatsu- “Gojū shu uta” no oto to sora wo megutte 『和泉式部続集』 「帥宮挽歌群」の一考察 - 「五十首歌」の音と空をめぐって » in *Seishingobun* 清心語文, Nōturo damu Seishinjōshi daigaku nihongo nihonbungakkai, vol. 8, 2006, p. 1-8.
- KUBOKI Tetsuo 久保木哲夫, « Izumi Shikibu zoku shū “Gojū shu uta” no kotobagaki 和泉式部続集「五十首歌」の詞書 », *Kokubungaku ronkō* 国文学論考, Tsuru bunkadaigaku kokugokokubungakkai, vol. 20, 1984, p. 9-13.
- NAM Yi-sug 南二淑, « “ Izumi Shikibu Zokushū” Sochi no miya bankagun no ichi kōsatsu - Gojū shu uta wo megutte 「和泉式部続集」帥宮挽歌群の一考察--五十首歌をめぐって », *Jissen kokubungaku* 実践国文学, Jissen kokubungakkai, vol. 45, 1994, p. 91-104.
- ŌTSUKI Atsuko 大槻温子, « Izumi Shikibu no “ Kanshin ronmei kagun” to “Ga fuai shinmyō kagun” - “Tsuredzure” no hyōshutsu no imi suru mono 和泉式部の「観身論命歌群」と「歌群」—「つれづれ」の表出の意味するもの », *Gengo hyōgen* 言語表現研究, Hyōgo ken kyōiku daigaku gengo hyōgen gakkai kokugobukai, n° 18, 2002, p. 27-37.
- , « Izumi Shikibu zoku shū no “ Nichiji kagun” - “tsuredzure” wo jiku to shite 『和泉式部続集』の「日次歌群」—「つれづれ」を軸として », *Seiban kokugo* 西播国語, Hyōgo ken kōtōgakkō kyōiku kenkyūkai kokugobukai nishi arima shibu, vol. 31, 2001, p. 2-5
- , « Izumi Shikibu no uta kotoba “Tsuredzure” - tokuchō teki shiyō ni taisuru shiron 和泉式部の歌ことば「つれづれ」—特徴的使用に対する試論 », *Hyōgo kokkan* 兵庫国漢, Hyōgo ken kōtōgakkō kenkyūkai kokugobukai, vol. 49, 2003, p. 3-17.
- SHIMIZU Fumio 清水文雄, « Izumi Shikibu Zokushū ni shūroku sareta iwayuru “Sochi no miya bankagun” ni tsuite 和泉式部続集に収録されたいわゆる「帥宮挽歌群」について », *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, Tōkyō daigaku kokugo kokubungakkai, vol. 41, n° 5, 1964, p. 1-13.
- TAKEDA Sanae 武田早苗, « Izumi Shikibu Zokushū Gojūshu waka wo megutte - Izumi Shikibu Nikki to Gojūshu waka to 和泉式部続集五十首和歌をめぐって--和泉式部日記と五十首和歌と », *Sagami jōshi daigaku kiyō A, jinbun shakai kē* 相模女子大学紀要. A, 人文・社会系, Sagami jōshi daigaku, n° 68A, 2004, p. 1-10.
- WATANABE Yasuaki 渡部泰明, « Izumi Shikibu no jojō 和泉式部の抒情 », in *Waka bungaku no sekai* 和歌文学の世界, Hōsō daigaku kyōiku shinkō kai, 2014, p. 37-49.

## Articles en japonais sur le waka

KURATA Minoru 倉田実, « “Ise shū” to “Genji monogatari” : Ise uta no kaku inyō 『伊勢集』と『源氏物語』 : 伊勢歌の歌句引用 », *Ōtsuma kokubun* 大妻国文, *Ōtsuma jōshi daigaku*, vol. 39, 2008, p 1-21.

### **Etudes sur les poèmes et le *Journal d’Izumi Shikibu* en langues occidentales**

- BUNDY Roselee, « The Shape of Love and Loss: Izumi Shikibu’s “Gojusshu waka” (五十首和歌, Fifty-Poem Sequence) », *Japanese Language and Literature*, American Association of Teachers of Japanese, vol. 54, n° 2, septembre 2020, p. 217-250.
- CRANSTON, Edwin A., « The Poetry of Izumi Shikibu », in *Monumenta Nipponica*, vol. 251/2, Tōkyō, Sophia University, 1970, p. 1-11.
- KIMBROUGH R. Keller, *Preachers, Poets, Women, and the Way: Izumi Shikibu and the Buddhist Literature of Medieval Japan*, Ann Arbor, MI, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, coll. « Michigan monograph series in Japanese studies », n° 62, 2008, 373 p.
- WALKER, Janet A., « Poetic Ideal and Fictional Reality in The Izumi Shikibu nikki », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 37, n° 1, 1977, p. 135-182.

### **Etudes et traductions en langues occidentales sur le *waka* et la littérature**

- FUJIWARA NO MICHITSUNA NO HABA et PIGEOT Jacqueline (trad.), *Mémoires d’une éphémère (954 - 974)*, Paris, Collège de France, Inst. des Hautes Études Japonaises [u.a.], coll. « Bibliothèque de l’Institut des Hautes Études Japonaises », 2006, 342 p.
- MURASAKI SHIKIBU, SIEFFERT René (trad.), *Le Dit du Genji = Genji monogatari: illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, D. de Selliers, 2008, 1312 p.
- YOSHIDA Kenkō, GROSBOIS Charles (trad.), *Les Heures oisives*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l’Orient Série japonaise », 1987, 281 p.
- ROBERT Jean-Noël (trad.), *Le Sûtra du Lotus: suivi du Livre des sens innombrables et du Livre de la contemplation de Sage-Universel*, Paris, Fayard, coll. « L’ espace intérieur », 2006, 480 p.
- DODANE Claire, *Yosano Akiko: poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Paris, 2000, 356 p.
- ŌOKA Makoto, *Poésie et poétique du Japon ancien: cinq leçons données au Collège de France, 1994-1995*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Travaux et conférences de l’Institut des hautes études japonaises du Collège de France », 1995, 128 p.
- PIGEOT Jacqueline, *Questions de poétique japonaise*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Orientales », 1997, 142 p.
- , « Une figure de la mélancolie au Japon : la femme qui attend » in *Essaim*, 2008/1 (n° 20), p. 101-114.
- , « La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne » in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1990, n°12. L’art de la liste, sous la direction de Valéry Guillouin, pp. 109-138.
- STRUVE Daniel, « Le livre «L’arbre-mirage» et la réflexion sur les romans dans le Roman du Genji (xie siècle) », *Médiévales*, vol. 72, n° 72, 2017, p. 125-144.

- TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises: la genèse de la poésie en chaîne*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes études japonaises : Diffusion De Boccard, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2004, 411 p.
- 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*, 1995, n°17. Le travail de la citation en Chine et au Japon, sous la direction de Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot. p. 67-90.
- , *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 études japonaises, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2001, 534 p.
- , « Des mots et des couleurs: l'espace de liberté dans la composition de poèmes japonais, waka, sur un sujet imposé, dai », in *Japon pluriel: actes du premier colloque de la Société Française des Études Japonaises*, Société Française des Etudes Japonaises, Arles, Picquier [u.a.], 1995, p. 461-468.

MC CULLOUGH, Helen (trad.), *Kokin Wakashū: the First Imperial Anthology of Japanese Poetry: with Tosa nikki and Shinsen waka*, Stanford, Calif, Stanford Univ. Press, 1985, 388 p.

RODD, L., HENKENIUS, M. (trad.), *Kokinshū: a Collection of Poems Ancient and Modern*, Boston, MA, Cheng & Tsui Co, coll. « C&T Asian literature series », 1996, 442 p.

YOSHIDA Kenkō, KEENE Donald (trad.), *Essays in Idleness: the Tsurezuregusa of Kenkō*, New York, Columbia University Press, 1998, 213 p.

LEVY Ian Hideo, *Hitomaro and the Birth of Japanese Lyricism.*, Princeton, Princeton Univ Press, 2014, 186 p.

SHIRANE, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York, NY, Columbia Univ. Press, 2012, 311 p.

SORENSEN Joseph T., *Optical Allusions: Screens, Paintings, and Poetry in Classical Japan (ca. 800-1200)*, Leiden ; Boston, Brill, coll. « Brill's Japanese studies library », n° 40, 2012, 293 p.

## Études sur la littérature occidentale

GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Collection Points Essais », n° 257, 1992, 573 p.

KUHN Reinhard Clifford, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1976, 395 p.

JONARD Norbert, *L'ennui dans la littérature européenne: des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 18, 1998, 221p.

MAULPOIX Jean-Michel, *Une histoire de l'élegie: poétique, histoire, anthologie*, Paris, Pocket, coll. « Agora », n° 409, 2018, 269 p.

- SAMOYAUULT Tiphaine et MITTERAND HENRI, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, A. Colin, 2014, 128 p.
- STAMELMAN Richard, « Le poétique et l'expérience de la perte », in *Poétique du texte offert*, MAULPOIX Jean-Michel et al., Saint-Cloud, E.N.S. Éditions Fontenay, 1996, p. 25-57.
- STAROBINSKI Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2012, 661 p.
- STAROBINSKI Jean, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1990, 93 p.
- VALERY, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1957, 1857 pages.

## Ouvrages de référence

### Dictionnaires de littérature et biographies

- ICHIKO Teiji 市古貞次(éd.) et al., *Nihon koten bungaku daijiten* 日本古典文学大辞典, Kan.yakuban, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1986, 2026 p.
- KATAGIRI Yōichi 片桐洋一, *Utamakura utakotoba jiten* 歌枕歌ことば辞典, Zōteiban., Tōkyō, Kasama Shoin, 1999, 598 p.
- KUBOTA Jun 久保田淳 et al., *Utakotoba utamakura daijiten* 歌ことば歌枕大辞典, Shohan., Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1999, 1031 p.
- ORIGAS Jean-Jacques, *Dictionnaire de littérature japonaise*, 1. éd. "Quadrige", Paris, Presses Univ. de France, coll. « Quadrige Référence », n° 317, 2000, 366 p.
- PIGGOTT Joan R. (éd.) et al., *Dictionnaire des sources du Japon classique*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises ; De Boccard, 2006, 576 p.
- MULHERN Chieko Irie (éd.), *Japanese Women Writers: a Bio-Critical Sourcebook*, Westport, Conn, Greenwood Press, 1994, 524 p.

### Histoires de la littérature japonaise

- BROWER, Robert H. et MINER Earl, *Japanese Court Poetry*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1988, 527 p.
- KEENE, Donald, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest times to the Late Sixteenth Century*, New York, Columbia University Press, coll. « History of Japanese literature », 1999, 1265 p.
- KONISHI Jin.ichi, *A History of Japanese Literature. 2: The Early Middle Ages*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Pr, 1986, 461 p.

### Histoire japonaise

- HERAIL Francine, *La cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Genève, Droz, coll. « École pratique des hautes études. IVe Section, Sciences historiques et philologiques II. Hautes études orientales, Extrême-Orient », 2006, 798 p.



MACE François, *La mort et les funérailles dans le Japon ancien*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1986, 660 p.

FR : Ce mémoire a pour objet les « Cinquante poèmes » d'Izumi Shikibu (fin X<sup>ème</sup>-début XI<sup>ème</sup>), série de quarante-six poèmes *waka* réparties dans cinq sections suivant le déroulement d'une journée passée par le sujet lyrique à pleurer son amant mort, le prince Atsumichi (981-1007). Si les études existantes portent principalement sur l'expérience du deuil transparaissant au travers cette série, nous avons quant à nous choisi d'aborder cette dernière du point de vue du traitement poétique de l'absence. Sans remettre en question l'aspect biographique des « Cinquante poèmes », cette approche nous a permis de mettre en évidence l'importance accordée à la recherche de l'innovation poétique au sein de cette œuvre originale et complexe.

Consacrée à l'inscription de la série dans le canon littéraire de l'époque de Heian, la première partie du présent travail comporte une analyse de la transtextualité dans les « Cinquante poèmes » ainsi qu'une comparaison de ces derniers avec les autres poèmes de deuil d'Izumi Shikibu et avec les poèmes de deuil du *Kokinshū* (905), anthologie impériale poétique de référence à partir du X<sup>e</sup> siècle. Au travers d'une étude de la spatialité et de la temporalité de l'absence dans les « Cinquante poèmes », la deuxième partie propose ensuite un rapprochement entre cette série et le genre des poèmes d'amour (*kohi no uta*). La troisième partie présente enfin une réflexion sur le lien unissant les « Cinquante poèmes » avec le thème du désœuvrement (*tsuredzure*), ce dernier constituant ici aussi bien un contexte d'écriture qu'un sujet d'écriture.

Commentaire suivi d'une traduction.

ENG : "The Fifty Poems" of Izumi Shikibu- Absence as a Poetry Topic

« The Fifty Poems » of Izumi Shikibu (X<sup>th</sup>-XI<sup>th</sup> century) is a set of forty-six Japanese poems (*waka*), divided in five sections corresponding to different time of a day spent by the poet mourning her dead lover, presumed to be the imperial prince Atsumichi (981-1007). The existing studies focus mostly on how the poet experienced the loss of a loved one but here, without neglecting this aspect, I chose to study the way Absence is poetically represented. This master thesis thus strives to show that, as much as the death of a loved one, the search for poetic innovation lies at the heart of this work full of originality and complexity.

Part One of the present thesis is dedicated to a study of the observance of literary conventions in this poetic sequence through a survey of the transtextual references in the "Fifty Poems" and also through a comparison between the latter and both Izumi Shikibu's other mourning poems and the mourning poems in the *Kokin Waka Shū* (905), the major poetic anthology of that time. Part Two analyses the spatiality and temporality of Absence in the "Fifty poems" and establishes similarities with spatiality and temporality in love poems (*kohi no uta*). Part Three examines the relation between the "Fifty Poems" and Boredom (*Tsuredzure*), the latter constituting here as much a creation context as a creation subject.

Study followed by a translation.

Mots clés :

FR : Izumi Shikibu (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle), poésie japonaise classique (*waka*), deuil, ennui (*tsuredzure*)

ENG : Izumi Shikibu (X<sup>th</sup>-XI<sup>th</sup> century), classical Japanese poetry (*waka*), grief, boredom (*tsuredzure*)