Rêve et vision dans la littérature japonaise classique : notes pour la lecture du *Roman du Genji*

Dreams and Visions in Classical Japanese Literature: A Reading of the Tale of Genji

日本古典文学の夢と幻視—『源氏物語』読解のために

Hiroshi Araki

Traducteur : Arthur Mitteau

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/extremeorient/894>

DOI : 10.4000/extremeorient.894

ISBN : 978-2-84292-990-9

ISSN : 2108-7105

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 73-98

ISBN : 978-2-84292-988-6

ISSN : 0754-5010

Référence électronique

Hiroshi Araki, « Rêve et vision dans la littérature japonaise classique : notes pour la lecture du *Roman du Genji* », *Extrême-Orient Extrême-Occident* [En ligne], 42 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/894> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/extremeorient.894>

Rêve et vision dans la littérature japonaise classique : notes pour la lecture du *Roman du Genji**

Araki Hiroshi

traduit et adapté du japonais par Arthur Mitteau

L'écrivain Murakami Ryū (né en 1952) aurait mis par écrit tous les rêves qu'il a faits la nuit depuis plus de vingt ans¹. Il en a tiré un essai, « Chroniquer les rêves » (*Yume no kijutsu*)², dans lequel il rend compte de ce véritable journal de ses rêves nocturnes, tout en cherchant à résumer en quelques traits les caractéristiques du type de texte qui en résulte, et que l'on pourrait appeler « chroniques de rêves ». Ainsi, il observe une propension à utiliser *ore* plutôt que *boku* ou *watashi* comme pronom de première personne ; une tendance à accorder les temps sur un récit au présent, mais aussi des contradictions ou bien des sauts dans le temps ou dans l'espace ; ou encore, l'absence d'appartenance à un genre littéraire défini, alors même qu'il s'agit de textes d'écrivain. Il remarque, en outre, qu'en rupture totale avec ce qui semblerait une règle tacite du roman, ici il s'agirait plutôt de simplement « retranscrire » ce qui a, dans le rêve, été vu. Pour finir, Murakami résume le cœur de cette expérience en ces termes : « les rêves ne sont probablement pas quelque chose qui relève entièrement de nous ».

L'auteur du présent article, quoique grand rêveur, n'a jamais entrepris d'écrire une telle « chronique ». En revanche, dans le cadre de ses travaux sur l'histoire littéraire japonaise, il a été amené à remarquer l'importance de ce genre de récit qui se fait jour dans de nombreuses sources historiques. Or sur bien des points, l'étude de ces pratiques attestées vient donner une dimension de référence pour l'historiographie aux observations d'un véritable écrivain comme Murakami.

* Le présent article est une version remaniée de celui publié dans Araki 2015.

1. Araki 2014(a) et, dans le même numéro que cette référence, les articles de Kawatō Masashi, Kimura Saeko, Iwatani Kamitani.
2. Murakami 2014.

Prenons par exemple le *Journal de ses rêves*³ (*Myōe shōnin yume no ki*) de Myōe (1173-1232), ce moine rénovateur du monastère Kōzan-ji. Ce journal, que ce moine de l'époque Kamakura a tenu tout au long d'une quarantaine d'années, est bien connu grâce aux travaux de Kawai Hayao (1928-2007)⁴. Les passages qui nous en sont parvenus couvrent des années de la vie du moine allant de ses 20 ans jusqu'à ses dernières années, entre 55 et 60 ans environ, mais beaucoup ont été perdus. Encore aujourd'hui, il n'est pas rare que des fragments isolés, correspondant à des trous dans le fil du texte, réapparaissent ça et là, et on ignore toujours quel pouvait être l'aspect global de l'ouvrage d'origine. Mais il faut saluer l'étape décisive qu'a été la publication d'une édition critique, ordonnée et annotée, augmentée de passages retrouvés (en comparaison de la version admise, moins compréhensive, conservée au Kōzan-ji) issue des efforts conjugués de Hirano Tae, Okuda Isao, et Maegawa Ken-ichi⁵. Grâce à cette édition, qui propose une version en caractères d'imprimerie d'un texte jusqu'ici accessible en cursive, et également une transcription des lectures et une traduction en langue moderne, ce document s'offre aujourd'hui à une lecture relativement aisée.

Or, ce qui ne peut manquer de nous émerveiller dans le récit du rêve miraculeux de Myōe, c'est que si l'on prend la peine de le lire en détail, on peut y suivre plusieurs des problématiques évoquées par Murakami. On y retrouve le phénomène des différents pronoms de première personne, ainsi que celui des sauts narratifs. En regard de cela, les quelques descriptions de scènes concrètes n'en sont que d'autant plus rares, mais elles sont de véritables hypotypes, frappantes par leur expressivité. Comme l'altérité propre au rêve se laisse également apercevoir par instants, on y trouve des éléments que l'on aurait peine à avoir imaginés comme relevant d'un récit fait par un saint homme⁶. Je ne sais pas si cela peut être comparé à ce que le roman représente pour Murakami, mais Myōe avait de son côté la poésie japonaise, *waka*, comme substrat et comme cadre de son expression créatrice. Si bien qu'au-delà de la différence d'époque et de contexte historique, Myōe et Murakami font tout deux signes vers une universalité de la chronique des rêves.

3. Titre et étude en français dans Girard 1990.

4. En français, voir note précédente.

5. Hirano, Okuda et Maegawa 2015.

6. Pour des analyses détaillées de ces points, voir Araki 2005, ainsi que 2007, chapitre 4, *passim*.

Visualisation et cadrage du rêve : autour de la question de l'assignation à un espace et un sujet

On a vu toutefois qu'il ne fallait pas en rester à une lecture de la version admise du *Journal de ses rêves*, mais intégrer les derniers rajouts considérés par la « Traduction annotée » de Hirano *et alii*, mentionnée plus haut. Comme tend à l'indiquer cette édition, il faut replacer le *Journal de ses rêves* dans le contexte de la vie de Myōe, dans le projet autobiographique du moine aussi bien que sa pratique bouddhique quotidienne, en se basant sur l'ensemble des documents qui nous parviennent, et sur la forme que ceux-ci peuvent revêtir. Or, à ce compte, il ne s'agit pas uniquement de sources écrites : on trouve en effet, ça et là, des croquis assez frappants glissés par Myōe lui-même au beau milieu de ses écrits. Leur style parfois enfantin et attendrissant ne doit pas tromper : il reste à savoir en effet ce qu'ils représentent et ce qu'ils signifient, ce qui n'est pas toujours évident.

Comme chacun le sait, les rêves nocturnes constituent une expérience fondamentalement liée à des images d'ordre visuel. Et pourtant, il arrive souvent que lorsqu'on s'éveille, seul demeure le souvenir d'avoir fait un rêve, tout souvenir visuel se retrouvant dissout tel un château de sable. C'est pourquoi le procédé qui consiste, pour décrire le rêve, à compléter les ressources linéaires de l'écriture avec un mode d'expression censément plus immédiat, à savoir ce raccourci que serait le recours à l'image, pose un problème essentiel : celui du rapport entre expression verbale et représentation.

En guise de prémisses, je résume ici l'état de quelques contributions que j'ai pu faire auparavant sur le sujet, en y ajoutant les derniers développements. Grâce aux recherches en histoire de la peinture médiévale⁷, on sait que des œuvres représentatives du genre des rouleaux illustrés (*emaki*) à l'époque médiévale, comme les *Prodiges à l'origine de la fondation de l'Ishiyama-dera* (*Ishiyama-dera engi emaki*) et les *Miracles de la divinité de Kasuga* (*Kasuga gongen genki e*) peuvent constituer des exemples de représentations de rêves en peinture. Dans ces exemples, les scènes rêvées se trouvent représentées dans le même espace pictural que les scènes réelles, sans aucune forme de transition. On éprouve donc, à les voir, le même sentiment d'étrangeté que lorsqu'on regarde, avec les yeux d'aujourd'hui, d'autres œuvres encore plus anciennes comme les *Prodiges à l'origine de la fondation du monastère du Shigi-san* (*Shigi-san engi*) ou l'*Histoire du grand conseiller Ban* (*Ban-dainagon emaki*), dans lesquelles différents moments d'une même histoire sont juxtaposés de façon totalement continue. C'est que ce n'est qu'au XVI^e siècle qu'a commencé

7. Katō 2006 et 2010. Voir également Mito 2012 et 2017.

à s'imposer la technique, venue de Chine, consistant à délimiter les scènes de rêves au moyen de lignes définies, ou encore en les plaçant dans des sortes de bulles suspendues en plein air. C'est ce qu'on appelle parfois technique du *fukidashi*, « bulle », dans les florissantes recherches actuelles sur le sujet⁸. De fait, il s'agit là d'un thème de recherche particulièrement important en recherches culturelles comparées, puisque touchant au cœur même de la question de l'incarnation des rêves dans une forme visuelle (*gyōzōka*).

Ainsi circonscrit dans un cadre défini par la « bulle », le contenu du rêve devient nettement séparé de la réalité actuelle, et est ainsi renvoyé à l'intériorité du personnage qui rêve. Or pour les Japonais d'autrefois (pour ne parler que du cas japonais), les rêves étaient bien plus : ils étaient vécus comme des messages des dieux, ou encore un moyen par lesquels leurs semblables leurs transmettaient leurs sentiments ; ils constituaient des voies d'accès à une réalité extérieure d'ordre mystérieux mais néanmoins bien réel⁹. Si bien qu'un procédé de représentation imagée comme la « bulle », en rapportant le rêve à celui qui le fait, exclut du même geste une telle dimension d'altérité du rêve ...

Bien sûr, on trouve parmi des contemporains des traces d'une même approche du rêve, dans laquelle on s'accroche à la fois dans une dimension miraculeuse de celui-ci. Comme l'écrivait la poétesse Ono no Komachi :

Depuis que j'ai vu,
M'étant assoupie un instant,
Celui que j'aime
J'ai commencé de croire
À ce qu'on appelle les « rêves »¹⁰

Les anciens n'étaient certes pas les seuls à percevoir ce caractère d'entité singulière qui s'attache au rêve.

Si l'on y prend garde toutefois, les *fukidashi* de ce type n'étaient pas aussi circonscrits que les bulles utilisées aujourd'hui dans les dialogues ; au contraire

8. Voir l'étude pionnière, comparant les cas chinois et japonais, de Takashima 2002. Cf. aussi Araki, 2009 ; Iriguchi 2015 et Yomota 1999. Voir enfin Mito 2012 et 2017.

9. Saigō 1972.

10. Poème 553 du *Kokinwakashū*, attribué à Ono no Komachi ; traduction gracieusement revue par Michel Vieillard-Baron, en exclusivité de son édition traduite à venir. D'après lui, ce poème reflète la croyance selon laquelle voir en rêve l'être aimé signifie que la personne apparue partage les mêmes sentiments et qu'une rencontre aura réellement lieu (*ndt*).

ils pouvaient s'étendre jusqu'aux bords de l'image¹¹. Tout se passe alors comme si, à l'intérieur de ce périmètre réservé, l'accès à cette réalité extérieure mystérieuse propre au rêve se trouvait garanti, préservé. Mais assigner ainsi le rêve à un espace déterminé, et à un sujet dépositaire [*shoyūsei*], constitue un acte lourd d'implications, un tournant dans l'histoire culturelle, en particulier du point de vue de l'intégration de l'influence chinoise. L'assimilation d'éléments continentaux est un fait à ne pas négliger, important dans l'histoire des échanges.

La culture japonaise fait pourtant montre d'un biais curieux à l'encontre de l'assimilation de cette technique chinoise du *fukidashi*. Alors qu'à l'origine, dans la peinture chinoise, la manière habituelle d'ancrer la bulle dans l'espace peint est de la faire surgir directement du sommet de la tête des personnages, on voit poindre de très subtiles réticences dans la façon de placer celle-ci dans des peintures japonaises qui, pourtant, recopient littéralement par ailleurs la représentation graphique des rêves à la chinoise. En effet, les usages japonais de cette technique tendent à placer le point de départ de la bulle en léger décalage, à partir de l'arrière de la tête des personnages¹². Ce très léger décalage récurrent, dans des peintures par ailleurs en tout point fidèles à leur source d'inspiration continentale, semble témoigner d'un biais culturel, lequel ne concerne pas seulement l'histoire de la peinture, mais plus généralement le problème de la foi religieuse au Japon – tout cela, autour de la question de l'assignation à un espace, à un sujet, du rêve.

Rêve et vision : un angle de lecture du *Roman du Genji*

Tous ces éléments de réflexion sont à garder en mémoire lorsque l'on aborde la question du rêve dans la littérature classique. Comme de nombreuses

11. Pour référence visuelle : Takashima 2002, Iriguchi 2015, Mito 2012 et 2017, Araki 2014b et Koyama-Richard 2007.

12. Takashima (*op.cit.*) oppose un cas, celui des illustrations imprimées en Chine, à celui de la peinture japonaise, comparaison qui montrerait une tendance à faire partir les bulles de la tête dans le premier cas, et de la poitrine dans le second. Je propose pour ma part l'hypothèse selon laquelle le *fukidashi* au Japon serait apparu selon différents canaux, mais que le fait de placer la bulle depuis l'arrière de la tête serait la forme prise au Japon par le motif du *fukidashi* chinois qui part lui du sommet du crâne (Araki 2009 ; 2014b). Koyama-Richard, elle, associe ce phénomène à des croyances dans l'ancien Japon qui auraient fait de la nuque la voie d'accès, au milieu du corps, à l'intériorité, à l'âme (Koyama-Richard 2007).

recherches ont contribué à le montrer¹³, les rêves peuvent y jouer des rôles divers, mais toujours fondamentaux. Qu'en est-il alors dans le cas du *Roman du Genji* ? Il s'agit ici de savoir ce qu'il en est dans le système narratif très précis du livre. Mais pour cela, il faut toucher quelques mots au sujet d'une distinction lexicale dont l'ambiguïté est propre au japonais, celle qui distingue les termes de « rêve » (*yume*) et de « vision » (*genshi*).

Artémidore de Daldis (II^e siècle après J.-C.) ouvre sa *Clef des songes* par une opposition nette entre les songes divinatoires qu'il appelle *oneiros* et les rêves nocturnes qu'il appelle *enupnion*, déclarant : « Voilà ce qui oppose la vision du songe et celle du rêve : la première signifie l'avenir, l'autre le présent¹⁴. » Entre rêve nocturne, vision révélatrice, et rêvasseries, il y a des frontières dont les lignes semblent se mouvoir en fonction du type de société qui les définit¹⁵. Ainsi George Tanabe, dans son ouvrage de recherche en anglais portant sur le *Journal de ses rêves* de Myōe¹⁶, utilise-t-il tantôt les mots « rêve » (anglais, *dream*) et « vision » (anglais, *vision*) dans la partie de commentaires de l'ouvrage ; le mot « vision » figure même dans certains titres de chapitres. C'est que l'on peut effectivement juger que les rêves qui, comme ceux de Myōe, sont liés à l'exercice de la discipline bouddhique (*shugyō*) ou encore de cérémonies propres aux sectes ésotériques (*shuhō*), relèvent de ce qu'il conviendrait d'appeler « signes de bon augure » (*kōsō*¹⁷). Les désigner sous le vocable de « vision » paraît donc approprié. Mais dans la traduction même du *Journal*, qu'il fournit dans le même ouvrage, *Dream diary*, Tanabe n'utilise le mot « vision » que dans une seule occurrence, ce qui est tout à fait significatif. La polysémie du mot *vision* en anglais saute aux yeux dès que l'on consulte un dictionnaire. Or il n'y a pas, pour ce mot, de terme de traduction [en japonais, *ndt*] dont le sens soit à la fois suffisamment évident et englobant, comme il en existe pour le terme *yume*, à savoir « rêve » (anglais, *dream*). Cette absence d'équivalence, en japonais, d'un terme unique et polysémique comme celui de *vision*, à comparer avec l'existence de ce mot englobant qu'est *yume* (« rêve »), en tenant compte du fait que celui-ci soit devenu, à partir de Meiji, le terme conventionnel pour traduire le terme *dream*, constitue des phénomènes à remarquer pour comprendre la culture du rêve au Japon.

C'est en tenant compte de ce faisceau de problématiques qu'il est proposé ici d'aborder la question de la représentation du rêve dans le *Roman du Genji*.

13. Pour un état des recherches, nous nous permettons de renvoyer à Araki 2015 et 2017.

14. Artémidore 1998 : 19.

15. Kawatō 2012.

16. Tanabe 1992.

17. Au sujet de la notion de *kōsō*, cf. Araki 2010.

Il y a plusieurs rêves et types de rêves dans ce récit. Nombre de recherches, que nous citons dans le présent article, ont contribué à en éclairer le rôle et la nature. Quelle est donc, à la lumière de la problématique de l'entre-deux du rêve et de la représentation, la fonction du rêve dans le dispositif narratif et poétique de l'œuvre ? Et que nous apprennent les procédés littéraires ainsi mis en œuvre sur le moment qui se joue, à travers le *Roman du Genji*, dans ce qui serait une histoire de la conception que se faisaient du rêve les anciens ?

Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse, intéressons-nous d'abord aux rêves du prince Genji et de son père, l'empereur du Clos au Paulownia. Comment sont-ils décrits, du point de vue de l'histoire culturelle comparée ? Certes, il semble bien que ce représentant d'un genre, le récit romanesque long antique [*kodai chōhen shōsetsu*], extrêmement rare autour de l'an mil, âge auquel il a été écrit, soit déjà étudié dans son moindre détail dans toutes sortes de champs disciplinaires. Mais le *Roman du Genji* a aussi été traduit dans de nombreuses langues, à commencer par l'anglais. C'est ce qui en fait une œuvre précieuse pour les études comparées de traductologie. Commençons par rappeler le contexte des passages sur lesquels vont porter les analyses, en résumant les grandes lignes de l'intrigue de ces chapitres.

Né de l'empereur du Clos au Paulownia, le prince Genji a perdu sa mère, la dame du Clos au Paulownia, trois ans après sa naissance. L'empereur éprouvait pour celle-ci un amour si fort et si exclusif qu'il en était inconsolable. Une autre de ses épouses, la dame du palais du Kokiden, lui avait donné un prince héritier mâle, et elle jouissait d'un pouvoir important à la cour. Pourtant, l'empereur, surmontant sa peine d'avoir perdu la dame du Clos au Paulownia, prend auprès de lui une autre concubine fort belle et dont on disait qu'elle ressemblait trait pour trait à celle-ci, la dame du Clos des Glycines. Celle-ci n'a que cinq ans de différence avec le prince Genji. Dans le jeune cœur de celui-ci, encore attaché au souvenir de la silhouette de sa mère, les sentiments pour la dame du Clos des Glycines se métamorphosent bientôt en un amour impossible. Après sa cérémonie de passage à l'âge adulte, le prince Genji prend pour femme Aoi no Ue, une dame de cour n'ayant qu'un an de différence avec la dame du Clos des Glycines. Puis, à l'occasion d'une visite à Kitayama à l'occasion d'une cérémonie de « grâce miraculeuse » (*kaji*) destinée à purifier les maux, le prince découvre une jeune fille nommée Murasaki ; mais ceci ne fait que renforcer son amour pour la dame du Clos des Glycines. Il obtient alors de cette dernière une relation charnelle plus ou moins forcée ; et un enfant finit par naître de leur liaison. C'est celui qui deviendra par la suite le Troisième empereur du récit, Reizei. Mais l'empereur régnant, ne se doutant de rien, continue de porter un amour égal au prince, à la dame et à l'enfant nouveau-né, les considérant tous trois comme des « égaux dans son cœur » (*omohidochi*). Aucun signe

n'indique qu'il ait soupçonné la liaison entre les deux jeunes gens, du moins dans la limite du texte du *Roman du Genji*.

Le prince Genji accumule les liaisons, mais jamais il ne parvient à aimer une femme d'un sentiment supérieur à celui qu'il ressent pour la dame du Clos des Glycines. Puis, plusieurs années après qu'il ait enlevé auprès de lui la jeune Murasaki, son épouse Aoi no Ue meurt en couche en lui donnant un fils, Yūgiri. C'est alors, à quarante-neuf ans révolus, que retournant dans son domaine, il redécouvre la jeune Murasaki, maintenant tout à fait femme adulte. Bien vite, il en fait son épouse.

À sa mort, l'empereur du Clos au Paulownia est toujours autant attaché au prince qu'à son fils, le futur Troisième Empereur, qui a entretemps accédé au titre de prince héritier, et il s'éteint en leur laissant à chacun un dernier avertissement. Le penchant du prince Genji pour la passion charnelle ne s'éteint toutefois pas, et il s'éprend de la princesse héritière, Nuit-de-lune-Indécise, la sœur de la dame du palais du Kokiden. Mais cette liaison est révélée, et cette révélation est utilisée à des fins politiques : le prince est exilé de la capitale et se retire à Suma. C'est la veille de son départ pour Suma que le prince Genji rend visite à la tombe de son père, le défunt empereur ; mais celui-ci lui apparaît alors. Ce sont les différentes apparitions de l'empereur qui constituent l'objet central de la présente analyse.

Afin de contribuer à éclairer ne serait-ce qu'un recoin d'un domaine d'étude qui demeure encore largement obscur, celui des descriptions de rêve dans la littérature classique japonaise, il est proposé ici, en espérant que cela ne paraîtra pas trop iconoclaste, de comparer ces épisodes d'apparition du fantôme de l'empereur avec celui de l'apparition du père assassiné de Hamlet dans la pièce éponyme de Shakespeare.

Hamlet et Roman du Genji : d'adultères altesses

Si *Hamlet* et le *Roman du Genji* sont des œuvres fort distantes du point de vue de l'époque, du contexte historique et même du genre littéraire, on trouve chez elles un certain nombre de ressemblances frappantes¹⁸. Les personnages principaux de *Hamlet* sont le héros éponyme, son défunt père, et sa mère, la reine, qui s'est remariée à l'oncle de Hamlet après la mort de son époux. En outre, l'oncle de Hamlet est arrivé au pouvoir après avoir eu une liaison avec

18. Les analyses qui suivent sont à compléter avec celles, parallèles mais écrites selon un angle un peu différent, qui figurent dans Araki 2014c.

la reine, et avoir tué en conséquence le roi, qui était son frère aîné ; crime dont il garde bien sûr le secret.

Plusieurs analogies de structure existent dans les relations entre les personnages de *Hamlet* et ceux du *Roman du Genji* : faut-il voir dans ces ressemblances une propriété commune du monomythe s'exprimant dans ces deux œuvres ? Quoi qu'il en soit, nous nous concentrerons ici sur certaines de ces ressemblances : d'abord, les positions particulières, inconfortables, des deux héros, Hamlet et le prince Genji, tous deux exilés à un moment pour des raisons politiques, conjuguées au fait que dans les deux cas, il y a des relations adultères constituant des secrets d'État. Autre analogie, sur laquelle nous allons particulièrement nous attarder ici : les deux princes voient l'un et l'autre, à plusieurs reprises, leur père décédé leur apparaître, dans des scènes importantes qui, toutes, laissent entrevoir les niveaux de lecture les plus profonds des deux œuvres. Le père de Hamlet, surgissant dans ce monde sous la forme d'un fantôme, lui révèle le secret, qu'il avait emporté dans sa tombe, du double crime à son égard de son frère, le nouveau roi¹⁹. Pour autant, le jeune Hamlet, avisé, ne reçoit pas ce discours sans aucune forme de distance critique : il envisage que cette vision soit le fruit de son cerveau sujet à la mélancolie, et imagine donc un moyen de vérifier à la fois la réalité du spectre et de ses allégations²⁰. Hamlet obtient alors la confirmation, qu'il attendait, du fond de l'affaire par le biais d'une pièce de théâtre qu'il fait donner, et au cours de laquelle son oncle, le roi Claudius, trahit sa culpabilité.

Comparer toutes ces indications, claires dans *Hamlet*, avec les passages analogues du *Roman du Genji* révèle la profondeur et la richesse de sens des épisodes concernés. Dans ceux où il est encore vivant, l'empereur du Clos au Paulownia n'apparaît pas sous un autre jour que comme un être aveugle au crime qui l'environne, plein d'amour et dépourvu de malice. Même si ce n'est pas décrit dans la pièce de Shakespeare, on peut supposer, à partir des déclarations de son spectre ou encore des propos tenus par la reine, que le père de Hamlet était tout autant ignorant des agissements de son frère et de son épouse. L'empereur du Clos au Paulownia ne voit, entre son fils le prince Genji et son épouse, la dame du Clos des Glycines, rien d'autre qu'une délicate et juvénile affection sans conséquence. Il n'a pour eux, qu'il voit, comme nous avons dit, comme des « égaux dans son cœur » (*omohidochi*), rien d'autre qu'un amour exclusivement protecteur et plein de tendresse. Le prince son fils, dans le chapitre « Le jeune grémil », commet pourtant l'irréparable en entrant dans une relation secrète avec sa marâtre.

19. Shakespeare 2016 : 63.

20. Shakespeare 2016 : 11.

Jusqu'au bout, l'empereur ne perdra jamais confiance dans son épouse alors que celle-ci porte puis engendre le fils du prince Genji. Dans le chapitre « la fête aux feuilles d'automne », le prince, à la faveur d'une danse effectuée devant l'empereur, envoie des signaux discrets à la dame du Clos des Glycines, qui est assise aux côtés de l'empereur, dans le but de lui faire la cour et d'obtenir à son tour des signaux de réponse favorable de sa part. La dame est alors enceinte. L'empereur, pourtant, ne cesse pas d'un iota de lui accorder sa confiance. Il se contente de s'extasier devant la danse de son fils, et de faire part à la dame, avec candeur, de ses sentiments de fierté paternelle²¹. Naturellement, une fois l'enfant né, il se contente de l'aimer là aussi avec la plus grande innocence, faisant trembler de peur, toute à ses sentiments coupables, la dame du Clos des Glycines :

À la quatrième lune, l'enfant fit son entrée au Palais. Il était grand et paraissait éveillé pour son âge, car déjà il tentait de se soulever et de se retourner. La ressemblance des visages, stupéfiante et indubitable, ne provoqua néanmoins nul soupçon chez l'Empereur, qui se disait que les enfants d'une beauté exceptionnelle étaient tous pareils, en vérité. Il veilla sans cesse à ce que les soins les plus diligents lui fussent prodigués. Il avait toujours estimé que Sire le Genji était la perfection même, mais, parce qu'il avait craint de heurter les opinions, il n'avait osé l'installer dans les quartiers du Prince Héritier, ce dont il se repentait encore, et au fur et à mesure qu'il l'avait vu, à son rang de sujet, devenir un homme accompli par ses manières et sa prestance sans défaut, il en avait souffert pour lui ; or, voici que cet enfant, issu d'une mère d'un sang irréprochable, brillait d'un éclat pareil à l'autre ; aussi prenait-il soin de lui comme d'une perle sans tache, ce qui, à tout propos, jetait le cœur de la Princesse dans une inquiétude incessante. (« La fête aux feuilles d'automne »)²²

Le texte même souligne donc à quel point l'enfant ressemble, de façon surprenante, au prince Genji. Cette ressemblance entre le fils et son père réel constitue un fait indéniable. L'empereur, débordant de joie, prend dans ses bras l'enfant et le montre au prince, s'exclamant : « Comme il te ressemble », c'est le message qu'il exprime continuellement avec fierté devant son premier fils, le prince, dans les passages suivants.

Du point de vue du lecteur, qui connaît la vérité depuis le début, ces paroles pourraient tout à fait sonner comme des insinuations assez piquantes. Mais l'ensemble des éléments présents dans la suite du texte ne semble pas

21. Au sujet de ce passage, voir Araki 2014c, chap. IV.

22. Murasaki 2007 : t. 1, 229. Nous soulignons.

caractériser les sentiments de l'empereur envers son fils autrement que comme une affection pure et débordante. Si bien qu'un lecteur consciencieux n'a pas de matière suffisante pour voir ici de l'ironie. On ne peut que constater l'habileté du dispositif narratif mis ainsi en place.

Rêve, vision et image (*omokage*)²³ : un empereur omniscient après la mort

À moins qu'il ne s'agisse d'encore autre chose : que l'empereur ne soit fort sage, encore plus qu'Hamlet quand celui-ci mettait en place des dispositifs de vérification des accusations de son père. Peut-être est-il toujours, même une fois retiré, en train d'administrer le gouvernement de son royaume ; que lui qui a aimé tant de femmes en même temps, cherche à se prévenir de sa propre jalousie. Il avait déjà, de son vivant, fait montre d'une même sévérité envers le prince Genji et son manque de sagesse dans ses relations avec les femmes. Mais encore une fois, jusqu'à sa mort, rien dans les paroles ni dans l'attitude de l'empereur ne laissait entendre qu'il ne soit autre chose que pure innocence, ignorance face à la faute de son fils et son épouse.

Tout change après sa mort : c'est là que le personnage, qui va réapparaître, fait naître des questions au sujet du degré de connaissance qu'il avait des agissements de ses deux proches. Il apparaît plusieurs fois au prince Genji dans le moment où celui-ci s'est résolu à s'exiler à Suma suite aux conséquences politiques de sa liaison avec Nuit-de-Lune-Indécise. Mais voilà que, dans cette courte période, l'empereur, qui était jusqu'ici aveugle, s'est transformé en un esprit omniscient, semblable en cela au père de Hamlet. Or la ligne de passage coïncide exactement avec celle qui sépare ce monde de l'autre monde.

La veille de son départ pour Suma, le prince effectue une visite à la tombe de son père, dans un monastère de Kitayama. Entre le père et le fils, par l'entremise de la dame du Clos des Glycines, se jouent plusieurs niveaux d'étranges relations triangulaires. Le Genji pourtant ignore cela en bloc, et se contente de s'accrocher à son père, enchaînant prière sur prière, comme si sa vie en dépendait ; il fait le vœu de protéger la dame et son enfant. Quant à l'empereur, qui jusqu'ici n'était pas même apparu sous la forme d'une simple image, le voilà désormais qui se révèle d'un coup dans toute sa présence, laissant constamment entendre qu'il n'attendait que cette rencontre.

23. Il est difficile de rendre en un seul mot toutes les nuances d'*omokage*, qui peut signifier entre autres aussi bien « image » et « apparence » que « souvenir », fantôme, apparition, ou connotation affective d'une scène (*ndt*).

Dans un premier temps, l'empereur revit, tel qu'il était de son vivant, dans l'esprit de son fils qui invoque son souvenir :

La veille du jour fixé, à la tombée de la nuit, dans le dessein de s'incliner sur la tombe de l'Empereur retiré, il se dirigea vers les Montagnes du Nord. [...] Lorsqu'il arriva à la tombe, le souvenir de l'Empereur revint à l'esprit du Prince avec tant de force qu'il crut le voir de ses yeux, comme de son vivant. Eût-il accédé au rang suprême, les paroles, hélas, ne sauraient atteindre qui a disparu de ce monde. Le Prince avait beau, avec des larmes, exposer tous ses malheurs, nulle réponse certaine n'en pouvait venir ; en vain s'écriait-il : Que sont donc devenues vos recommandations suprêmes, tant de fois répétées ? (« Suma »)²⁴

Si l'on compare maintenant avec la traduction anglaise du passage par Royall Tyler :

The evening before he was to leave he went to the Northern Hills to salute His Late Eminence's tomb... [...] He reached the tomb, and there came into his mind the image of his father as he had once been. Only ineffable sorrow remained now that even he, who had been beyond rank, was gone. Genji reported in tears what had befallen him, but his father's judgment remained inaccessible. Alas, what had become of all his parting injunctions?²⁵

Le père de Hamlet, lui, est présenté comme un « spectre » dans les didascalies, et c'est ainsi qu'il est dénommé du début à la fin de la pièce. Lors de sa première apparition, les gardes, ses anciens hommes-liges, qui en sont témoins, le décrivent en parlant de « superbe apparence guerrière / Sous laquelle a marché jadis la majesté / Du roi de Danemark, qui est mort », s'interrogent en demandant s'il n'est pas vrai qu'il « ressemble étrangement au roi », et l'interpellent ainsi : « Arrête, illusion ! » (Acte I, scène 1)²⁶. Avant d'acquiescer la certitude qu'il s'agit bien de son père, Hamlet s'écrie : « Mon père, il me semble que je vois mon père », puis précise : « avec les yeux de l'âme, Horatio » (Acte I scène 2). Horatio lui raconte alors que trois hommes, dont lui-même, l'ont vu les deux soirs précédents et, ajoute-t-il, affichant un air « plutôt triste qu'en colère ». Une fois qu'il a été directement témoin des apparitions de son père, Hamlet commence par le décrire ainsi : « Et mon âme, quel tort lui ferait-il, / Puisqu'elle est comme lui chose immortelle ? » ; puis il l'appelle

24. Murasaki 2007 : t. 1, 324.

25. Murasaki 2002 : 235.

26. Shakespeare 2016 : 31-35.

une première fois « spectre » (*ghost*), et tantôt « spectre » et tantôt « esprit » (*spirit*), à l'invitation du spectre qui se désigne lui-même comme un « esprit ».

L'empereur adopte également une méthode en trois étapes pour se manifester. Jamais toutefois le *Roman du Genji* ne le désigne comme un fantôme ou un spectre (*bōrei*). En effet, là où il décrit d'abord l'empereur se manifestant à la façon d'une « image », le texte utilise des termes relevant du champ sémantique du rêve. Par un habile mélange de périphrases et de choix d'expression, la continuité, qui relie la réalité telle que vécue par le Genji en son âme et conscience et la vérité de son père qui habite le royaume des morts, se retrouve ainsi miraculeusement incarnée dans une forme. Alors qu'il se recueille sur sa tombe, c'est cette fois-ci à la vue pleine et entière du prince que son père lui apparaît, se dessinant distinctement à ses yeux. Donnons le passage avec la traduction anglaise pour comparaison :

L'herbe avait poussé dru sur le chemin qui menait à la Tombe, de sorte qu'au passage la rosée avait trempé ses vêtements ; la lune était cachée par un nuage et les arbres du bosquet faisaient une ombre épaisse et sinistre. Quand il se prosterna avec le sentiment que jamais il ne pourrait quitter ces lieux, il crut voir distinctement l'ombre de Sa Majesté ; un frisson le parcourut²⁷. (« Suma »)

(While he prayed, he shivered to behold a vision of his father as he had seen him in life.²⁸)

Les mots de la traduction anglaise évoluent, pour décrire ce mouvement en trois étapes, de la représentation (*sōnen*) à la vision (*genshi*) ; c'est donc là la lecture qui est faite de ce passage. Il est difficile, dans la langue japonaise, d'exprimer verbalement de telles nuances de façon aussi tranchée et explicite, et le *Roman du Genji* ne se risque pas à de tels sauts dans la description. Au lieu de cela, le processus continu par lequel la figure de l'empereur retiré, d'abord invoqué dans les souvenirs du prince Genji, fait peu à peu son apparition, semble volontairement dépeint dans des termes qui utilisent le registre lexical de la ressemblance, de l'apparence.

Le Genji, une fois réinstallé à Suma, endure cet exil de façon surprenante, mais souffre bien sûr d'un sentiment d'abandon. Un an s'écoule et, au premier mars, jour de la nouvelle année, il préside aux rites de lustration (*o-harai*). Se morfondant sur ses sombres perspectives d'avenir, il compose un *waka* :

27. Murasaki 2007 : t. 1, 324.

28. Murasaki 2002 : 237.

Les huit cent myriades
Des dieux sans doute daigneront
Me prendre en pitié
De quelle faute en effet
Pourraient-ils bien m'accuser²⁹

C'est alors que, sur la mer qui était d'un calme d'huile, s'élève tout à coup une tempête, les éclairs et le tonnerre venant déchirer le ciel qui s'est subitement rempli de nuages. Il n'est donc pas à exclure que le rêve ait recouvert un présage. De tels phénomènes extraordinaires se poursuivent jusque dans le chapitre suivant, « Akashi ». Tandis que l'inquiétude au sujet de ces événements gagne la capitale, les signes divins semblent continuer de s'accumuler. Le paroxysme est atteint quand la foudre tombe sur la demeure du prince, puis tout finit par s'arrêter.

Le prince Genji, exténué, s'assoupit brusquement, et c'est alors que la silhouette de l'empereur du Clos au Paulownia, qu'il n'avait pas vu depuis longtemps, lui apparaît :

Comme l'endroit où il reposait était des plus sombres, il reposait, simplement adossé au mur, quand le défunt empereur retiré lui apparut, tel qu'il était de son vivant : « Que faites-vous en ces lieux indignes de vous ? » dit-il et, lui prenant la main, il le fit lever. « Laissez-vous guider par le dieu de Sumiyoshi, sur l'heure embarquez-vous et quittez ces rivages ! », ajouta-t-il. Rempli de joie, le Prince répondit : « Depuis le jour où votre gracieuse protection s'est retirée de moi, des malheurs de toute sorte m'ont accablé, et maintenant me faudra-t-il donc sur ces bords marins perdre le jour ? – Supposition absurde ! Ceci n'est que la rétribution de quelques peccadilles ! Pour moi, tout le temps que je fus sur le trône, je n'ai certes sciemment causé de tort à personne, mais il m'arrivait, sans que je m'en avisasse, de commettre quelque faute ; de sorte que, le temps de les expier, je n'ai eu un instant à moi, et mon attention fut distraite de ce monde-ci ; cependant, vous voyant plongé dans une détresse extrême, je n'y tins plus : traversant le fond des mers, je remontai sur ces bords ; et malgré la fatigue de ce voyage, par la même occasion je vais de ce pas monter à la Ville, car j'ai un mot à dire au Palais ! » dit l'Empereur, et déjà il s'éloignait³⁰. (« Akashi »)

29. Murasaki 2007 : t. 1, 339.

30. Murasaki 2007 : t. 1, 348. Cf. le passage de *Hamlet* (I, 5) où le fantôme du roi parle de son existence dans le royaume des morts.

Dans le texte japonais, comme dans la version anglaise qui le suit de très près, l'empereur se dresse réellement devant les yeux du Genji, tel qu'il était de son vivant. Mais la description qui suit le départ de l'empereur tendrait plutôt à confirmer qu'il s'agissait d'un rêve :

Au comble de l'affliction, le Prince fondit en larmes et s'écria : « Permettez que je vous escorte ! » Quand il releva la tête, il n'y avait plus personne ; seule la face de la lune répandait sa clarté, et il n'avait pas le sentiment d'avoir rêvé. Il lui semblait reconnaître une démarche familière dans un nuage du ciel, qui s'étirait de façon pathétique. Cette image qui, des années durant, l'avait hanté sans qu'il pût la revoir, fût-ce en rêve, il était certain d'en avoir vu nettement les contours, encore que l'ombre en eût obscurci les traits ; fendant les airs, le défunt était donc venu à son secours, alors qu'au comble de l'affliction, il avait cru que sa vie était à son terme, plein de confiance et de joie au souvenir de son rêve. Son cœur soudain de se serra ; dans son trouble, il oubliait complètement sa position présente pour regretter seulement que, dans ce rêve, il n'eût su faire la moindre réponse ; dans l'espoir d'une nouvelle apparition, il fit effort pour dormir encore, mais l'aube parut sans qu'il eût pu fermer l'œil³¹. (« Akashi »)

He did not feel as though it had been a dream, because that gracious presence seemed still to be with him, and meanwhile, lovely clouds trailed aloft across the sky. He had seen clearly and all too briefly the sight he had longed for through the years but always missed, even in his dreams ; and with that dear image now vivid in his mind he reflected wondering how his father had sped to save him from dire affliction and impending death, until he was actually grateful for the storm, for in that lingering presence he felt boundless trust and joy. With his heart full to bursting, he forgot in this fresh turmoil every grief of his present life, and dream or not, he so regretted not answering his father better that he disposed himself to sleep again, in case he should return ; but day dawned before his eyelids would close³².

La traduction anglaise convoque bien sûr le mot « rêve » (*dream*), mais en japonais, on constate qu'est soigneusement évitée la question de statuer sur la nature ou non de rêve de cette apparition, tandis que des formulations contradictoires se succèdent. Qu'en est-il de l'« image » (*omokage*) qu'il vient de voir alors qu'il n'avait jamais rêvé de l'empereur jusqu'ici ? La pensée du prince semble hésiter entre ces deux positions qu'il compare et oppose. C'est sans doute à mettre sur le compte de cette ambiguïté propre à la notion

31. Murasaki 2007 : t. 1, 348

32. Murasaki 2002 : 259.

japonaise de *yume* (« rêve ») avec son extension élargie par rapport aux notions comparables en langues occidentales ; et le texte exploite cette ressource dans toutes ses dimensions.

Hamlet, lui, ne qualifie absolument pas de « rêve » le spectre de son père, mais cela n'a aucun rapport avec l'extension de la notion même de rêve ; c'est simplement qu'il pense vraiment qu'il ne s'agit pas d'un rêve³³. Son père existe vraiment en tant que spectre, esprit surnaturel. Il apparaît directement aux yeux de ses vassaux comme de son fils, et entame une conversation avec celui-ci. En revanche, il demeure invisible à son ancienne épouse, la reine et mère de Hamlet. À une occasion, Hamlet voit la silhouette de son père et discute avec lui en présence de sa mère, mais celle-ci semble entièrement inconsciente de la présence réelle de celui-ci, ce dont témoigne le fait qu'elle croit simplement son fils en proie à un accès de folie³⁴.

L'empereur retiré du Clos au Paulownia est donc apparu à son fils, le prince Genji, dans un entre-deux flou du rêve et de la réalité. En revanche, c'est plus clairement dans l'élément du rêve qu'il se manifeste au frère aîné de Genji, le second empereur, Suzaku no in. Il s'agit pourtant d'un rêve au réalisme effrayant. L'empereur retiré apparaît sous une forme pleine de colère, et tance sévèrement son fils l'empereur régnant. La véritable onde de choc qui en résulte pour lui est sans commune mesure avec l'impression fugace et choyée qui était restée après le rêve du prince Genji, lequel avait cherché à poursuivre la « démarche familière » de son père dans les nuages. Au contraire, dans le cas de Suzaku no in :

Cette année-là, à la Cour, les présages se succédèrent et les prodiges furent nombreux. La nuit du treize de la lune du renouveau, le tonnerre et la foudre, la pluie et le vent faisaient rage, quand, dans un songe de Sa Majesté, feu l'empereur retiré se montra près du grand escalier d'honneur ; l'apparition avait un redoutable aspect et, sous son regard courroucé, le Souverain resta prosterné. Elle lui tint un long discours. Sans doute y fut-il question du Genji. Terrifié et fort ému, il s'en ouvrit à la Douairière qui lui dit : « Quand tombe la pluie et que le ciel se déchaîne, la nuit suscite pareilles illusions. Ce sont là choses sans importance et qui ne méritent pas que l'on s'en effraie ! » Pour avoir soutenu le regard courroucé de son père, lui sembla-t-il, il ressentait une vive douleur dans les yeux, qui lui causait des tourments insoutenables³⁵. (« Akashi »)

33. *Hamlet* comprend plusieurs formules intéressantes au sujet du rêve, mais aucune ne se rapporte au spectre.

34. Shakespeare 2016 : 166-167.

35. Murasaki 2007 : t. 1, 356.

Ainsi l'empereur Suzaku est-il puni d'avoir contribué à l'exil de son demi-frère Genji par une douleur infligée aux yeux par le biais d'un rêve : le rêve, expérience essentiellement d'ordre visuel³⁶, se voit ici lié à une sorte de mauvais œil, qui affecte en retour les organes visuels de la victime³⁷. C'est là un cas unique de phénomène physique associé au rêve dans ce texte.

L'empereur retiré apparaît donc d'abord au Genji dans les représentations mentales (« image », *sōnen*) de celui-ci, puis se manifeste à la façon d'une « vision », pour ensuite acquérir une forme de réalité extérieure dans un « rêve », même si cette dernière étape est présentée à travers des formules grammaticalement négatives – et revenir, une dernière fois, sous forme d'« image ». Or, le *Roman du Genji* ne se prive pas, au besoin, d'intégrer et de dépeindre des esprits « possesseurs » (*mononoke*, *ikisudama*), afin de donner au récit sa tonalité principale : ainsi des entités qui s'en prennent à l'épouse du Genji, Aoi no Ue, au chapitre « Les Mauves ». Pourtant, on peut remarquer que l'empereur retiré choisit de ne pas apparaître de cette façon, mais bien au contraire sous une apparence humaine. On peut donc clairement en conclure qu'il s'agit là d'un choix narratif délibéré de la part de l'autrice du *Roman du Genji*.

L'assignation du rêve à un sujet et la structure du *Roman du Genji*

Un autre épisode à verser au dossier du caractère réel des rêves décrits dans ces passages serait la visite du « religieux d'Akashi », que le Genji reçoit le lendemain de l'apparition de son défunt père. Ce religieux déclare lui aussi avoir été visité par « un être étrange » qui lui fit « des révélations [...] incroyables », et l'aurait chargé d'en transmettre le message au Genji. Ce dernier, « troublé par la concordance de son rêve et de la réalité », décide d'en tenir compte, prenant en particulier au sérieux « le conseil que dans son rêve lui avait donné l'Empereur son père³⁸ », et c'est ainsi qu'il se résout à quitter Suma et Akashi. Or le narrateur résume tous les événements vécus jusqu'ici par le Genji comme s'ils avaient fait partie d'un « rêve » :

Depuis qu'il lui était en songe distinctement apparu, le Prince était hanté par le souvenir de feu l'Empereur retiré, et il lui tardait de faire célébrer quelque rite salubre pour la rémission des fautes qui, semblait-il, le plongeaient dans les

36. Saigo 1972.

37. Pour un point de vue sur la question du « mauvais œil », voir Araki 2007.

38. Murasaki 2007 : t. 1, 349.

tourments ; sur ces entrefaites, il était revenu à la Ville dans les conditions que l'on sait, et aussitôt il s'était employé aux préparatifs de la cérémonie³⁹. (« À corps perdu »)

Il fait alors donner une cérémonie des Huit Lectures du Sutra du Lotus en faveur du salut de l'empereur du Clos au Paulownia : « L'empressement de tout un chacun était redevenu ce qu'il était jadis. » Tout étant ainsi rentré dans l'ordre, tout se passe comme si, en vertu même de la langue japonaise et de sa notion étendue de « rêve », les événements étranges survenus à Suma et Akashi étaient ainsi inclus dans ce « rêve » fait par le prince, comme s'ils étaient de l'ordre du rêve, donc. Pourtant, nous avons également vu, dans l'analyse des passages concernés, que les apparitions de l'empereur à Suma et Akashi étaient décrites dans des termes qui évitaient soigneusement la catégorisation nette de faits de nature onirique. Cette façon de faire passer les lignes de distinction entre les notions et les phénomènes doit être soulignée. En faisant ainsi, l'autrice du *Roman du Genji* ne tirait-elle pas parti des contraintes liées au caractère fluctuant de l'ancienne notion japonaise de « rêve », pour en rendre des effets de narration innovants du point de vue de l'histoire de la littérature narrative en prose ?

Nous avons proposé ci-dessus, à travers la notion en peinture japonaise et chinoise ancienne de « bulle » ou *fukidashi*, une piste de réflexion à propos de la question de l'identité du dépositaire, ou propriétaire, du rêve : la question de savoir à quelle personne, en quel lieu, celui-ci est assigné (*shoyūsei*). En raisonnant selon ces termes, la série de mirages de son père dont le prince a fait l'expérience ne relève pas du rêve en tant que celui-ci se confond avec le réel ; ils demeurent des « images » ou des « visions », ce qui fait du prince le sujet ou, en d'autres termes, le dépositaire de ses visions : ce sont *ses* visions, de part en part. Par analogie, si l'on était dans l'une de ces représentations picturales du rêve dans les rouleaux horizontaux *emaki*, l'empereur du Clos au Paulownia serait sans doute placé dans une bulle qui serait raccrochée à la tête du prince Genji, à la façon des peintures de la seconde période, dans lesquelles la distinction entre le réel et le rêve, la solution de continuité, est bien marquée. Contrairement à Hamlet, le prince Genji n'abolit pas le cadre contenant l'image de son père, et ne peut donc pas partager avec lui le *continuum* d'une même réalité. Tout ce qui lui reste, c'est, à son réveil, une vague « impression » (*nagori*), selon le terme du chapitre « Akashi ». Le contraste est frappant par rapport à l'empereur Suzaku qui, lui, était puni d'une douleur aux yeux bien réelle après la réprimande subie pendant son rêve.

39. Murasaki 2007 : t. 1, 372.

En somme, le *Roman du Genji* ne laisse pas son personnage central, le prince Genji, faire l'expérience d'un *rêve réel* de son père. N'est-ce pas là, au fond, ce qui se passe ? Le Genji, qui est parfois malmené par l'existence, cherche de toute ses forces à établir une connexion, un échange avec l'esprit de son père mort. Il essaye de presser, d'extraire hors de lui, de ses souvenirs, ce lien avec l'âme de son père, creusant cette intention en un rêve qui se gonfle, telle cette « bulle » des *fukidashi*. Mais cette tentative échoue ; le Genji ne parvient pas à trouver le chemin devant le conduire au cœur de l'âme de son père, à se retrouver sur un même plan de réalité que celui-ci. Autrement dit, les rêves du prince Genji vacillent entre « image » et « vision », parce que cette faculté qu'avaient les anciens d'aller puiser dans le rêve une vérité, qui en l'occurrence pour le prince, aurait été la révélation du contenu du cœur de son père, est en train de se tarir. Le chemin vers le rêve comme autre réalité est, avec le *Roman du Genji*, tout juste en train de se fermer ; le *Roman du Genji* en constitue un moment-limite, non sans une certaine hésitation (comme le montre le cas unique de Suzaku, qui, lui, va dans l'autre sens). On peut voir cela comme un ressort profond du sens même de cette œuvre : après tout, l'empereur du Clos au Paulownia, qui va s'avérer dans les passages commentés constituer une énigme à jamais indéchiffrable pour le prince son fils, ne continue-t-il pas, de ce fait, d'exercer une forme de pouvoir sur celui-ci dans la suite du récit et, par là même, de commander toute l'œuvre ?

Dans les hésitations que l'on voit poindre quant au statut du rêve, porte ouvrant sur une autre réalité ou phénomène rapporté à un sujet qui en fait l'expérience, le *Roman du Genji* semble témoigner d'une culture vacillant peu à peu vers celle qui, postérieure, va intégrer telle quelle la conception du rêve comme simple image portée par le procédé pictural chinois du *fukidashi*. On pourrait convoquer un autre exemple littéraire, celui de la fin du *Conte du Coupeur de Bambous* (*Taketori monogatari*) : après le retour sur la lune de la princesse Kaguya, le chemin qu'elle a emprunté et qui monte vers l'astre se referme à jamais. L'empereur, qui l'aimait et voulait l'épouser, pleure sa disparition. Comme un symbole du temps passé et de sa relation disparue avec la princesse Kaguya, il fait brûler l'élixir d'immortalité qu'il avait reçu d'elle sur le sommet du Mont Fuji, point le plus proche du ciel, laissant ainsi libre cours à ses souvenirs mélancoliques. La fumée qui s'élève, comme en témoignage de cette relation disparue, continue sans cesse de flotter dans les airs. La princesse Kaguya, elle, est remontée vers son astre natal sans révéler autre chose que les contours de son secret, et les sentiments envers elle de l'empereur et des vieillards qui l'avaient adoptée ne peuvent structurellement

plus lui parvenir ; la fumée, qui continue de flotter au-dessus de la montagne mais ne peut s'élever plus haut, symbolise cela⁴⁰.

Pour le prince Genji, et *a fortiori* pour le lecteur qui devrait en savoir plus que les personnages, il reste impossible de déterminer si, derrière la naïveté apparente de l'empereur du Clos au Paulownia, se cache ou non un degré de réflexion plus caché. Pour le prince qui aurait souhaité, dans les termes des anciens, rechercher son père à travers ses rêves, il ne lui reste plus qu'à se lancer à la recherche de l'âme de son père à partir de son propre fonds, de ce qui reste de celui-ci en lui-même. C'est là que ce récit rejoint les thématiques que, dans notre langage plus moderne, nous appellerions celles de la solitude ou de l'angoisse. Si le *Roman du Genji* trouve autant d'échos auprès du lectorat d'aujourd'hui, ou s'il se prête aussi bien à une traduction en langue occidentale, ne serait-ce pas ici qu'il faudrait en trouver l'explication ?

Ce qui va faire prendre conscience de son isolement et de sa condition au prince Genji, c'est non pas un rêve, mais bien la vie elle-même. La relation adultère entre sa nouvelle épouse principale – que son ancien rival et demi-frère l'empereur Suzaku a arrangé de lui trouver, la Princesse Troisième – et le capitaine des Gardes des Portes est très littéralement un juste retour du sort contre lui. En effet, il réalise alors qu'il se retrouve probablement, par une suite complexe d'actions et de conséquences (*inga*), dans la même situation que celle dans laquelle son père l'empereur s'était trouvé par sa faute. Le voilà en effet s'abîmant dans des réflexions : « le défunt Empereur retiré, son père, avait peut-être bien, tout en sachant pertinemment à quoi s'en tenir, fait mine de tout ignorer de sa conduite à lui en ce temps-là, qui, tout bien réfléchi, avait été un forfait abominable [...] »⁴¹. Pourtant il faut remarquer, quitte à juger le personnage du Genji avec sévérité, combien de telles hypothèses doivent rester pour lui à l'état de pures élucubrations, comme l'indiquent les expressions du texte telles que la particule *ya* et la désinence *kemu* (en français : « il avait peut-être bien »). Par opposition aux spéculations du prince, la narration du *Roman du Genji*, elle, demeure précise et factuelle. Le chemin qui mènerait à ce que pensait son père lui est fermé. Il faut vraiment voir cette coupure, cette solution de continuité comme un procédé narratif de l'œuvre : elle exprime, en définitive, ce qui tient lieu de *nécessité* au niveau narratif.

Les années passent et la Princesse Troisième accouche d'un fils, Kaoru, qui est en fait le fils secret du capitaine des Gardes des Portes. Or, dans la foulée, le capitaine finit par mourir. Lors de la cérémonie des Cinquante Jours de l'enfant, dans une scène très célèbre, Genji prend enfin dans ses bras, pour

40. L'auteur doit cette analyse à Masuda 1985.

41. Murasaki 2007 : t. 2, 354.

la première fois, Kaoru, qui est officiellement son fils. Il se retrouve dans une situation exactement parallèle à celle de son père lorsque celui-ci s'était extasié sur le nouveau-né et futur empereur Reizei, en réalité fils du Genji. On se souvient que l'empereur du Clos au Paulownia n'avait fait que se réjouir de l'étrange ressemblance de l'enfant avec le Genji, provoquant, en retour, de douloureux remords chez celui-ci ainsi que chez la dame du Clos des Glycines. Le Genji, qui se retrouve dans la même situation, souffre derechef, mais cette fois-ci sa douleur est l'inverse exact de ce qui chez son père était de la joie... Ironie appuyée par les nombreuses remarques sur la beauté du jeune garçon, beauté qui décidément rappelle les traits du capitaine, et non les siens⁴².

Pour résumer, le prince Genji, en cachant de sang-froid à son père le secret de l'identité de son fils caché, le futur empereur Reizei, a par là même fermé le canal qui aurait pu continuer à le relier à une chose d'importance cruciale pour lui, à savoir les sentiments et pensées véritables de son père passé dans l'au-delà. Même à travers d'éphémères rêves, il n'est alors plus en mesure d'établir un véritable échange avec ce père passé dans l'autre monde. D'un autre côté, ce même silence a permis à l'empereur retiré de les aimer avec chaleur, lui-même et Reizei, fruit de son adultère ; et ainsi de continuer à leur faire mystérieusement signe depuis l'au-delà.

C'est de cette position surnaturelle que l'empereur du Clos au Paulownia commande toute la structure narrative du *Roman du Genji*. Une autre ironie est que le capitaine est l'un des premiers protagonistes, dans cet épisode, qui va mourir : il ne connaîtra jamais son fils, tandis qu'il est nettement sous-entendu par le texte que le mauvais œil que lui a jeté le Genji pourrait avoir provoqué le mal qui l'a rongé, ce qui rappelle le sort de Suzaku no in. Être ainsi condamné à s'occuper du fils de celui dont il a contribué à la chute, par un enchaînement des actions et de leurs conséquences (*inga*) qui revient à l'identique le frapper lui-même, c'est ainsi qu'est décrite la réalité de l'isolement du personnage du Genji : c'est cette structure autour de laquelle est construite toute la seconde partie de l'œuvre. La conception du rêve a pu apparaître, dans cette structure narrative, comme jouant un rôle essentiel, et une telle étude éclaire peut-être, en retour, un épisode de l'histoire de la conception même de la nature de nos rêves, leur type d'existence, dans le Japon ancien.

42. Murasaki 2007 : t. 2, 283.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAKI Hiroshi 荒木浩 (2005). « *Myōe Yume no ki saidoku – sono hyōgen no arika to yukue* – 明恵『夢記』再読—その表現のありかとゆくえ— (Relire le *Yume no ki* de Myōe : lieux et chemins de l’expression littéraire dans le *Yume no ki*). » In ARAKI H. (éd.), *Bukkyō shuhō to bungakuteki hyōgen ni kan suru bunkengakuteki kōsatsu – Yume no ki – denshō – bungaku no hassei* – 仏教修法と文学的表現に関する文献学的考察—夢記・伝承・文学の発生— (Implications conjointes de symbolique rituelle bouddhiste et de dimension littéraire d’une analyse philologique : le *Yume no ki*, sa transmission, et l’émergence de la littérature), rapport de bourse de recherche.
- ARAKI Hiroshi (2007). *Nihon bungaku nijū no kao : (naru)koto no shigaku e* 日本文学 二重の顔<成る>こととの詩学へ (Le double visage de la littérature japonaise : vers une poétique d’un (de)venir de la chose). Ōsaka, Ōsaka daigaku shuppankai.
- ARAKI Hiroshi (2009). « *Yume no gyōshō, monogatari no katachi* – Haabaado bijutsukan shozō ‘Kiyomori zanshu no yume’ o tansho ni 夢の形象、物語のかたち—ハーバード美術館所蔵「清盛斬首の夢」を端緒に— (Incarnation formelle du rêve, forme du récit). » In *Nihon bungaku no sōzōbutsu : shoreki, shahon, emaki* 日本文学の創造物—書籍・写本・絵巻—. Tachikawa, Kokubungaku kenkyū shiryōkan.
- ARAKI Hiroshi (2010). « *Shūkyōteki taiken to shite no tekusuto : Yume no ki, Meido sosen ki, Takusen ki no sonritsu to shūhen* 宗教的体験としてのテクスト—夢記・冥途蘇生記・託宣記の存立と周辺— (Le texte comme expérience religieuse : genèse et arrière-plan du *Yume no ki*, du *Meido sosei no ki* et du *Takusen ki*). » In Abe Yasuro 阿部泰郎 (éd.), *Chūsei bungaku to rinsetsu shogaku 2* 中世文学と隣接諸学 2. Tokyo, Chikurinsha.
- ARAKI Hiroshi (2014a). « *Yume o miru / yume o kaku* 夢をみる/夢をかく (Faire des rêves, (d)écrire des rêves). » *Gekkan Minpaku*, 438 : 2-3.
- ARAKI Hiroshi (2014b). « *Yume : inishiebito wa Yume to ikani tsukiattekita ka* 夢 : inishiebito wa Yume to ikani tsukiattekita ka (Comment les gens d’autrefois cohabitaient-ils avec leurs “rêves” ?) ». *Kwai* 怪, 4 vol. 0043. Tokyo, Kadokawa shoten.
- ARAKI Hiroshi (2014c). *Kakushite “Genji Monogatari” ga tanjō suru : Monogatari ga ryūdō suru genba ni dō tachiau ka* かくして『源氏物語』が誕生する 物語が流動する現場にどう立ち会うか (Ainsi naît le *Roman de Genji* : comment le récit se positionne sur la scène fluctuante de son époque). Tokyo, Kasama shoin.
- ARAKI Hiroshi (dir.) (2015). *Yume o miru Nihon bunka no paradaimu* 夢見る日本文化のパラダイム (Le paradigme de la culture japonaise dans les différences culturelles d’appréciation du rêve). Kyōto : Hōzōkan.
- ARAKI Hiroshi (dir.) (2017). *Yume to hyōshō – nemuri to kokoro no hikaku bunkashi* 夢と表象—眠りとこころの比較文化史 (Rêve et représentation : une histoire culturelle comparée des rapports entre sommeil et mentalités). Tokyo, Bensei shuppan.
- ARTÉMIDORE (1998 [I^{er} siècle apr. J. C.]). *La Clef des songes. Onirocritique* (trad. Jean-Yves Boriaud). Paris, Arléa.

- GIRARD Frédéric (1990). *Un moine de la secte Kegon de l'époque de Kamakura, Myōe (1173-1232) et le « Journal de ses rêves »*. Paris, EFEO.
- HIRANO Tae 平野多恵, MAEGAWA Ken.ichi 前川健一 et OKUDA Isao 奥田勲 (éd.) (2015). *Myōe shōnin yume no ki yakuchū* 明恵上人夢記訳注 (Traduction annotée du Journal de ses rêves du révérend Myōe). Tokyo, Bensei shuppan.
- IRIGUCHI Atsushi 入口敦志 (2015). « Egakareta yume : fukidashi gata no yume no tanjō 描かれた夢 吹き出し型の夢の誕生 (Les rêves peints – l'apparition des rêves représentés sous forme de bulles.) » In ARAKI Hiroshi (éd.), *Yume o miru Nihon bunka no paradaimu* 夢見る日本文化のパラダイム. Kyōto, Hōzōkan.
- KATŌ Etsuko 加藤悦子 (2006). « 'Kasuga gongen genki e' ni mirareru yume no zōkei ni tsuite 『春日権現験記絵』に見られる夢の造形について (La représentation picturale du rêve dans les *Rouleaux illustrés des miracles de la divinité de Kasuga*). » In *Bijutsushika, ooi ni warau – Kōno Motoaki sensei no tame no Nihon bijutsu-shi ronshū* 美術史家、大いに笑う 河野元昭先生のための日本美術史論集. Tokyo, Burikku.
- KATŌ Etsuko (2010). « *Kaiga ni okeru yume – Nihonchūsei no baai* 絵画における夢—日本中世の場合— (Le rêve dans la peinture : le cas de la peinture japonaise médiévale). » *Saitama Daigaku jinbunkagaku kenkyū senta nempō 'Humanitas'* : 1.
- KAWATŌ Masashi 河東仁 (dir.) (2012). « Yume to gensō no shukyō shi – jōkan 夢と幻視の宗教史【上巻】 (Rêve et vision dans l'histoire des religions, I). » *Shukyō shigaku ronsō*, 17.
- KOYAMA-RICHARD Brigitte (2007). *Mille ans de manga*. Paris, Flammarion.
- MASUDA Katsumi 益田勝実 (1985). « Denshō kara monogatari e : taketori monogatari no seiritsu 伝承から物語へ—竹取物語の成立 (De la transmission orale au conte : genèse du *Taketori monogatari*). » *Kokubungaku : kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 30(8) : 38-45.
- MITO Nobue 三戸信恵 (2012). « *Nihon kaiga ni okeru 'yume' no isō – chūsei kara kindai e* 日本絵画における「夢」の位相—中世から近代へ (Topologies du rêve dans la peinture japonaise, du Moyen Âge à l'époque moderne). » *Musashino bijutsu gakkō kenkyū kiyō*, 43.
- MITO Nobue (2017). « *Yume no isō, genjitsu no isō – Nihon kaiga ni okeru yume no hyōgen no ruikai to sono shiteki tenkai* 夢の位相、現実の位相—日本絵画における夢の表現の類型とその史的展開— (Topologies du rêve, topologies du réel : typologie et évolution historique de l'expression du rêve dans la peinture japonaise). » In ARAKI Hiroshi (éd.), *Yume to hyōshō – nemuri to kokoro no hikaku bunkashi* 夢と表象—眠りとこころの比較文化史. Tokyo, Bensei shuppan.
- MURAKAMI Ryū 村上龍 (2014). « *Yume no kijutsu* 夢の記述 (Chroniquer les rêves). *Subaru*.
- MURASAKI Shikibu 紫式部 (2002 [XI^e siècle ap. J. C.]) *The Tale of Genji*, traduit par Royall Tyler. New York, Penguin Classics.
- MURASAKI Shikibu (2007 [XI^e siècle ap. J.-C.]) *Le Dit du Genji*, traduit par René SIEFFERT, avec Midori SANO et Estelle LEGGERI-BAUER, Paris, Diane de Selliers.

- SAIGŌ Nobutsuna 西郷信綱 (1972). *Kodaijin to yume* 古代人と夢 (Les Anciens et le Rêve). Tokyo, Heibonsha.
- SHAKESPEARE William (2016 [1603]). *Hamlet*, traduit par Yves Bonnefoy. Paris, Folio Classique.
- TAKASHIMA Yoshie 高島淑江 (2002). « Nicchū hanga ni okeru yume no hyōgen to fukidashi – Tsūzoku shosetsu sashie o chūshin to shite 日中版画における夢の表現とフキダシ—通俗小説挿絵を中心として— (La technique de la bulle et la représentation du rêve dans l’art de l’estampe chinois et japonais tel qu’appliqué aux illustrations de littérature populaire). » *Bijutsu-shi kenkyū*, 41.
- TANABE George (1992). *Myoe the dreamkeeper : Fantasy and Knowledge in Early Kamakura Buddhism*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦 (1999). « *Manga gen ron* 漫画原論 (Essai sur les Origines du manga). » Tokyo, Chikuma shobō.

GLOSSAIRE

Akashi 明石
Aoi no Ue 葵の上
Ban-dainagon emaki 伴大納言絵巻
bōrei 亡霊
Fujitsubo 藤壺
genshi 幻視
gyōzōka 形像化
kodai chōhen shōsetsu 古代長編小説
ikisudama 生き魑魅
inga 因果
Ishiyama-dera engi emaki 石山寺縁起絵巻
Kaguya 輝夜
kaji 加持
Kasuga gongen genki e 春日権現験記絵
Kawai Hayao 河合隼雄
kemu けむ
Kiritsubo 桐壺
Kitayama 北山
Kokiden 弘徽殿
kōsō 好相
mononoke 物の怪
Myōe 明恵
Myōe shōnin yume no ki 明恵聖人夢記
nagori 名残
omohidochi 思ひどち
omokage 面影
Reizei 冷泉
Shigi-san engi 信貴山縁起
shoyūsei 所有制
shugyō 修行
shuhō 修法
sōnen 想念
Suma 須磨
Sumiyoshi 住吉
Suzaku no in 朱雀院
Taketori monogatari 竹取物語
ya や
Yūgiri 夕霧

Araki Hiroshi

yume 夢

Yume no kijutsu 夢の記述