

Quelle est la sensation qui vit à la fois un dehors
et un dedans chez Masaharu Sato ?⁽¹⁾

Kenji Kitayama

Introduction

Masaharu Sato (1973–2019) anime une scène filmée, d'une façon spéciale, dans *Le Calling 1* dont 12 scènes en 2009–2010. Son film artistique consiste dans la co-existence d'une scène numériquement filmée de la vie quotidienne et d'une seule partie animée de cette scène. Pour animer une scène filmée, avec une tablette à stylet électronique, il met énormément de temps à les calquer au vidéo. Donc, le décalage entre une scène filmée et une seule partie animée de la dernière est inframince. Cet artiste filme-t-il ainsi une nouvelle sensation ? Du moins, le spectateur fera l'expérience d'une sensation inouïe dans son film. Alors, quelle est la sensation que cherche l'art de Masaharu Sato ?

1. Quelle est l'origine d'un contraste général entre l'arrière-plan et le premier plan chez Masaharu Sato ?

Alors, qu'est-ce qu'il y a dans la 2e scène (34 sec.) du *Calling 1*. Le spectateur y voit d'abord un petit déjeuner bien préparé sur la table dans une salle à manger ordinaire, où il n'y a personne, en entendant un peu de bruit de la machine à laver. Il se sent soulagé, en se demandant ce qu'il va arriver. Tout à coup, un téléphone portable sonne, mis sur une table. Étonné, le spectateur concentre tout de suite le regard sur ce téléphone. Alors, il s'aperçoit qu'il est devant le contraste entre la vue de la salle à manger comme l'arrière-plan et le regard au téléphone sonnant comme le premier plan. En effet, la scène de la salle à manger avait été filmée et la seule partie du téléphone portable de cette scène filmée a été animée.

Et, qu'est-ce qu'il y a dans la 5e scène (29 sec.) du *Calling 1*. Le spectateur y

Quelle est la sensation qui vit à la fois un dehors et un dedans chez Masaharu Sato ? 11

voit d'abord une salle de classe d'un collège un peu obscure où il n'y a personne, en entendant au lointain une cloche d'église. Il se sent soulagé, en se demandant ce qu'il va arriver. Tout à coup, un téléphone portable vibre, mis sur un bureau. Étonné, le spectateur concentre tout de suite le regard sur ce téléphone. Alors, il s'aperçoit qu'il est devant le contraste entre la vue d'une salle de classe comme l'arrière-plan et le regard au téléphone sonnant comme le premier plan. En effet, une scène de la salle de classe avait été filmée et une seule partie du téléphone portable de cette scène filmée a été animée.

Tandis que la scène du début comme plan panoramique-image visuelle au début dans les deux scènes du *Calling 1*, se recule comme arrière-plan, celle de la sonnerie ou de la vibration à la fin se distingue comme premier plan-image visuelle, auditive et tactile.

S'il s'agit là d'un contraste général entre l'arrière-plan et le premier plan, on se rappellera tout de suite certains tableaux de Manet et de peintres impressionnistes comme Monet qui voulaient abandonner la perspective linéaire rappelant le regard photographique, en préférant la composition de l'estampe japonaise.

D'abord, regardons le tableau : celui d'Édouard Manet (1832-1883), *Bateaux en mer, soleil couchant* (c. 1868)⁽²⁾. On y voit les seules voiles grises d'un bateau à voile au premier plan et deux bateaux à voile un peu au-dessus celles-là, tandis qu'on sent le plan du ciel au soleil-couchant sans profondeur au fond comme arrière-plan. Au moment de son exposition, on disait que ce tableau fut influencé par le japonisme, ou par des estampes japonaises. Car ces dernières se composent souvent du premier plan-image visuelle et imaginativement tactile par du vent et de l'arrière-plan-image visuelle, sans plan moyen. Par exemple, on retrouve une telle estampe

japonaise comme la suivante : Hiroshige Utagawa (1797–1858), « Hizen Nagasaki Inasayama », *Vues des sites célèbres des soixante et quelques provinces du Japon* (1853–56)⁽³⁾. Elle se compose du premier plan où une seule voile blanche d'un bateau à voile flotte dans le vent et de l'arrière-plan où un port de pêche devant des montagnes accueille des bateaux, sans plan moyen.

Ensuite, on regarde un autre tableau influencé par des estampes japonaises : celui de Claude Monet (1840–1926), *Terrasse à Saint-Adresse* (*Terrasse à la plage*) (1867)⁽⁴⁾. On y voit quatre personnages sur la terrasse pleine de plantes et fleurs devant la mer avec deux drapeaux debout et un petit bateau à voile noir devant la terrasse, tandis qu'on sent plusieurs navires sur la mer à l'horizon au fond comme arrière-plan. Le tableau se compose du premier plan-image visuelle, imaginativement auditive et imaginativement tactile par du vent doux et fort, et de l'arrière-plan-image visuelle, sans plan moyen. On dit que ce tableau fut inspiré par l'estampe japonaise de Hokusai Katsushika (1760–1849), « Gohyaku-rakanji Sazaedō », *Trente-six vues du Mont Fuji* (1823–33)⁽⁵⁾. Elle se compose du premier plan-image visuelle, imaginativement auditive et imaginativement tactile par l'ambiance du premier été où deux voyageurs déchargés de bagages, commerçants, femmes, enfants et samouraïs jettent des mots d'exclamation et de l'arrière-plan-image visuell où le Mont Fuji se tient doucement.

Enfin, on va regarder encore un autre tableau influencé par des estampes japonaises : celui de Georges Seurat (1859–1891), *Le Bec du Hoc à Grandcamp* (1885)⁽⁶⁾. Il se compose du premier plan-image visuelle, imaginativement auditive par des cris d'oiseaux et imaginativement tactile par du vent marin, et de l'arrière-plan-image visuelle où il n'y a que la mer, sans plan moyen. On dit que ce tableau

Quelle est la sensation qui vit à la fois un dehors et un dedans chez Masaharu Sato ? 13

fut inspiré par l'estampe de Hokusai Katsushika (1760-1849), *Koshu Kajikazawa*, *Trente-six vues du mont Fuji* (1823-33)⁽⁷⁾. Elle est composée du premier plan-image visuelle et auditive où un pêcheur sur le haut d'une falaise en saillie jette le filet dans une rivière aux vagues très agitées et de l'arrière-plan-image visuelle où le Mont Fuji apparaît vaguement derrière la brume, sans plan moyen.

Le contraste entre deux plans qui est caractéristique des *Calling 1* et *Calling 2* (2014) se retrouve bien dans certains tableaux de Manet et de Monet qui voulaient abandonner la perspective linéaire consacrée à faire comprendre le monde d'une façon idéaliste, en préférant le japonisme pour jouir librement du monde.

Alors, la sensibilité attendue devant un contraste chez Masaharu vient-elle du japonisme ? Non, elle remonte à celle de peintres et poètes au moyen âge au Japon.

2. La sensibilité attendue devant un contraste entre le premier plan et l'arrière-plan se retrouve-t-elle chez des peintres et des poètes au moyen âge au Japon ?

On retrouve en effet le contraste, qui demanderait une sensibilité jouissant du dernier, dans le tableau : celui de Sesshū (1420-1506), « Printemps », *Paysage des Quatre Saisons*, quatre rouleaux de paysage (avant 1469)⁽⁸⁾. À gauche, des pins se dressant et un peu plus loin à droite en bas, il y a des splendides temples avec des pins, ce qui constitue le premier plan. Au paysage lointain brumeux, il y a de petites montagnes avec plusieurs temples aux pins et une très haute montagne, ce qui constitue l'arrière-plan. Voilà le contraste entre deux plans, qui fasse sentir l'ambiance du début du printemps. Sesshū, grand maître du lavis monochrome préféra le contraste entre deux plans enraciné depuis longtemps chez des Japonais.

On confirme encore le contraste entre deux plans dans *Fleurs et oiseaux des*

Quatre Saisons⁽⁹⁾ des premiers peintres de l'École de peinture Kanō au milieu du 16e siècle. On y voit, au premier plan, des arbres et des fleurs variés poussant sur une roche solide, une autre plus grande roche solide et une géante roche solide où se reposent des grues, de petits oiseaux et des oiseaux aquatiques, et à l'arrière-plan, de petits oiseaux volant dans le ciel, des arbres de montagne douce avec une haute montagne, ce qui fasse jouir d'une joie du printemps même avec des oiseaux et des fleurs. Cette peinture japonaise est tout à fait influencée par « Printemps », *Paysage des Quatre Saisons* de Sesshū.

Enfin, on retrouve le contraste aussi même dans le tableau *Barque traversière* Sano de Kōi Kanō (?-1636)⁽¹⁰⁾ au début du 17e siècle. On peut confirmer encore le contraste entre le premier plan où un noble à cheval avec son serviteur va monter dans une barque traversière et l'arrière-plan où un grand arbre apparaît partiellement parmi des nuages, ce qui fasse jouir d'un printemps malgré des difficultés de voyage. Ce peintre connaissait sans doute *Paysage des Quatre Saisons* de Sesshū et *Fleurs et oiseaux des Quatre Saisons* des premiers peintres de l'École de peinture Kanō.

Un tel contraste se présente aussi souvent chez des poètes japonais qui le préfèrent depuis longtemps. Lisons un poème japonais Waka de la grande poète Eifukumon'in (1271-1342) dans *Le Gyokuyō Wakashū, Collection de feuilles de bijoux*, anthologie impériale (1313-1314) :

月かげはもりの梢にかたぶきて うす雪しろしありあけの庭⁽¹¹⁾

La lune vient de se coucher parmi certaines branches d'une forêt au loin. En regardant de plus près, je m'aperçois que le jardin à l'aube est recouvert d'un léger manteau blanc de neige. (traduit par l'auteur)

Quelle est la sensation qui vit à la fois un dehors et un dedans chez Masaharu Sato ? 15

La lune vient de se coucher d'abord comme plan panoramique-image visuelle. Tandis que la lune se recule comme arrière-plan, le jardin à l'aube, couvert d'un léger manteau blanc de neige apparaît comme premier plan-image visuelle et imaginativement tactile, ce qui fasse jouir d'un jardin à l'aube, couvert de neige. Les peintres et poètes japonais intériorisaient un tel contraste dans leur sensibilité, dite synesthésie.

Lisons un autre poème japonais Waka de la poète Eifukumon'in (1271-1342), dans *Le Gyokuyō Wakashū, Collection de feuilles de bijoux* :

さ夜ふかき軒ばの嶺に月は入りてくらき檜原に嵐をぞ聞く⁽¹²⁾

Je suis dans ma chambre tard dans la nuit et je regarde au loin par la fenêtre. La lune vient de se coucher et il fait sombre, mais j'entends du bruit de vent fort dans un bois voisin. (traduit par l'auteur)

La lune vient de se coucher d'abord comme plan panoramique-image silencieuse. Tandis qu'elle se recule comme arrière-plan-image visuelle absente, le vent fort-image imaginativement auditive et imaginativement tactile apparaît comme premier plan, mais enfin un silence ré-apparaît comme premier plan, le vent fort comme premier plan se reculant comme arrière-plan, ce qui fasse jouir d'un silence. Le décalage horaire se présente ainsi entre deux plans, ce qui ne conduit jamais à redistribuer deux plans sur la relation entre la figure et le fond.

Le décalage horaire inframince entre le passé un peu bruyant et le présent silencieux constitue un contraste en question. On le voit aussi dans « l'escalier », la 7e scène de *9 holes* (3.57 min.) de Masaharu. Au milieu de bruits d'une ville, un

escalier et les pentes des deux côtés se mouillent petit à petit sous la pluie, alors que le tonnerre gronde. Lorsqu'il ne pleut plus, l'escalier et les pentes commencent à sécher, ce qui constitue le plan panoramique-image visuelle, auditive, imaginaiement tactile et imaginaiement olfactive. Mais tandis qu'ils finissent de sécher, ce plan panoramique se recule comme arrière-plan et la tranquillité se présente dans la scène comme premier plan-image visuelle, auditive/tranquille, imaginaiement tactile et imaginaiement olfactive. Alors, la scène avait été filmée. Mais sa seule partie mouillée sous la pluie tombante et séchée a été animée. Le décalage horaire inframince souligne le contraste entre deux plans. Ici, il ne s'agit que de réactions de sensations visuelle, auditive, tactile et olfactive. Voilà des sensations filmées ?

Le décalage horaire inframince entre le passé un peu bruyant et le présent silencieux se retrouve dans le petit poème japonais Haiku du grand poète Basho Matsuo (1644-1694) au début du 18^e siècle.

Lisons un petit poème de *La Sente étroite du Bout-du-Monde* de Basho :

閑かさや 岩にしみいる 蟬の声⁽¹³⁾

Un profond silence ! Comme si le cri d'une cigale s'infiltrerait dans les rochers.

(traduit par l'auteur)

Le cri d'une cigale-image auditive se présente d'abord comme plan panoramique. Tandis qu'il se recule comme arrière-plan, le silence-image auditive / silencieuse apparaît comme premier plan, ce qui fasse jouir d'un silence approfondi.

3. La sensation visuelle, auditive et tactile, vivant entre deux plans, vivra-t-elle à la fois un dehors et un dedans ?

On va voir la scène « la neige » du *Café et la neige 2* (39 sec.) de Masaharu Sato. On voit un champ entier de neige à la campagne sous un beau temps. Un homme marche sur ce champ de gauche à droite et disparaît de vue, ce qui constitue le plan panoramique-image visuelle et imaginaiement tactile. La neige tombante efface progressivement les empreintes de pas laissées par lui. Tandis que le plan panoramique se recule comme arrière-plan, un silence fondamental se présente comme premier plan-image visuelle et auditive / silencieuse. Alors, la scène où un homme marche avait été filmée. Mais sa seule partie, où la neige tombante efface les empreintes de pas, a été animée. La sensation visuelle, auditive et tactile, vivant entre deux plans, vivra-t-elle à la fois un dehors et un dedans ?

Alors, de quoi s'agit-il là ? S'agit-il de la recherche d'une nouvelle sensation ? Oui, parce qu'il n'y a pas de narration. Masaharu refuse le récit dans son art. Parce que l'art se développe à travers la sensation, non selon le récit qui organise des objets sentis comme signes pour leur faire signifier un univers systématique. Et il espère que cette sensation à deux plans vivra à la fois un dehors et un dedans.

Masaharu visualise-t-il du vent pour souligner le tact, sensation même sans signification ? Dans « Les pétales de fleurs de cerisier qui se dispersent sous le vent » (1.05 min.) du *Calling 2* : Tandis que le téléphone public sonne entre des stands du festival alignés le long d'une allée d'accès au temple, ce qui constitue l'arrière-plan, du vent disperse énormément de pétales de fleurs, ce qui constitue le premier plan-image visuelle et imaginaiement tactile. Alors, la scène de la sonnerie du téléphone public avait été filmée. Mais sa seule partie où du vent disperse

énormément de pétales de fleurs a été animée, ce qui fasse jouir d'un vent en pétales de fleurs. Une couleur évoque souvent le tact, mais le dernier évoque-t-il la première ?

Pour la sensibilité japonaise, le toucher stimulé par du vent occupe une place importante dans le poème japonais WAKA depuis le 9^e siècle. Par exemple, un poème d'auteur inconnu dans le *Man'yōshū*, dit *Collection de dix milles Feuilles* (759-780), la plus ancienne collection existante de waka japonais :

国遠み思ひなわびそ風のむ共（むた）雲の行くなす言は通わむ ⁽¹⁴⁾

Si tu es même loin de notre pays, tu ne t'inquièteras pas. Car mes paroles montant sur des nuages arriveront chez toi. J'espère que du vent me fera entrer en communication avec toi. (traduit par l'auteur)

Un contraste entre le lieu d'expédition lointain où est le mari de la narratrice et leur pays où elle sent du vent, entre l'arrière-plan et le premier plan, se souligne par les paroles de la narratrice, ce qui fasse jouir d'un vent transportant des paroles.

Alors, s'il agit d'une synesthésie, proche d'un ensemble de sensations co-existantes, on demandera quelle est la couleur du vent avec Teika Fujiwara. Dans *Shin Kokin Wakashū*, *Nouvelle Collection de poèmes Waka anciens et moderne* (1204), ce poète la décrit :

白妙の袖の別れに露おちて身にしむ色の秋風ぞ吹く ⁽¹⁵⁾

À l'aube, les amants se sont séparés, en laissant tomber des larmes de chagrin sur les manches blanches, et maintenant le vent d'automne, dont la couleur pénétrerait dans tout le corps, souffle sur eux. (traduit par l'auteur)

Quelle est la sensation qui vit à la fois un dehors et un dedans chez Masaharu Sato ? 19

Un contraste entre le passé comme arrière-plan où les amants se séparaient après une nuit d'amour et le présent comme premier plan où ils sont séparés se souligne par le vent de même couleur pénétrante qui souffle sur eux, ce qui nous fasse sentir la couleur du vent. Une couleur évoque souvent le tact, mais le dernier évoque-t-il la première ?

Dans « la neige » du *Café et la neige 2*, la tranquillité se décale un peu. On confirme aussi un contraste entre la tranquillité au début et la tranquillité regagnée et décalée à la fin. On le voit aussi dans un autre petit poème Haiku de *La Sente étroite du Bout-du-Monde* de Basho :

古池や 蛙飛び込む 水の音 ⁽¹⁶⁾

Le vieil étang ! Une grenouille y saute. Reste le seul son de l'eau !

(traduit par l'auteur)

Le vieil étang est tranquille, mais on y entend une grenouille sauter, ce qui constitue le plan panoramique. Et quand on s'enveloppe encore dans une tranquillité un peu décalée, cette dernière constitue le premier plan et recule le plan panoramique comme arrière-plan.

La sensation japonaise veut retrouver un objet dans son image un peu décalée pour faire ressortir un contraste entre l'image comme telle d'un objet et son image un peu décalée et elle veut aussi jouir de ce décalage.

Les poètes et peintres japonais projettent leurs inspirations sur des images naturelles, comme celles de la neige, de la lune, de la fleur, de la montagne, de l'arbre, de l'oiseau, de l'étang, et aussi comme celles de leurs éléments

métonymiques, du vent, de l'aube, du crépuscule, etc. Ces images changent d'aspect, en s'embellissant ou en se rouillant, soit visuellement, soit auditivement, soit tactilement, soit olfactivement. Ainsi obtenues et largement décalées, elles exercent une grande influence sur l'esthétique japonaise typique comme celle de Sabi-Wabi.

4. Quels sont les concepts qui sont très importants dans l'esthétique japonaise ?

Ils sont ceux de Sabi et Wabi. Sabi, rouille en japonais, est un concept qui désigne une beauté détériorée, autrement dit absence de la beauté. Toutes les choses dans ce monde rouillent, se tachent, en vieillissant. Mais la beauté rouillée se classe aussi dans une diversité de beauté selon l'esthétique japonaise. Pour Sabi, il s'agit d'un contraste entre la beauté absente et la beauté rouillée. La sensibilité esthétique japonaise s'intériorise un tel contraste.

On va en lire un exemple : un poème japonais waka très connu de Teika Fujiwara dans *Shin Kokin Wakashū, Nouvelle Collection de poèmes Waka anciens et moderne* :

見渡せば 花も紅葉もなかりけり 浦の苫屋の秋の夕暮れ

En regardant autour, on ne trouve plus de fleurs, plus de feuillage coloré, mais une seule cabane minable sur une colline d'une petite baie. et il fait sombre au crépuscule d'automne. (traduit par l'auteur)

Voilà un contraste entre la beauté absente et la beauté rouillée, ce qui fasse jouir d'un tel contraste.

Quelle est la sensation qui vit à la fois un dehors et un dedans chez Masaharu Sato ? 21

Wabi est un terme désignant un esprit positif qui accepte et apprécie la rouille et la saleté. En d'autres termes, le Wabi signifie un esprit qui retrouve une beauté dans le Sabi.

On dit souvent que les concepts de Sabi et Wabi furent influencés par la religion Zen. Selon son idée, aucune permanence n'existe au monde. Donc, on croit que toute beauté disparaît. Mais avant la popularité de la religion Zen (qui fut importée après la fin du 12^e siècle au Japon), l'esthétique japonaise, selon laquelle la beauté absente et la beauté rouillée co-existent sans priorité, eut été intériorisée par la plupart des anciens poètes japonais (depuis la fin du 8^e siècle jusqu'au début du 13^e siècle). Après, les concepts de Sabi et Wabi se développent, soit selon l'esthétique japonaise traditionnelle, soit selon le Zen.

5. Conclusion

Une nouvelle sensation que Masaharu cherche tout délicatement, partage plusieurs contrastes entre deux plans, structurellement avec celle fondée sur l'esthétique japonaise. Mais cet artiste filme une scène de la vie quotidienne non esthétique et il anime une seule partie de la scène filmée. Dans son film, un décalage inframince entre une scène filmée comme arrière-plan et une partie animée de cette scène comme premier plan demande une réaction à la sensation. Alors, la dernière n'est pas seulement passive mais encore commence à se plonger dans une aventure de nouvelles perceptions.

En effet, l'art de Masaharu nous fait sentir ce décalage, qu'on ne puisse pas trouver quotidiennement, sans demander ce qu'il signifie, pour nous laisser rencontrer

une sensation inaperçue ou difficile à juger, qui vivra à la fois un dehors et un dedans.

Alors, pourra-t-on réaliser un film cinématographique, en combinant tels contrastes l'un et l'autre et en les élargissant ? L'art de Masaharu changera-t-il l'esthétique du cinéma ?

NOTE

- (1) Cet article est fondé et élaboré sur le texte de mon intervention « Sur la sensibilité japonaise : Hommage à Masaharu Sato, cinéaste des sensations fines », que j'ai faite le 7 octobre, au ZOOM-Séminaire de l'équipe Cinéma de l'Institut ACTE *Filmer la sensation* du 16 septembre au 16 décembre 2021, à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne – École des arts de la Sorbonne Institut ACTE - École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'art, *sous la direction de* Dominique CHATEAU, Professeur émérite à l'Université Paris 1 et de José MOURE, Professeur à l'Université Paris 1, Directeur de l'Institut ACTE. Or, Masaharu Sato est mort à l'âge de 44 ans, il y a trois ans. Je rends hommage à son art avec cet article.
- (2) Édouard Manet (1832-1883), *Bateaux en mer; soleil couchant*, (c. 1868), huile sur toile, 43 × 94 cm, Musée Malraux, Le Havre, Cf. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/bateaux-en-mer-soleil-couchant-70786>.
- (3) Hiroshige Utagawa (1797-1858), « Hizen Nagasaki Inasayama », *Vues des sites célèbres des soixante et quelques provinces du Japon* (1853-56), gravure en bois, multicolore, 33,2 × 22,5 cm. Cf. https://www.benricho.org/Unchiku/Ukiyoe_NIshikie/Hiroshige-60yosyu/64.html
- (4) Claude Monet (1840-1926), *Terrasse à Saint-Adresse (Terrasse à la plage)* (1867), huile sur toile, 98 × 130 cm, Metropolitan Museum of Art. Cf. <https://www.wikiart.org/fr/claude-monet/terrasse-a-sainte-adresse-1867>
- (5) Hokusai Katsushika (1760-1849), « Gohyaku-rakanji Sazaedō », *Trente-six vues du Mont Fuji* (1823-33), gravure en bois, multicolore, 33,2 × 22,5 cm. Cf. <https://fugaku36.net/free/rakan>
- (6) Georges Seurat (1859-1891), *Le Bec du Hoc à Grandcamp* (1885), 66 × 82,5 cm, Tate

- Gall., London. Cf. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/seurat-le-bec-du-hoc-grandcamp-n06067>
- (7) Hokusai Katsushika, « Koshu Kajikazawa », *Trente-six vues du mont Fuji*, gravure en bois, multicolore, 33,2 × 22,5 cm. Cf. <https://fugaku36.net/free/isawasa>
 - (8) Sesshū (1420–1506), « Printemps », *Paysage des Quatre Saisons*, quatre rouleaux de paysage (avant 1469), lavis sur papier, Musée national de Tokyo. Cf. <https://artexhibition.jp/topics/news/20201202-AEJ330961/>
 - (9) Les premiers peintres de l'École de peinture Kanō, *Fleurs et oiseaux des Quatre Saisons* (c. 1558–70), couleur sur papier, une paire d'écrans sextuple, 138.5 × 269.4 cm. Cf. http://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/collection/museum_collection/detail/1254
 - (10) Kōi Kanō (?–1636), *Barque traversière Sano*, couleur sur papier, une paire d'écrans sextuple, 157.5 × 380.5 cm, Musée national de Tokyo. Cf. <https://yuagariart.com/uag/tochigi06/>
 - (11) Eifukumon'in, « 997 hiver », *Le Gyokuyō Wakashū*, (1313–1314). Cf. Miyoko Iwasa, *Eifukumon'in*, Kasama Shoin, 2011 ; Miyoko Iwasa, *Commentaire Complet du Gyokuyō wakashū*, vol. ajouté, Kasama Shoin, 1996. Cf. <https://www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/yamatouta/sennin/eihuku.html#EH04>
 - (12) Eifukumon'in, « 2123 automne », *Le Gyokuyō Wakashū*. Cf. <https://www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/yamatouta/sennin/eihuku.html#EH03>
 - (13) Basho, *La Sente étroite du Bout-du-Monde*, commenté et annoté par Yasuo Hagiwara, éd. Iwanami Shoten, «Iwanami Bunko», 1979 ; Matsuo Basho (traduit en français par Nicolas Bouvier), *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord : précédé par huit haïku*, Genève/Paris, éd. Héros-Limite, 2006. (*Le Chemin étroit vers les contrées du Nord précédé par huit haïkus*, réédition de l'ouvrage de 1976) ; Matsuo Basho (traduit en français par René Sieffert), *Journaux de voyage (recueil)*, Paris, Publications orientalistes de France, 2001.
 - (14) « Le 3178e poème », du Tome IV : *Man'yōshū*, livres X, XI, XII et XIII, traduits et annotés par René Sieffert, Publications orientalistes de France, 2003. Cf. *Manyōshu*, commenté et annoté par Hisataka Omodaka, 20 volumes, éd. Chuokoron-sha, 1982.
 - (15) « Le 1336e poème d'amour », *Shin Kokin Wakashū*, Tome IV, Vol. XIV. Cf. *Shin Kokin Wakashū, Nouvelle Collection de poèmes Waka anciens et modernes*, commenté et annoté par Jun Kubota, éd. Kadokawa, Coll. « Kadokawa Sophia Bunko », 2007.

- (16) Basho, *La Sente étroite du Bout-du-Monde*, commenté et annoté par Yasuo Hagiwara ; Matsuo Basho (traduit en français par Nicolas Bouvier), *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord : précédé par huit haïku* ; Matsuo Basho (traduit en français par René Sieffert), *Journaux de voyage (recueil)*.