

Cours : Poèmes bouddhiques japonais. Son.en (XIV^e s.) et le *Sûtra du Lotus*

- 1 Cette première année d'enseignement se devait de montrer ce que l'on entendait par l'intitulé quelque peu énigmatique de la chaire. Ainsi qu'il l'a été dit dans la *leçon inaugurale*¹, la question axiale sera la relation entre la langue chinoise et la langue japonaise comme élément dynamique de la culture japonaise, l'émulation et l'imprégnation linguistique qui ont mené les lettrés japonais à élaborer une culture originale en instituant une langue littéraire qui soit par de nombreux aspects un décalque de la langue classique chinoise, tout en présentant une forme extérieure si différente de celle-ci que l'on peut la considérer comme indépendante. Il ne s'agit pas d'une ruse philologique visant à donner le change, puisque les auteurs comme les lecteurs savaient fort bien à quoi s'en tenir, de même qu'il est impossible d'ignorer non plus la dimension de jeu littéraire qui séduisait les protagonistes. Si purisme il y a eu dans les genres auxquels nous nous sommes intéressés, ce purisme n'est que relatif, et lié à une convention littéraire. Il ne concerne pas l'ensemble de la langue japonaise, mais certains styles seulement, alors que, il faut sans cesse le rappeler, on n'a jamais cessé de cultiver la langue chinoise écrite au Japon, qui ne fut vaincue que par la modernité, et encore faudrait-il nuancer très fortement cette affirmation.
- 2 Afin d'illustrer cette relation langagière profonde que nous avons qualifiée de *hiéroglossique*, la poésie japonaise, et plus exactement le genre poétique appelé « poèmes à thème bouddhique », *shakkyô-ka* 釈教歌, s'imposait comme l'un des exemples les plus évidents. On sait en effet que dans l'un de ses sous-genres, appelé *hōmon-ka* 法文歌 ou « chants sur les textes de la Loi », que l'on traduira par « poème scripturaire », le poète présente tout d'abord en chinois un extrait de *sûtra*, dont le poème japonais constituera la transposition littéraire. Cette transposition se fait en plusieurs strates : la première et la plus évidente concerne le vocabulaire et consiste à transposer en lecture japonaise les expressions chinoises du *sûtra* concerné ; nous avons ensuite la traduction de composés ou de segments de phrase, puis de phrases entières ou d'expressions bouddhiques importantes. Nous avons donc à première vue l'interaction de deux langues, la chinoise et la japonaise, mais il faut y ajouter une troisième, la sanscrite, qui, bien qu'imparfaitement connue au Japon, a influencé de façon indirecte le sens de termes japonais qui reflétaient des conceptions bouddhiques.
- 3 Cette interaction sémantique trilingue est primordiale pour l'intelligence des textes dont on s'est occupé cette année. Le japonais en constitue le point d'aboutissement, soutenu par son rapport immédiat à la langue chinoise, mais aussi recevant, par l'intermédiaire du chinois, la richesse des notions bouddhiques indiennes et donc une part importante des liens sémantiques indiens. Un exemple très simple est le terme japonais *iro*, signifiant tout d'abord « couleur » ; il s'agit du premier mot de la célèbre comptine syllabique dite *iro-ha no uta*, faussement attribuée au moine Kūkai 空海 (IX^e siècle), qui est un pittoresque résumé de la vision bouddhique de l'impermanence. Faisant partie du vocabulaire de base de la langue, inchangé depuis les textes les plus anciens jusqu'à nos jours, ce mot recèle en réalité derrière sa simplicité de surface une profondeur sémantique qui peut être assez clairement expliquée par cette interaction des trois langues et qui justifie sa première place dans le syllabaire japonais. En tant que lecture explicative japonaise du caractère 色 lu *sè* en chinois moderne, *shoku/shiki* en lecture phonétique sino-japonaise, il signifie « couleur » aussi en chinois, mais désigne avant tout l'apparence, la belle apparence, la beauté du visage et l'attrait sexuel. Ce sens est illustré par l'un des passages les plus célèbres du premier livre des *Entretiens* de Confucius : 巧言令色鮮矣仁 (lu en japonais : *kôgen-reishoku, sukunashi jin*), « Propos habiles et brillante apparence, (derrière cela) bien peu de bonté humaine ». Mais ce caractère chinois fut aussi l'une des plus anciennes traductions fixées d'un terme sanscrit bouddhique fondamental, le sanscrit *rūpa*, qui signifie l'objet de l'un des six sens que distingue la dogmatique bouddhique, la vision, et donc le visible, l'apparence, qui se subdivise en formes distinctes. Il s'agit donc du mode d'apparence phénoménale par excellence. Ce n'est qu'en tenant compte de la superposition de ces trois niveaux de sens concrétisée dans le mot japonais *iro* que l'on peut expliquer l'emploi de ce terme au tout début du poème mnémotechnique du pseudo-Kūkai ; les « couleurs qui chatoient » (*iro ha nihoheto*) ne signifie rien d'autre que « l'ensemble du phénoménal », ce qui est parfaitement adapté à une comptine illustrant le syllabaire japonais, dont l'appellation même évoque le phénoménal, ainsi que nous le verrons.
- 4 Ce mot si simple en japonais, *iro*, se révèle ainsi être un excellent exemple de la relation hiéroglossique tripartite qui fonde la langue japonaise dans son développement historique. On

1 Cf. Robert J.-N., La hiéroglossie japonaise, Paris, Collège de France / Fayard, coll. «Leçons ina (...)

pourrait évoquer encore l'exemple d'un autre mot très courant de la langue japonaise, comme du vocabulaire poétique (ce qu'est aussi *iro* d'ailleurs), à savoir *kokoro*. Il s'agit d'un cas très intéressant parce qu'on y trouve les mêmes éléments que dans l'exemple précédent, mais on peut en plus y déceler un véritable processus de fusion sémantique entre les différents niveaux de langue, fusion qui trouve son achèvement dans le terme japonais qui constitue aussi du point de vue linguistique le « terminus de la route de la soie », comme René Grousset avait appelé le Japon. Non seulement en effet le mot japonais *kokoro*, écrit en caractères syllabiques sans la détermination sémantique qu'impose l'usage du caractère chinois 心 *shin* permet déjà d'englober les différents sens de ce dernier : « cœur, esprit, émotions », mais s'y ajoutent aussi les sens d'un autre caractère, 意 *i*, dont la lecture explicative est également *kokoro*, avec les valeurs de « signification », « conscience », « intention », « fonction mentale » (*manas* en sanscrit). On sait aussi que le mot chinois *shin*, relayé par *kokoro* en japonais, rend aussi, entre autres, deux termes sanscrits assez différents, *citta* d'un côté, « pensée », « esprit », « cœur », et *hrdaya* de l'autre, c'est-à-dire « cœur physique », « poitrine », « partie essentielle de quelque chose ». Alors que le docteur de l'école Tiantai 天台, le moine chinois Zhiyi (Tche-yi) 智顛, prenait la peine de préciser au VI^e siècle qu'il importait de distinguer au sein du même caractère chinois *shin* au moins les deux sens différents qu'il avait en tant que traduction des termes sanscrits distincts *citta* et *hrdaya*, précisant en plus que ce dernier terme a aussi le sens de « cœur d'une plante » 蕊, nous voyons six siècles plus tard *Jien* 慈円, un moine-poète japonais appartenant à la même école, prononcée Tendai au Japon, enfreindre délibérément dans ses poèmes la recommandation explicite de Zhiyi en utilisant manifestement dans l'un de ses poèmes « scripturaires », sous une citation canonique où le *shin* chinois traduit à l'évidence le sanscrit *citta*, le mot *kokoro* dans son acception de « cœur de plante ». Cet artifice, mieux, cette transgression délibérée lui permet d'introduire dans son interprétation poétique du *Sûtra du Lotus* l'idée de la présence de la nature de bouddha dans le monde végétal, développement en quelque sorte logique de la contamination des deux sens de *citta* et *hrdaya* que Zhiyi avait cherché à éviter par sa mise en garde. On voit ainsi que la langue japonaise maniée par les poètes et les moines peut jouer le rôle d'un creuset linguistique où se mélangent les trois couches sémantiques qui la constituent. Cette opération peut bien sûr être dans la plupart des cas le fruit d'un processus historique plus ou moins conscient, mais en ce qui concerne le genre que nous avons appelé les « poèmes à thème bouddhique », il s'agit d'un processus on ne peut plus manifeste.

- 5 Avant d'aller plus avant dans l'étude des textes, il était nécessaire de faire une récapitulation des procédés de transposition du chinois au japonais qui sont mis en œuvre dans la pratique poétique. Ces procédés ne sont pas propres à la poésie à thème bouddhique, mais se retrouvent aussi et, peut-être aussi chronologiquement, d'abord dans la poésie japonaise inspirée des maîtres chinois. Nous pouvons les regrouper sous trois rubriques principales, celles-ci pouvant être à leur tour subdivisées :
 - 6 I. Tout d'abord, la traduction directe du texte scripturaire. Il n'est pas exagéré de soutenir que nous avons dans cette catégorie des poèmes qui constituent de véritables traductions japonaises des sùtras bouddhiques, même si elles sont par force fragmentaires. Ils ne sauraient être dissociés de la « lecture explicative » (*kundoku* 訓読) en japonais des sùtras bouddhiques, dont nous savons qu'elle était pratiquée dès le Haut Moyen-Âge, mais dont il ne reste que des traces partielles sous la forme des signes de lecture (*kunten* 訓点) apposés aux caractères chinois dans les manuscrits japonais anciens, qui permettaient au lecteur japonais de réaliser oralement dans sa propre langue le texte chinois, langue « étrangère », donc, qu'il avait sous les yeux. Cette méthode, malgré quelques changements de peu d'importance, s'est maintenue jusqu'à nos jours et est encore enseignée dans les lycées japonais.
 - 7 Le plus simple est la lecture fixe japonaise attachée à un caractère chinois ; ainsi le caractère prononcé en lecture « phonétique » (*ondoku* 音読) *hō* 法, « loi », « *dharma* », est lu en lecture explicative *nori*, un mot donc « purement » japonais (*yamato-kotoba* ou *wago* 和語) signifiant l'ordre ou les paroles d'un supérieur, d'un souverain ou d'un dieu. On peut à partir de là faire des expressions fixes qui traduiront des composés chinois, comme *minori*, « auguste Loi », ordinairement écrit 御法, qui rend le chinois *myōhō* 妙法, « Loi sublime ou subtile » traduction habituelle chez Kumārajīva du sanscrit *saddharma* « bonne Loi, vraie Loi ».
 - 8 Nous avons encore des expressions composées transposant littéralement des binômes chinois, ainsi, *sōan* 草庵, « cabane d'herbe, hutte de branchages » est lu *kusa no io(ri)*. Il arrive qu'un binôme chinois soit rendu par un seul verbe japonais : *shis(h)uku* 止宿 sera lu *tomaru* « demeurer,

séjourner ». Ainsi ce vers du chapitre IV du *Sûtra du Lotus* : *shisuku sôan* 止宿草庵, « Il logeait dans une hutte de branchages », sera lu par Jien : *kusa no io ni tomaru*, ce qui est davantage une lecture quasiment automatique selon les procédés du *kundoku* du texte chinois qu'une traduction, bien que la phrase soit parfaitement japonaise. On peut classer sous la même catégorie des termes comme *rokuen / rokuon* 鹿園 / 鹿苑, « Parc aux Cerfs ou aux Daims », toponyme bouddhique rendant le sanscrit de même sens *Mrgadāva* et lu de façon tout à fait prédictible *shika no sono* en japonais. Il s'enrichit sous cette forme de son sens scolastique courant, à savoir celui de premier enseignement donné par le Bouddha à Bénarès, et désigne donc les doctrines du Petit Véhicule. On voit quel parti peuvent tirer les poètes d'une telle expression qui forme une vignette pittoresque tout en renvoyant à un dogme précis de la doctrine.

- 9 II. La seconde rubrique comprend l'élaboration poétique de la première, élaboration effectuée selon les règles poétiques en vigueur dans le *waka* 和歌 (poésie japonaise de facture régulière, comportant trente-et-une syllabes réparties en cinq vers de 5-7-5-7-7 pieds), notamment grâce à l'emploi des « toponymes poétiques », *uta-makura* 歌枕, et des « mots oreillers », *makura-kotoba* 枕詞, qui sont omniprésents dans les poèmes japonais. L'emploi de ces embellissements littéraires dissimule ce qu'aurait de trop scolastique la transposition telle quelle des locutions chinoises selon les moyens de la première rubrique. L'exemple le plus illustre est certainement ce début d'un poème de Jien : *Tsu no kuni no / Naniwa no koto mo / makoto to ha*, signifiant « Que soit réelle la baie de Naniwa en la province de Tsu... », ces deux hauts lieux chantés dans la poésie ne servent qu'à envelopper le sens littéral de l'expression *nani ha no koto mo* que l'on peut comprendre comme « toute chose », « toutes les choses » ; en apposant *Tsu no kuni* « province de Tsu » à *Naniwa/nani ha*, le nom commun se transforme en toponyme et fait apparaître un paysage bien connu. En réalité, comme l'indique la citation du *Lotus* donnée par Jien immédiatement avant ce poème, ces vers ne sont rien d'autre que la traduction de la très fameuse formule du chapitre II de ce sùtra : *shohô-jissô* 諸法実相 « l'aspect réel des entités » (sans véritable équivalent dans l'original sanscrit, mais ceci est une autre histoire), ce que l'on comprendrait tout de suite en lisant seulement les mots *nani ha no koto mo makoto to ha* « que toutes les choses sont réelles ». Ce poème doit sa célébrité avant tout à la subtilité du camouflage poétique dont l'auteur a paré l'un des dogmes les plus débattus du bouddhisme extrême-oriental.
- 10 Nous avons un autre bon exemple de ce procédé d'embellissement poétique d'une expression scolastique dans un poème de Fujiwara no Yoshitsune (XIIe siècle) composé sur la dernière des « dix ainsités » (*jû-nyoze* 十如是) énumérées au début du chapitre II du *Sûtra du Lotus*, dite « égalité parachevée de l'origine et de la fin » (*honmatsu-kukyô-tô* 本末究竟等) dont les quatre premiers vers : *sue no tsuyu / moto no shizuku wo / hitotsu zo to / omoi-hatete mo...* « Même si l'on se persuade / que la rosée de la fin / ne fait qu'un avec / la goutte de l'origine... » correspondent à chacun des membres du composé constituant l'appellation de l'ainsité : « rosée de la fin » (*sue no tsuyu*) = « fin » (*matsu*), « goutte de l'origine » (*moto no shizuku*) = « origine » (*hon*), « ne font qu'un » (*hitotsu zo*) = « égalité » (*tô*), « on se persuade » (littéralement : « on pense jusqu'au bout ») (*omoihatsu*) = « parachevé » (*kukyô*). On pourrait multiplier indéfiniment les exemples de cette seconde catégorie.
- 11 III. La dernière rubrique est beaucoup plus ouverte à la subjectivité de l'interprétation, mais on en trouve des exemples qui semblent indiscutables, même sans l'aide des commentaires médiévaux qui sont souvent notre plus sûr recours. Un poème de Jien sur l'ainsité de nature (*nyoze-shô* 如是性) en donne une excellente illustration, dont les vers *moto yori tane no / areba koso*, s'ils sont transcrits dans les caractères chinois correspondant à chaque mot japonais « plein » (c'est-à-dire hormis les particules grammaticales), donnent le composé scolastique *honnu-shuji* 本有種子 « germe existant originellement » contenu dans la « conscience-réceptacle », *araya-shiki* 阿頼耶識. Cette interprétation est renforcée par l'avant-dernier vers du même poème : *nigori-nishimanu* « pure et immaculée », qui ne peut que rappeler un autre terme scolastique : *mugushiki* 無垢識 « conscience immaculée », le plus haut niveau de la « conscience-réceptacle ». À la différence des deux premières rubriques, donc, celle-ci ne concerne pas l'élaboration poétique plus ou moins détournée de la lettre chinoise du sùtra transposée en japonais, mais représente une insertion cryptée selon les mêmes procédés d'un « dogme » (*gi* 義) extérieur au texte canonique qui infléchit l'interprétation des Écritures selon la tradition scolastique postérieure. On conçoit que cela représente une ouverture sur des perspectives presque infinies d'enrichissement exégétique par la poésie.

- 12 Ces divers procédés ont été étudiés plus en détail dans le séminaire, leur connaissance étant nécessaire à la compréhension non seulement des poèmes bouddhiques qui ont fait l'objet du cours, mais à la poésie japonaise en général. C'est sur cette base que le cours a pu ensuite se dérouler.
- 13 Les exemples qui précèdent disent assez l'importance de Jien (1155-1225) et de sa *Centurie du Lotus*, considérée comme la première collection de cent poèmes japonais consacrés à ce sūtra, pour l'intelligence de ces poèmes à thème scripturaire. Nous avons en outre la chance de posséder de lui quelques pages traitant de sa conception de la poésie japonaise à la fois en tant qu'acte langagier et acte religieux. On les trouvera traduites intégralement dans notre introduction de la *Centurie du Lotus*, et n'est cité ici que ce qui concerne directement le propos du cours.
- 14 Dans l'un de ses plus longs exposés « théoriques », Jien affirme ce que l'on pourrait appeler la préséance poétique de la langue japonaise pour les Japonais. Cela a l'air d'une lapalissade, mais souvenons-nous que la langue de prestige, tant pour la religion bouddhique que pour les belles-lettres, était le chinois classique. Il n'était donc pas inutile de rappeler son importance à l'encontre de l'opinion courante dans les milieux monastiques qui voulait que les *waka* ne soient que *paroles folles et propos spécieux* (*kyôgen-kigo* 狂言綺語), même si l'on sait que le sens de ce propos, remontant à un texte de Bai Juyi (Po Kiu-i) 白居易, n'était pas tout à fait celui qu'on lui prête d'ordinaire, puisque ces propos futiles s'y voyaient accorder une valeur salvifique certaine en ce qu'ils pouvaient être tenus pour des « moyens habiles », des expédients (*upāya/hôben* 方便) menant finalement à la délivrance. Mais nous allons voir qu'il s'agit de bien davantage dans les conceptions que s'en font les moines japonais.
- 15 Jien affirme tout d'abord que la langue japonaise, qu'il appelle *yamato-kotoba* et dont nous rappellerons qu'il signifie aussi le vocabulaire japonais pur utilisé en poésie, à la différence des *kango* 漢語 ou *kara-kotoba* « mots chinois » qui se retrouvent en abondance dans le japonais littéraire courant, est le « mode d'expression » par excellence du Japon, terme qui rend le japonais *kotowaza*. Il est intéressant de noter que ce mot signifie d'ordinaire « proverbe » en japonais, mais qu'il est ici à prendre en son sens étymologique en rendant son sens à chaque terme du composé son sens littéral : *koto* « mot, langue » et *waza* « acte » ou « geste (artisanal ou artistique) ». Il ne serait certainement pas exagéré de le rendre par « acte langagier » si l'on tient compte du jeu de mots que risque Jien dès sa première phrase : « La langue japonaise est le fructueux acte langagier de notre pays ». Comme il poursuit aussitôt après en disant qu'« il y a cinq vers de cinq-sept-cinq-sept-sept (syllabes) », on se demande d'ailleurs si l'on n'a pas laissé échapper un mot ou une phrase qui aurait introduit la notion de *waka*, puisque c'est bien sur ce sujet que Jien s'engage sans préambule. Il faut donc revenir sur le mot banal « notre pays » *waga kuni*, et se rappeler que, l'écriture japonaise ancienne n'indiquant pas en général les signes de sonorisation des consonnes, ce composé peut se lire *waka-guni*, « royaume de la poésie », ce qui oblige à réinterpréter la phrase comme « la langue japonaise prospère en tant qu'acte langagier du royaume de la poésie (*waka*) », en rendant ainsi bien plus naturelle la suite du texte qui présente très concrètement la métrique du *waka*. Ce jeu de mots notre pays = *royaume de la poésie* donne une idée de ce que représentait le *waka* dans l'univers d'un lettré médiéval.
- 16 Il poursuit immédiatement en définissant les deux dimensions du poème japonais composé de ces trente-et-une syllabes et en les plaçant dans une double vision du monde : « les cinq vers [...] doivent exprimer les cinq éléments et les cinq agents. » Les cinq éléments (*godai* 五大 : terre, eau, feu, vent, vide) relèvent du bouddhisme, tandis que les cinq agents (*gogyô* 五行 : bois, feu, terre, métal, eau) appartiennent à l'ancienne cosmologie chinoise. Jien esquisse alors sur cette base justifiée uniquement par la communauté du chiffre 5 (cinq vers, cinq éléments, cinq agents) une nouvelle correspondance : les cinq éléments, bouddhiques donc, relèvent de la vérité authentique, les cinq agents, appartenant à la pensée chinoise profane, sont de la vérité vulgaire, phénoménale ou d'apparence. Lu à la lumière de la vérité authentique, le contenu des poèmes « va des corps de buddha jusqu'au végétal inanimé », tandis qu'en vérité vulgaire, « cela va du ciel et de la terre jusqu'aux mers et aux montagnes. » Cette répartition, curieuse à première vue, puisque l'on mettrait a priori le « végétal inanimé » du côté de la nature telle qu'elle est présentée dans la seconde vérité, se comprend en fait plus facilement si l'on se rend compte que le « végétal inanimé », dépourvu de sentiment (*mujô* 無情) signifie en réalité presque le contraire, puisque c'est une allusion, très claire dans un contexte bouddhique, à la présence de la nature de buddha jusque dans l'inanimé, non seulement végétal, mais aussi minéral ; la ligne qui

va des corps de bouddha, et donc du corps suprême, le corps de Loi, jusqu'à l'humble fleur des champs, est ininterrompue, et il s'agit en fait d'une substance unique, mais nous n'avons pas encore à entrer dans ces considérations pour l'instant. Si la première vérité concerne donc la nature de bouddha elle-même, omniprésente et universelle, la seconde, se rapportant au phénoménal, englobe en fait ce que l'on appelle les « rétributions indirectes » (*ehô* 依報), le « monde réceptacle » (*ki-seken* 器世間) que partagent les êtres vivant en une même époque et un même univers ; c'est bien le phénoménal en toute sa caducité, son impermanence, qui est parfaitement décrit par la cosmogonie chinoise classique, que les Japonais ont faite leur.

- 17 L'ordre de l'exposé de Jien est on ne peut plus intéressant ; aussitôt après avoir posé cette division en deux vérités rapportées aux deux cosmologies indienne et chinoise, il décrit en quelques brèves lignes la création du monde, du monde japonais s'entend, exactement contemporain de la création de sa langue : « Aussi, au royaume du grand Yamato où le soleil est au zénith (*Ô-yamato hitakami no kuni*), après que la Fertile Plaine des Roseaux eut été dégagée et ouverte, l'auguste langue des dieux y fut transmise et, en dehors de cela il n'est nulle parole qui la précédât. » Nous avons donc ici une sorte de vision à la fois naturelle et divine de l'apparition du japonais, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que de la langue des divinités, les *kami*, qui est transmise directement aux hommes, en l'occurrence aux Japonais. Avant l'apparition du japonais, il n'y avait rien.
- 18 Mais Jien est trop fin lettré et trop savant docteur du bouddhisme pour oser soutenir que la création du japonais s'applique au reste du monde. Il opère en conséquence une curieuse pirouette intellectuelle pour le remettre dans la perspective des deux autres langues qui nous occupent, le chinois et le sanscrit, pirouette qui nous amène pour ainsi dire à inverser notre point de vue sur le rapport entre les trois langues. Il commence en effet, avec une redoutable habileté rhétorique, par défendre le chinois et le sanscrit contre une accusation que l'on serait bien en peine de leur adresser : « Cependant, les écritures[écriture et langue ne sont pas clairement distinguées chez lui comme chez la plupart des auteurs médiévaux] de l'Inde et de la Chine non plus ne sont point à dédaigner ; c'est par leurs traces que l'on comprend la voie de Bouddha. » Ainsi, le caractère divin du japonais ne doit pas mener à mépriser le chinois et le sanscrit ! Mais il procède en faisant entre les deux langues une distinction qui va en fin de compte tourner encore une fois à l'avantage du japonais : « Pourtant, au royaume de Chine, on n'utilise pas les lettres brahmiques. » Ce qui revient à dire qu'alors que les Écritures bouddhiques furent transmises par l'entremise de la Chine, celle-ci n'était bel et bien qu'un intermédiaire ; ces Écritures sont en chinois et non en langue indienne, il faut donc prendre quelque distance à l'égard de cette langue qui, d'autre part, est celle de « l'enseignement de Confucius et (de) la voie de la composition littéraire ». Et là, autre remarque curieuse : ces apports de la Chine « sont certes importants mais, séparément du parler du Yamato, on ne comprend pas leur sens » ! Argutie vraiment singulière puisqu'elle consiste à valoriser les écrits de la Chine par le fait que les Japonais les lisent dans leur propre langue ! C'est une allusion transparente à la pratique de la « lecture explicative » (*kundoku*) des textes chinois en langue japonaise. Cela revient à dire que le chinois reste une lettre muette s'il n'est pas réalisé phonétiquement dans la langue japonaise. Jien peut donc légitimement, selon lui, tirer la conclusion suivante : « Si l'on réfléchit à ce principe, les gens de notre royaume n'ont pas le moins du monde à estimer que la voie de la poésie (japonaise s'entend), sous le prétexte qu'elle est étrangère aux lettres chinoises, soit secondaire. Il ne s'agit que des coutumes (*fûzoku* 風俗) de pays divers, il n'y a pas lieu d'y ajouter supériorité ou infériorité. »
- 19 Cette conclusion apaisante à la première partie de son texte va cependant être démentie par le paragraphe suivant, où est présentée une vision de la langue et de l'écriture japonaises que l'on ne peut qualifier que de revalorisante. En effet, dit Jien, « si l'on va à la limite, c'est la langue brahmique des Paroles de vérité [shingon 真言, voir à ce sujet notre *Leçon inaugurale*, p. 39 et 40], puisque ce sont mots issus de l'auguste bouche du Bouddha, que ceux qui se tournent vers la voie bouddhique doivent reconnaître comme intention originelle. » Donc, si les trois langues se valent, le sanscrit vaut nettement plus que les deux autres, assertion qui ne saurait étonner de la part d'un grand moine bouddhiste, mais dont la suite va mener à une affirmation radicale : « Lorsque l'on fait des lettres syllabiques (japonaises, donc) à partir des caractères chinois, on ne dépasse pas non plus quarante-sept syllabes, ce qui nous fait dire que la langue brahmique est tout de même plus proche de la langue du Yamato, voire semblable à elle. » Il se livre ensuite à un très intéressant essai de rapprochement linguistique entre deux mots japonais et indiens, qui veut démontrer que le caractère polysyllabique du japonais et son système phonétique d'écriture le rendent, par-delà sa dépendance de proximité à la culture chinoise, plus proche de l'origine

même du bouddhisme : « Nous pourrions donc dire qu'elle est semblable à la langue brahmique dans l'Inde céleste. Puisqu'il s'agit du mode d'expression de notre pays, c'est par la seule voie de la poésie [japonaise] que doit pouvoir se réaliser la voie de bouddha, de même qu'elle permet de gouverner le royaume. » C'est dire que la langue japonaise cumule à la fois la sacralité religieuse du sanscrit et l'efficacité du chinois.

- 20 La lecture des poèmes bouddhiques de Jien est la meilleure introduction qui se puisse trouver à l'étude de Son.en (1298-1356), qui par bien des aspects peut être considéré comme un Jien *redivivus* et dont la collection de *Cent poèmes sur le Sûtra du Lotus (Ei-Hokekyô hyakushu-waka 詠法華經百首和歌)* fut le thème du cours de cette année.
- 21 La fortune de ce que nous appellerons ici la « *Centurie du Lotus* » de Son.en ne se peut comparer à celle de Jien. Un détail concret nous en fait prendre conscience : autour de l'an 1500 fut compilée une importante collection de poèmes sur le *Sûtra du Lotus* par un moine de l'école Tendai du nom de Jikkai 実海, sous le titre de *Yakuwa waka-shû 訳和歌集*, que l'on peut se risquer à traduire par *Recueil des poèmes adoucis en traduction japonaise*. Ce recueil compte à très peu près cinq cents waka, tous consacrés au Sûtra et brièvement commentés par Jikkai. Or, s'il comprend pratiquement l'ensemble des poèmes qui constituent la Centurie de Jien, ne s'y trouvent que trois poèmes seulement signés de Son.en. S'il ne fait pas partie des auteurs les moins bien lotis, puisque nombreux sont ceux qui n'ont droit qu'à un seul poème, on peut pourtant s'étonner qu'un scolastique comme Jikkai en fasse si peu de cas en proportion de la place prééminente qu'il accorde à Jien, en dépit des nombreux points communs qui les rapproche, comme on s'en convaincra en résumant très succinctement la biographie de Son.en.
- 22 Né dans la pourpre, si l'on peut dire, celui-ci était le sixième (ou cinquième, selon les sources) fils de l'empereur Fushimi 伏見 (1265-1317), connu lui-même pour ses talents poétiques et calligraphiques, qui fut à l'origine de la compilation de la quatorzième des vingt-et-une anthologies poétiques impériales, le *Gyokuyô-shû 玉葉集* (1312) ou *Recueil des Feuilles précieuses*. Cette haute naissance vaut à Son.en d'avoir jusqu'à nos jours son nom accompagné du titre de « Prince impérial », Son.en-shinnô 尊円親王. On ne connaît sa mère que par sa fonction de cour : Yôfuku-mon.in Harima no naishi 永福門院播磨内侍 (cf. *Tendai zasu-ki 天台座主記*, p. 335) c'est-à-dire la Dame de compagnie de Yôfuku-mon.in, l'épouse de l'empereur Fushimi. Il baigna dès son enfance dans une atmosphère passionnée où la poésie était la grande affaire de chacun, ce d'autant plus que son père, ayant renoncé au trône en 1298 pour mener la vie d'un souverain retiré, put se consacrer principalement à la poésie.
- 23 Sa naissance ne lui laissant pas d'espoir d'accéder à la fonction impériale, Son.en entra dans la voie bouddhique en 1311, alors qu'il n'avait que treize ans. Il eut ensuite ce que nous appellerions aujourd'hui une carrière-éclair puisque dès l'année suivante, succédant à son maître, il devenait le dix-septième abbé d'un grand temple de Kyôto, le Shôren-in 青蓮院, haut lieu du bouddhisme japonais classique. On en fait remonter la fondation à Saichô 最澄 lui-même, puisqu'à l'origine, ce n'était qu'une modeste résidence monacale sur le mont Hiei, d'où il fut transféré à l'emplacement que nous lui connaissons encore aujourd'hui dans le quartier de Higashiyama à l'est de Kyôto. C'est en 1152 que ce temple se trouve promu à la catégorie prestigieuse des temples dits « traces palatines », *monzeki 門跡*, c'est-à-dire les temples et monastères dont les supérieurs appartiennent à la famille impériale ou aux plus grandes familles de la noblesse. Le rayonnement culturel du Shôren-in se fait intense lorsque Jien en devint le troisième abbé et, avec la protection de l'empereur Go-Toba 後鳥羽, porta son temple à une prospérité matérielle inouïe.
- 24 Nous avons donc un premier point commun entre les deux moines : tous deux furent abbés d'un même temple de haute aristocratie qui, malgré la différence d'époque, exerça une grande influence culturelle. Mais le parallélisme ne s'arrête pas là. On sait que l'école Tendai a à sa tête un patriarche, appelé *zasu 座主*, dont l'autorité s'étendait à l'ensemble des monastères de la secte. Alors que de nos jours ce titre est conféré à vie, il était au Moyen-Âge l'objet d'un mandat à terme limité qui pouvait revenir plusieurs fois à la même personne. Jien reçut à quatre reprises cette distinction, largement honorifique et, par une remarquable coïncidence, Son.en fut lui aussi nommé quatre fois *zasu* du Tendai.
- 25 Un autre lien, singulièrement important, qui relie les deux religieux est le travail d'éditeur de

Son.en. C'est en effet à lui que l'on doit la compilation du *Shûgyoku-shû* 拾玉集, ou « Recueil des bijoux ramassés », qui n'est autre que l'œuvre poétique complet de Jien, travail achevé en 1346 et qui compte parmi les Six grands recueils personnels (*rokka-shû* 六家集) de la fin de Heian et du début de Kamakura. C'est une imposante compilation de 5 800 poèmes (récemment éditée de façon exemplaire par les professeurs Ishikawa Hajime et Yamamoto Hajime) qui se fonde apparemment, si nous en croyons la très brève postface que Son.en y a ajoutée, sur un grand nombre de documents personnels de Jien, notamment les originaux de certaines collections.

- 26 Alors que Son.en est un nom illustre de la culture japonaise en tant que l'un des calligraphes les plus célèbres de l'histoire du Japon, sa *Centurie du Lotus* est pratiquement inconnue. L'une des très rares études en anglais écrites sur lui n'en fait nulle mention, les grands dictionnaires de littérature japonaise ou d'histoire du bouddhisme non plus. Nous n'en connaissons pas d'édition commentée ; la seule existante, dans une présentation très modeste, ne donne qu'une version ronéotypée des poèmes sans commentaires. Cette négligence n'est pas le fait des modernes, nous avons vu qu'on la constate déjà chez Jikkai à la fin de l'époque médiévale. Il n'y a pas lieu de penser non plus que ce quasi oubli soit dû à un doute sur l'authenticité de la *Centurie* : tous les poèmes sont en fait cités dans la grande compilation de 1 278 poèmes sur le *Sûtra du Lotus* faite au xviii^e siècle : le *Ruidai hômon waka-shû chûge* 類題法文和歌集注解 ou « Commentaire du recueil thématique de poèmes scripturaires » du lettré polygraphe Hatanaka Tachû 畑中多忠 (1734-1797).
- 27 On s'explique difficilement ce curieux oubli, puisque tout menait à considérer Son.en comme un continuateur de Jien : tous deux du Tendai, tous deux abbés du Shôren-in, tous deux nommés à quatre reprises Patriarche de l'école, tous deux auteurs d'une *Centurie* ; il n'est pas jusqu'à leurs noms de religion qui ne soient voisins, le second caractère de Son.en rappelant évidemment celui de Jien. Il se peut que la *Centurie* de Son.en ait été victime de la réputation de son auteur : considéré comme éminent calligraphe, on n'a jamais beaucoup parlé de ses dons de poète. Ses dons artistiques ont aussi occulté sa qualité de moine et l'on n'a pas été cherché chez lui d'illumination singulière sur les sens du Lotus. Il est aussi très tardif ; bien qu'appartenant encore à l'époque des anthologies poétiques impériales, il se situe entre la quatorzième (*Gyokuyô-shû*, 1312-13) et la dix-huitième (*Shin-Senzai-shû* 新千載集, 1359) et il est indéniable que Jikkai, le grand compilateur, accordait sa préférence aux poètes de Heian et du début de Kamakura. Des poètes comme Son.en venaient trop tard et n'étaient sans doute plus guère tenus que pour des épigones.
- 28 On peut risquer une autre explication en comparant les deux recueils et en considérant la façon dont la teneur manifestement religieuse est transmise dans chacun d'eux. Prenons un exemple : on sait que l'un des leitmotivs du *Sûtra du Lotus* est la description de l'allégresse des auditeurs à l'audition de la prédication du Bouddha, qui trépignent de joie à chaque nouvelle progression dans la révélation de la vraie nature de l'Éveillé et de son message. Il est donc naturel que le poète soit à son tour transporté par cette même liesse, surtout si l'on admet que la poésie à thème bouddhique est bien le produit de l'« exégèse par la contemplation de [sa propre] pensée » (*kanjin-shaku* 観心釈). La joie est contagieuse et apparaît donc spontanément dans les poèmes de Jien, de façon sans doute trop directe pour le goût japonais, mais on ne trouve chez lui pas moins de quinze fois l'adjectif japonais *ureshi* « joyeux », transposant normalement le chinois *kangi* 歡喜 du texte scripturaire, soit une fois tous les dix poèmes. Qu'en est-il chez Son.en ? Ce mot décrivant de façon trop évidente et peu poétique l'atmosphère religieuse du Lotus ne se trouve dans sa *centurie* qu'une seule fois. C'est dire qu'il l'a soigneusement évité. C'est dire aussi que l'intention poétique est bien plus manifeste chez Son.en que chez son prédécesseur, le raffinement bien plus grand. Mieux, plus encore que chez Jien, le message religieux, à de très rares exceptions près, est plus profondément enfoui, encodé ou encrypté, au cœur de l'expression poétique. Bien plus que chez Jien, il serait possible de lire les pièces de Son.en d'un œil parfaitement littéraire sans nul égard pour le contenu religieux, si ce n'était que les citations scripturaires chinoises placées avant chaque poème vinssent en rappeler la source.
- 29 Une illustration évidente du polissage poétique de Jien est la structure même du recueil, qui suit la disposition générale des *centuries* qui apparaissent à la fin de Heian. Cent poèmes, cela fait déjà un petit recueil poétique, un recueil qu'il importe de classer selon les catégories traditionnelles, qui s'imposent dès la première grande anthologie impériale, le *Kokin-shû* 古今集 (c. 920) ; à la différence de la *Centurie* de Jien, qui n'est pas classée selon ces parties obligées (elles vont de dix à vingt selon les recueils), celle de Jien les suit scrupuleusement et nous avons

donc des poèmes suivant d'abord l'ordre des saisons : printemps, été, automne, hiver, puis les poèmes amoureux, puis la catégorie des « divers » et enfin les poèmes consacrés aux dieux japonais (*jingi* 神祇). Quoique légèrement écourtée, puisqu'elle ne comporte que sept classes, la répartition de Son.en est donc conforme à la norme poétique et répare ce que Jien avait d'inachevé.

30 C'est peut-être d'ailleurs là que réside la véritable intention de Son.en, dans le désir de faire des poèmes relevant si parfaitement en surface du phénoménal, de la « vérité vulgaire » (*zokutai* 俗諦) que seule la lumière des Écritures vient montrer leur vraie nature, laquelle est le déploiement dans le mondain de la vérité supramondaine du message bouddhique ; ou plutôt l'inverse : la beauté du paysage littéraire traditionnel doit se subsumer dans la lettre du sūtra pour retrouver son vrai sens. Tout dépend du mouvement de la pensée du lecteur : si l'on va du phénoménal vers le réel, comme ce devrait être la démarche normale de celui qui vit dans le monde, ou du réel vers le phénoménal, qui est la démarche littéraire qui se déroule sous nos yeux, puisque nous avons d'abord à lire la lettre scripturaire avant d'en apprécier la transposition littéraire. C'est en effet la contemplation qui permet d'unir les deux dimensions, et il faudrait voir dans ce recueil de Son.en une exceptionnelle illustration de cette pratique de l'exégèse contemplative, si subtile qu'elle a peut-être échappé à ses lecteurs (lesquels n'ont jamais, semble-t-il, été fort nombreux) et qui est exprimée au mieux par la formule de Jien ; « la contemplation de l'unité essentielle des deux vérités », *nitai-ichinyo-kan* 二諦一如觀.

31 On admirera avant tout, dans cette centurie de Son.en, la façon dont la rhétorique grandiloquente des descriptions du *Sūtra du Lotus*, trait qu'il partage avec les autres sūtras du Grand Véhicule et que Jien a tendance à répéter ou à souligner, malgré de notables exceptions qui ont certainement influencé Son.en, est ramenée chez ce dernier à une dimension toute humaine et profondément ancrée dans le paysage japonais. Nous en avons un excellent exemple dès le premier poème, qui illustre le prodige d'ouverture du *Sūtra du Lotus* : de la touffe de poils blancs entre les sourcils du Bouddha surgit un rayon de lumière qui illumine dix-huit mille mondes en direction de l'orient, et les illumine si parfaitement que tous les lieux en deviennent visibles à l'assemblée. Il est donc naturel que le premier poème de la Centurie de Son.en soit consacré à un tel miracle. Sous la citation scripturaire : « De la touffe blanche entre ses sourcils, il éclaire l'univers d'une grande lumière », le poète déclame :

Les couleurs du printemps
vont-elles emplir
jusqu'au lointain du ciel
grâce à l'éclat solaire
qui s'y embrume²

2 Haru no iro
ha / ama tsu
sora ni ya /
michinuran /
kasumu hi-kage
no / sasu ni
makasete.

32 La brume, *kasumi*, et le verbe s'embrumer, sont des mots de saison attribués au printemps, bien à leur place ici. Les brumes de printemps sont blanches, un rappel direct du mot « blanc » qui figure dans la citation scripturaire, et l'image s'élabore dans la locution *kasumu hi-kage* qui constitue l'avant-dernier vers. Le composé *hi-kage*, « lumière du soleil » confère toute sa portée à l'image : il suffit en effet de superposer ce vers au fragment scripturaire qui le surplombe, *miken-byakugō daikō* 眉間白毫大光 « de la touffe blanche entre les sourcils une grande lumière » pour s'apercevoir que « l'éclat embrumé du soleil » en est l'exacte traduction visuelle en même temps que la traduction en japonais : la « grande lumière » du chinois correspond à « l'éclat du soleil », *hi-kage*, mais on peut se demander en quoi la brume de printemps correspond à la touffe de poils blancs entre les sourcils tant que l'on ne saisit pas que c'est la couleur blanche qui fait le lien : c'est elle qui transforme la forêt de poils blancs au milieu du front du Bouddha en la blanche brume qui s'étend sur les paysages de printemps au Japon. Dans la suite de mots que nous pouvons simplifier en *ama tsu sora ni michiru kasumu hi-kage no sasu* « l'éclat du soleil embrumé qui darde ses rayons en remplissant jusqu'au bout du ciel », nous avons donc une transposition-traduction exacte de la citation sino-japonaise donnée en suscription. Considéré mot à mot dans sa correspondance avec la citation scripturaire qui le domine, ce premier poème de Son.en est, à strictement parler, tautologique : il dit en japonais exactement la même chose que le texte chinois, et pourtant nous sommes dans deux mondes différant du tout au tout. La citation chinoise nous renvoie à un passé immémorial, à des mondes inimaginables, à des êtres fantasmatiques, alors que le poème japonais nous installe au cœur d'un paysage familier, célébré depuis toujours déjà au temps de Son.en par les poètes, depuis au moins le viii^e siècle. Tout l'art de notre religieux consiste à occulter ce caractère tautologique, pléonastique, grâce au détour par le phénoménal, à une subtile transposition de mots qui fait passer le lecteur de la sphère

éthérée du métacosmos bouddhique à la dimension de notre vérité vulgaire, de la sphère des apparences. Cette pièce parfaitement mondaine à première vue, mais suivant en réalité scrupuleusement le texte canonique illustre bien ce qui va être, à quelques exceptions près, la manière de Son.en dans la suite de sa centurie.

33 Les deux poèmes suivants montrent encore le processus d'adaptation de l'univers bouddhique indien à l'environnement japonais en deux domaines sensoriels différents, l'odeur et le son.

34 Le second poème renforce cette impression d'occultation artistique du message religieux, en se fondant aussi sur une ambiguïté d'écriture habilement exploitée par Son.en. La citation scripturaire : « Une brise parfumée de santal réjouit le cœur de la foule », résonne en effet de façon particulièrement exotique par son évocation d'une essence rare, le bois de santal (*candana* en sanscrit) utilisé en Inde pour des onguents et des fumigations. Une essence japonaise y a été assimilée et était employée aux mêmes usages, sous le nom de *sendan* 梅檀, écrit avec deux caractères chinois utilisés phonétiquement. En tant que terme chinois, il ne pouvait être admis tel quel dans un poème japonais, mais cette contrainte va être contournée de façon subtile par Son.en. Utilisant la proximité de forme entre le premier caractère *sen* 梅 du composé *sendan* et le caractère *bai* 梅 (« fleur de) prunus »), dont la lecture « explicative » japonaise est *ume*, le poète fait cette pièce :

Le parfum du prunier
il l'a porté sur ma manche
le vent de printemps
son empreinte sans me lasser
imprègne mon cœur³

3 ume ga ka
wo / tamoto ni
sasou /
harukaze no /
akanu nagori
ha / kokoro ni
zo shimu.

35 Ainsi, par un habile jeu d'écritures, peut-on dire, le santal se métamorphose en prunier, arbre dont la fleur symbolise au Japon, plus encore que le cerisier, la venue du printemps. Comme on sait, dès l'époque du Kokin-shû (début du xe), on a pris l'habitude d'associer le prunus à son parfum, et la locution *ume ga ka* abonde dès lors dans les recueils. Parce que le parfum imprègne le vêtement longtemps après la rencontre avec les fleurs dans la nature, il peut être synonyme de nostalgie du passé ou de souvenir de l'être absent. C'est ainsi que la force d'inertie poétique inspire à ce poème, qui se situe par son vocabulaire dans une longue tradition, l'idée du souvenir d'une rencontre passée, tout comme ce premier épisode du Prologue du *Sûtra du Lotus* décrit comment ce qui se passe dans le présent des auditeurs du sùtra est semblable à la prédication qui eut lieu dans un passé incalculable. Tout en tempérant le message résolument joyeux du texte canonique par la nostalgie régnant dans la poésie japonaise, cette intrusion de la dimension temporelle par le sens olfactif renforce le jeu d'alternance des éons immensément lointains du Lotus, en les ramenant à une chronologie plus humaine de l'ordre du souvenir, peut-on supposer, amoureux, mais transformé par transposition en aspiration religieuse.

36 Le troisième poème a pour citation scripturaire la phrase « Leur voix est pure, elle résonne, mélodieuse ». Il s'agit bien sûr de la voix des bouddhas qui, dans les dix-huit mille mondes parfaitement éclairés par l'émanation lumineuse, prêchent la Loi correcte. Ce sont, dit le texte, de saints maîtres, des lions, dont la voix brahmique, profonde et sublime, est plaisante à entendre pour les humains. La vision qui ouvre le *Sûtra du Lotus* a donc également une dimension sonore, qui va ici retenir le poète en son chant :

Au temps printanier
en son vieux nid sous la neige
sonore à nouveau se fait
en sa voix juvénile
le rossignol des vallées⁴

4 haru ya toki
/ yuki no furu-
su ni /
narukami no /
mata koe
wakaki / tani
no uguisu.

37 L'oiseau que nous traduisons le plus souvent en français par « rossignol » est en réalité, semble-t-il, une fauvette, mais nous gardons ici cette appellation traditionnelle. Le poème s'élabore à partir de l'oiseau, chanteur et chantre à la fois, dont les mœurs s'harmonisent bien avec la scène d'ouverture du sùtra. Nous sommes au tout début du printemps, comme le veut la rubrique, et la fauvette refait son ancien nid, qui garde encore la trace des neiges hivernales. Grâce au jeu de mots *furu* signifiant à la fois « vieux, ancien » et « tomber » (pour la neige), le passage du temps est habilement évoqué, et renforcé par le contraste entre *furu* et *wakaki* « jeune », ce dernier adjectif se rapportant à la voix comme à la fauvette. Le « mot-oreiller »

narukami (*no*), littéralement « dieu qui vocifère, qui résonne », désigne le tonnerre et ce qui s'y rapporte. S'il semble un peu exagéré pour s'appliquer à la fragile fauvette, il transpose en fait en japonais poétique les adjectifs variés qui décrivent la voix des bouddhas dans le passage du Sûtra que nous venons de voir : « pure, mélodieuse, brahmique, profonde, sublime ». Il est ainsi clair pour tous, et au-delà de tout doute, que c'est bien la fauvette qui est ici la transposition phénoménale des bouddhas dans la dimension supérieure, scripturaire. C'est une transposition qui ne manque pas d'une discrète ironie, puisque nous n'oublions pas que les bouddhas sont comparés à des lions dans le sûtra.

- 38 Mais pourquoi, peut-on se demander, Son.en n'hésite-t-il pas à attribuer cette épithète « de tonnerre » au chant de la fauvette ? Il faut revenir au premier vers *haru ya toki*, signifiant à première vue « du printemps c'est la saison », mais dont on ne saurait négliger que *toki* est aussi la forme suspensive du verbe *toku* « prêcher », d'où le sens possible de « au printemps prêchant... », le premier et le dernier vers se répondent alors, comme cela arrive souvent, ce qui nous invite à lire le poème sous la proposition d'ensemble : « au printemps elle prêche, la fauvette de la vallée », ce qui laisse penser que c'est bien à son chant traditionnellement assimilé au titre du *Sûtra du Lotus* (pour les Japonais, rappelons-le, le cri de la fauvette est entendu comme *ho-ke-kyô* !) que Son.en veut faire allusion dans son poème ; le mot-oreiller qui nous semble à première vue décalé en son emploi, viendrait alors à point rappeler que la timide fauvette, lorsqu'elle chante le titre du Sûtra, a une voix de tonnerre, au moins en sa portée religieuse.
- 39 Toutefois, on voit qu'ici encore, avec la juxtaposition des adjectifs « ancien » et « jeune » avec au milieu le « tonnerre » comme épithète de la voix, le poème de Son.en s'établit encore sur la relation entre passé lointain et présent, prédication d'antan et nouvelle révélation d'un message en réalité immensément ancien.
- 40 De même que les éons incalculables du Sûtra se trouvent ici réduits à un laps de temps incommensurablement plus court, d'une année à l'autre, d'une saison à l'autre, de même cette transposition des bouddhas au rugissement de lion en fauvette japonaise, du monde de la vérité authentique au monde de l'évidence phénoménale, apparaît comme une plongée audacieuse du transcendant dans l'immanent le plus familier.
- 41 Ces quelques exemples suffiront à donner une idée de la manière poétique de Son.en et de la façon dont ses poèmes ont été lus, traduits et commentés pendant le cours. On y a insisté sur la principale caractéristique de son œuvre, qui est de poser la plus grande distance entre le contenu religieux du sûtra et l'expression littéraire du poème, qui peut être lu comme une pièce parfaitement mondaine. Cette mondanité d'apparence manifeste en fait sa dimension phénoménale, qui doit se résorber dans la dimension « réelle » de la vérité authentique (*jittai* 実諦), cette opération contemplative est laissée au lecteur, qui relie la citation scripturaire en chinois à son développement en langue japonaise.